ТАТЬЯНА КАСАТКИНА

О ТВОРЯЩЕЙ ПРИРОДЕ СЛОВА

ОНТОЛОГИЧНОСТЬ СЛОВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО КАК ОСНОВА «РЕАЛИЗМА В ВЫСШЕМ СМЫСЛЕ»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО

Комиссия по изучению творчества Ф.М. Достоевского

ТАТЬЯНА КАСАТКИНА

О ТВОРЯЩЕЙ ПРИРОДЕ СЛОВА

ОНТОЛОГИЧНОСТЬ СЛОВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО КАК ОСНОВА «РЕАЛИЗМА В ВЫСШЕМ СМЫСЛЕ»

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2004

Редактор: *К.А. Степанян*
Рецензенты: *Б.Н. Тарасов; В.А. Туниманов*

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

Книга Т.А. Касаткиной посвящена проблеме творческого метода гениального романиста и «национального философа России». Сам Достоевский определял свой метод словами: «я лишь реалист в высшем смысле». «Реализм в высшем смысле» осмысливается через категорию художественности, в свою очередь определяемую природой слова в художественном произведении. Последовательное внимание к онтологии слова становится главным принципом исследования. В свете этого принципа изменяются представления о центральных литературоведческих категориях стиля и жанра.

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 03-04-16168д

В оформлении обложки использованы страницы
черновых записей Ф.М.Достоевского к роману «Бесы»

ISBN 5-9208-0173-5

© Т.А.Касаткина, 2004
© ИМЛИ РАН, 2004

Тут именно все дело, что Слово
в самом деле плоть бысть.

Ф.М. Достоевский

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 7
Примечания 51

Слово, творящее мир: стиль как сотворение вселенной 70
Примечания 87

Жанровое наименование как ключ
к художественной реальности 94
Примечания 132

«Другая» любовь в ранних произведениях Достоевского 141
Примечания 149

Цитата как слово и слово как цитата:
цитата в художественном мире Достоевского
и авторское словоупотребление как автоцитирование 152
Примечания 189

Образы и образа 223
«Преступление и наказание» 228
«Бесы» 239
«Идиот» 248
«Братья Карамазовы» 266
«Подросток» 275
Примечания 281

Прототип словесных икон в романах Достоевского:
стилевая доминанта «онтологического реализма»
в отличие от «реализма просветительского» 301
Примечания 311

Мир, открывающийся в слове:
для чего служит художественная деталь 320
Примечания 343

Смысловое поле слова 354
«Идиот» и «чудак»: синонимия или антонимия? 354
Смысловое поле слова «природа»:
взаимоотношения человека с природой в христианском
миросозерцании Достоевского 365
Онтология в имени: софиология Достоевского 372
История в имени: Мышкин и «горизонтальный храм» 380
«Двойник» Ф.М. Достоевского:
психопатология и онтология 393
История Ивана Карамазова на фоне книги Иова:
Священная история как ключ к пониманию
события и поступка 399
О значении слова «реабилитировать»:
«Возрождение личности» в творчестве Ф.М. Достоевского —
«восстановление в правах» и «восстановление
в обязанностях» 405
Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»:
«Идея» героя и идея автора 412
Два образа солнца в романе
Ф.М. Достоевского «Подросток» 438
Примечания 446

Заключение 472
Примечания 477

КАК ЧИТАТЬ ЭТУ КНИГУ...

У книги, которую Вы, уважаемый читатель, держите в руках, есть одна особенность, которая, пожалуй, скорее характерна для теперешних книг, но все же еще не совсем привычна; посему я и считаю необходимым специально о ней сказать. Эта особенность — статус примечаний. Примечания здесь не есть нечто второстепенное по отношению к основному тексту, нечто дополнительное и, следовательно, необязательное. Нет, примечания принципиально равноправны с основным текстом и по значению и по объему (они занимают, в общей сложности, едва ли не треть объема книги). Они не есть необязательные дополнения основного сюжета, основного хода мысли (хотя часто и представляют собой обширную дополнительную аргументацию); примечания, о которых, собственно, и стоит говорить в этом предуведомлении, появляются чаще всего в тех моментах, когда мысль из данной точки могла бы последовать по еще одному, иному, чем в основном тексте руслу, значок примечания — своего рода точка бифуркации данного сюжета мысли...

Александр Викторович Михайлов в тексте, написанном в 1994 году и названном «Предисловие, или, вернее сказать, Послесловие — к самому себе» так определяет суть того затруднения, которое изменило в моей книге статус примечаний: «Вот я смотрю на свой текст, внезапно остановленный в этом своем трубном бесследном истечении, и вижу ясно — пусть это не **все**, а только что-то, но это что-то отнюдь не бессмысленно, и это что-то я ощущаю теперь как вынужденное движение по одной линии и в одном направлении, потому что вижу и то, что от каждой фразы на линии еще должно бы быть ответвление — отходящие новые линии, а от каждой фразы на новой линии — еще новые ответвления. Вот какая схема метрополитена тут получается, и мне хотелось бы построить когда-нибудь свой текст именно так, но я не знаю, как это сделать, не знаю, как приступить к делу. А пока я наверняка делаю пересадки случайные и не там, где надо. Я ведь не могу с одной линии пересесть на две или три другие — что здесь требуется самим делом»[1].

Я тоже не знаю, как надо строить текст, который отвечал бы указанным *требованиям самого дела*. Я пытаюсь хоть отчасти выйти из затруднения при помощи примечаний.

ВВЕДЕНИЕ

«Ты сказал ради красного словца. Но ты забыл о креативности русского языка и литературы. Все, что произносится — то и сбывается. Не боишься ли ты креативности? Вот русские писатели — не боялись».

/Мария Смирнова-Несвицкая. Псевдопьеса/[2]

«Итак, Логос идет к нам из-за второй и третьей границ непостижимого, а по нашу сторону мира и бытия совершается непременная встреча нашего слова и Логоса, нашего логоса и Логоса. Наше слово и наши слова зависят тогда от этого Логоса — и даже проникает в него до самой границы доступного нам, до первой границы внутри непостижимого».

/А.В. Михайлов. Несколько тезисов о теории литературы/

«Слово есть восьмое таинство, через слово можно получить благодать и исцеление».

/О. Василий (Серебренников)/[3]

«Творить поэтически значит творить так, чтобы за словами зазвучали праслова».

/Г. Гауптман/

Во введении описывается не ***теория*** творящего слова, слова, онтологически осмысленного, которая разрабатывалась в трудах таких блестящих философов XX века, как П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, А.Ф. Лосев, указывавших при этом, что они не более как следуют убеждению «в магической силе слова, на протяжении веков и тысячелетий» свойственному самым разным народам[4], но ***подход***, позволяющий впервые заметить некоторые вещи как в художественном произведении, так и в категориях, при помощи которых анализируется литературный процесс. Подход же не может, по определению, претендовать ни

на какую абсолютность, общезначимость или самодовлеющее значение — он ценен исключительно с той точки зрения, что, пользуясь им, можно к *чему-то подойти*, можно подойти к каким-то вещам, подходить к которым иным способом затруднительно, очень долго или попросту невозможно. И, однако, от того, кто идет избранным путем, требуется последовательность и неуклонность — не потому, чтобы он отвергал все остальные дороги, но потому, что избрал эту. И у такого избрания есть свои основания. «*Плодотворная* односторонность» (по блестящему выражению Лидии Гинзбург) возможна только в том случае, если исследователь на время своего нахождения на избранном пути забывает обо всех остальных, и все свое внимание сосредоточивает на том, до чего можно дойти именно этим путем. Категоричность, которую ему при этом случается выказывать, объясняется ничем иным, как его *изначальной* уверенностью в существовании разных дорог, по которым *можно* и *продуктивно* идти, и, соответственно, его убежденностью в том, что своей категоричностью он не в состоянии поставить под вопрос самого существования разных дорог и разных подходов, но лишь указывает на то, что к некоторым вещам подход вообще возможен или наиболее облегчен именно с этой стороны.

Поскольку подход ценен именно тем, к чему допускает подойти, то и описание подхода не заключает в себе самостоятельной ценности, но лишь набрасывает некоторую схему, контуры инструмента, которым предполагает пользоваться исследователь. Ценность инструмента определяется не его описанием, но его работоспособностью. Об аналитическом аппарате судят не по внешнему виду, но по результатам анализа. Поэтому введение остается *введением* и не претендует на статус *главы*.

* * *

С давних пор меня занимает вопрос, который на самом деле является центральным для науки о художественной литературе в целом, ибо только благодаря решению его можно было бы впервые теоретически определить, что является предметом этой науки[5]. Ни для кого не секрет, что до сих пор границы этого «предмета» определяются эмпирически; впрочем, определяются довольно надежно. И все же определить и описать то *нечто*, которое является достаточно точным критерием для непосредственного ощущения, представляется делом непростым. Эта задача, безусловно, относится к области постулатов науки, тех ее оснований, которые должны лежать за ее пределами и потому не описываться внутри нее. Эта задача находится в области совокупности наук о *слове*.

Однако есть такой аспект, такой поворот восприятия самого *слова*, который может быть уловлен лишь изнутри литературоведения, при именно и только литературоведческом подходе к самой проблеме, и который остается решительно «за кадром» при попытке внедрения в литературоведение лингвистического, социологического, психологического, философского (в смысле магистральной философской линии последних двух веков) взгляда на слово. Литературоведение, основывающееся на таких подходах, при всем своем блеске и всех своих неоспоримых достижениях практически всегда оказывается в той или иной степени деструктивно по отношению к собственному предмету — и это верно в отношении М.М. Бахтина в той же степени, как и в отношении Ж. Деррида[6]. Сказанное не есть упрек — это не более чем наблюдение, причем в той или иной форме сделанное уже многократно и самыми разными «наблюдателями»[7].

Между тем, от того, как понимается слово, зависит решение самых «неразрешимых» теоретических проблем литературоведения, зависит определение и функционирование его основных категорий (например, жанра и стиля) и, конечно, зависят способы анализа и интерпретации конкретных художественных произведений.

От того, как понимается слово, вообще многое зависит в жизни и деятельности человека. Недаром слово, его осмысление, оказалось в центре внимания практически всех крупнейших философов XX века — не важно, придавали ли они своим системам вид трактатов, литературоведческих или лингвистических штудий или художественных произведений. И поскольку центральной философской категорией в нашем веке стала *категория отношения*, главной функцией слова, функцией, через которую вновь и вновь пытались определить самую его сущность, стала функция коммуникативная. Я думаю, что М. Хайдеггер потому столь любим и столь ненавидим современниками и ближайшими потомками (то есть вызывает такие чувства, какие, вроде бы, и не к лицу философу), что становится на принципиально иную основу, и, определяя язык как «дом бытия», обозначает совсем иную возможность подхода к отношению как к базовой категории, разворачивает связи и то, что они связывают, совсем иным образом, выводя их из уютной плоскости «коммуникации».

Структуралисты, безусловно, создавшие систему «плодотворных односторонностей»[8], сконцентрировались на «коммуникативной функции искусства, его знаковости, безусловной принадлежности искусства, как любой формы познания, к семиотической системе»[9]. То есть, искусство стало последовательно рассматриваться как (огрубляем) форма сообщения о познанном мире. Между тем, впадая в другую односторонность (и надеясь, что она будет

плодотворной), нужно указать на совершенно иной модус существования искусства. Это творение мира, требующее познания как от читателя, *так и от своего автора*. Другими словами, произведение пишется не для того, чтобы изложить некоторую систему взглядов (когда произведение пишется для этого, оно бывает в высшей степени неудачно и смахивает на то, чем и должно бы являться, — на трактат), но для того, чтобы создать мир, который может быть постигнут только в процессе его создания. Неуверенность автора, известная по многим источникам, непредсказуемость для него самого действий его персонажей, сомнения в жанровом наименовании произведения в процессе его сотворения свидетельствуют, по крайней мере, о том, что речь явно не идет об изложении познанного. К жизни вызывается некая реальность, которая облегчает постижение не тобой сотворенного мира, ибо типологически сходна с любым творением[10]. Отсюда становится вовсе не таким уж смешным сомнение целых течений литературоведения в том, что автор «знает», что он хотел сказать.

Особенно драгоценны здесь свидетельства самих художников. В очень важном с точки зрения данной темы эссе «Искусство при свете совести» Марина Ивановна Цветаева, со всей достоверностью человека, обладающего (или — наделенного, обладаемого) гениальным творческим даром, свидетельствует: «Задумать вещь можно только назад, от последнего пройденного шага к первому, пройти в зрячую тот путь, который прошел вслепую. *Продумать* вещь[11].

Поэт — обратное шахматисту. Не только шахматов, не только доски — своей руки не видать, которой может быть и нет»[12].

Это ею сказано по поводу Пушкина и Вальсингама. А вот по поводу Блока — свидетельство сразу и *невольности* (в смысле *несвоевольности*) творения и реальности его (воплощенности, сотворенности — уже в Божием мире, а не в поэтическом): «По совершении же может оказаться, что художник сделал большее, чем задумал (смог больше, чем думал!), иное, чем задумал. Или другие скажут, — как говорили Блоку. И Блок всегда изумлялся и всегда соглашался, со всеми, чуть ли не с первым встречным соглашался, до того все это (то есть наличность какой бы то ни было цели) было ему ново.

"Двенадцать" Блока возникли под чарой. Демон данного часа Революции (он же блоковская "музыка Революции") вселился в Блока и заставил его.

А наивная моралистка З.Г. потом долго прикидывала, дать или нет Блоку руку, пока Блок терпеливо ждал.

Блок "Двенадцать" написал в одну ночь и встал в полном изнеможении, как человек, на котором катались.

Блок "Двенадцати" не знал, не читал с эстрады никогда. (Я не знаю "Двенадцати", я не помню "Двенадцати". Действительно: *не знал*[13].)

И понятен его страх, когда он на Воздвиженке в 20 году, схватив за руку спутницу:

— Глядите!

И только пять шагов спустя:

– Катька!»[14]

И, однако, в обстании «пользователей», забывших об онтологической природе слова, привыкших использовать «шелуху» слов (а «шелуха» — ср. «shell» — скорлупа, оболочка, корка; «покрытие» без ядра, вылущенное «слово», годное, на первый взгляд, для любого наполнения; и это «shell» с очевидностью (с очевидностью, проявившейся хотя бы в полотнах Иеронима Босха) связано с «шеолом» Ветхого Завета — с местом Божия ***отсутствия***[15]), отношение самих поэтов, творцов к слову становится двусмысленным. Во-первых, в такой атмосфере становится возможным «эстетическое» отношение к слову, «эстетическое» его использование. В наше время оно применяется как для создания новых «произведений искусства» (и, в сущности, только к таким созданиям и может быть по праву применен этот термин[16]), так и для создания новых интерпретаций старых произведений.

О существе этих интерпретаций ясное представление могла бы дать разгоревшаяся несколько лет назад полемика, суть которой сводилась к тому, могут ли произведения православного писателя анализироваться и интерпретироваться исследователем-атеистом. Спор шел, как некоторые наверняка помнят, о творчестве Гоголя.

Что говорить — конечно, могут. Могут анализироваться подробно, въедливо и досконально. Но вряд ли могут адекватно интерпретироваться. Ибо сами точки, на которые устремлен взгляд писателя и читателя, в этом случае будут не просто различны, но взгляд и мысль писателя будут начинаться там, где взгляд исследователя обретет уже свое завершение, смысл и цель. На танец жрицы можно взглянуть и с эстетической точки зрения. И тогда можно будет похвалить плавность и соразмерность некоторых движений, удивиться странности и несоразмерности композиции, в ужасе и отвращении отвернуться от иных фигур (или найти и в них известную экспрессию — смотря какой эстетической системы будет придерживаться зритель). Но от такого наблюдателя ускользнет самое главное — точность и адекватность всякого движения как слова к богу (богине), ускользнет не просто смысл речи — но самое понимание того, что это была речь — и речь не самодостаточная, но рассчитанная на ответ и отклик.

Можно очень подробно, точно и остроумно описать таинство как театральное действо. Можно даже приписать ему (или — отыскать в нем) эстетические цель и смысл. Но при этом будет забыто самое главное — существование таинства в пространстве первичной, не «эстетической» реальности, способность таинства *эту* реальность *преобразовывать*. Речь уже будет идти о совсем другой вещи. Это будет взгляд инопланетянина — или сверстника Ноя, созерцающего наш мир из-за кромки Вечных Вод, успокоенного в своем созерцании театра теней на воде.

О том, как достигается такое состояние мира и слова, с горечью рассказывает шведский писатель Ларс Густаффсон, вставивший в свой замечательный рассказ «Искусство пережить ноябрь» изящнейшую и кратчайшую притчу, преподнесенную в качестве бытовой подробности.

«Она же (девушка, нигде не названная по имени. — *Т.К.*), во всяком случае во время отлива, станет бродить вдоль берега, отыскивая по дыхательным отверстиям в песке моллюска с изысканно-розовой изнутри раковиной, который называется Cornea purpurea.

Моллюска можно удалить из раковины, прокипятив ее в кастрюльке с водой.

Она питала отвращение к этой процедуре и перепоручала ее ему; на кухонном столике уже лежало несколько раковин.

Их пурпурное нутро было похоже на ничего уже не стоящую, выданную тайну»[17].

Чуть раньше о том же процессе — иначе, но по-сути очень сходно — рассказал Н.С. Гумилев в известном стихотворении, которое небесполезно будет привести здесь целиком.

СЛОВО

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо Свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.

Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это — Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.[18]

Таким образом, в сознании художников формируется представление как бы о двух типах слов, выраженное, например, в записи Розанова о Соловьеве. Для Розанова слова — следы личности, органическое *истечение* личности, если это *те*, настоящие слова. Потому что есть слова рожденные, а есть слова знаемые, захваченные внешним образом, взятые в плен и рабство. «Надо бы проследить, — пишет он о В. Соловьеве, — есть ли у него "восклицательные знаки" и "многоточия" — симптомы души в рукописании и печати <...>. У него везде звон фразы, щелканье фраз, силлогизмы. Точно не *течет речь* (= кровь), а речь — *составлена из слов*. "Слова" же он знал, как ученый человек, прошедший и университет и Дух. Академию. Соловьев усвоил и запомнил множество слов, русских, латинских, греческих, немецких, итальянских, лидийских, — философских, религиозных, эстетических; и из них делал все новые и новые комбинации, с искусством, мастерством, талантом, гением. Но *родного-то* слова между ними ни одного не было, все были чужие...

И он все писал и писал...

И делался все несчастнее и несчастнее...»[19]

Природно-рожденное, *родное* слово обладает для Розанова полной — плотской — реальностью, в то время как «выученное», захваченное, «присвоенное» (усвоенное) без уроднения себе слово годно лишь на то, чтобы огородить (прикрыть и отделить) некое пустое место, начинающее претендовать на реальное существование. «Шелуха слов» не может нарастать на реальности — она нарастает — вернее, ее наращивает на себе — пустота. И это, может быть, одно из самых сильных свидетельств онтологической природы слова — если именно и только через него пустота мечтает обрести бытие.

И однако удар от ощущения опустошенности слова для чувствительного художника бывает настолько силен (а, может быть, здесь действует и иной механизм, о котором после), что слово порой начинает восприниматься как противостоящее реальности, как разрушающее, разлагающее, губящее реальность. Такое ощущение характерно для японского писателя Юкио Мисима (настоящее имя — Кимитакэ Хираока (1925–1970)), известного своим неустанным восхождением к полноте реальности, первоначально созданной им на страницах собственных произведений.

«Когда я вспоминаю свое раннее детство, — пишет Мисима в эссе «Солнце и сталь», — то оказывается, что память слова во мне появилась гораздо раньше, чем память тела. У нормальных людей жизнь начинается с ощущения своей плоти, а уж потом появляется слово. Ко мне же первыми пришли слова, а тело медлило, упрямилось. Когда я наконец с ним познакомился, оно уже обрело черты умозрительности и, конечно же, было все изъедено словами.

Обычная последовательность событий такова: стоит деревянный столб, потом в нем поселяются муравьи и начинают его грызть. В моем случае первыми возникли муравьи, и лишь затем постепенно появился наполовину источенный ими столб.

Не нужно пенять мне на то, что я сравниваю слова, орудие своего ремесла, с муравьями. Ведь что такое мое ремесло? Оно подобно гравировке — слова, как азотная кислота, вытравливающая медную пластину, разъедают реальную жизнь, превращая ее в произведение искусства. Пожалуй, это не совсем точное сравнение. Медь и азотная кислота, естественные творения природы, пред ее лицом равны, слово же и реальность — нет. Слова — это средство, с помощью которого реальность преображается в абстрактные образы, предназначенные для рассудочного восприятия. Они подвергают действительность коррозии и в этом процессе неизбежно корродируют сами. Попробую применить другое сравнение, более подходящее. Представьте себе желудочный сок, выделяющийся столь обильно, что он не только растворяет пищу, но и изъязвляет стенки желудка.

Многие, вероятно, не поверят, что подобное явление может происходить в душе ребенка, однако со мной случилось именно это. Разыгравшееся в моем сознании действо заставило меня стремиться к двум совершенно разным, противоположным целям. С одной стороны, мне хотелось подхлестнуть коррозию реальности и превратить эту химическую реакцию в дело всей моей жизни; с другой стороны, во мне постепенно крепло желание вырваться в сферу, где слова не имеют никакой ценности, и там встретиться с подлинной действительностью»[20].

Даже абсолютно убежденная в творящей природе слова Марина Цветаева, исходя из этого общего ощущения, способна была написать о песне Вальсингама: «Не Пушкин, стихии. Нигде никогда стихии так не выговаривались. Наитие стихий — все равно на кого, сегодня на Пушкина. Языками пламени, валами океана, песками пустыни — всем, чем угодно, ***только не словами*** — написано»[21]. Правда, вскоре выяснится, что слово и есть — «стихия стихий»: «Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово.

Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно.

Гибель поэта — отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы»[22].

Но ***«только не словами»*** — было всерьез сказано о других словах, противостоящих любой подлинности, противоположных реальности.

Иное положение, по сравнению с поэтом, которого эмоционально мутит от отвращения в первый момент столкновения с неожиданной для него и невозможной пустотой слова, занимает зоркий исследователь, внеэмоционально пытающийся вглядеться в глубины собственной науки, и по мере такого вглядывания ощущающий ужас от того, что все, на первый взгляд отчетливое, отграниченное и осмысленное, расплывается перед его глазами, утрачивает привычный облик, и сквозь этот облик медленно и пока невнятно для глаза начинает проступать нечто совсем неожиданное и невидное для тех, кто привык к некоей самоочевидности основных понятий науки, кто удобно видит их *по привычке*.

«Исчезновение само собой разумеющегося внутри нашей науки выражает себя, в частности, как одна из форм проявления, тем, что основные слова, которыми мы пользуемся в пределах своей науки, утрачивают для нас, и должны утрачивать, свою очевидность. Свою самоочевидность. Это, конечно, в минимальной степени касается такого слова, как **жизнь**, и в самой большой степени касается тех слов, которые оказываются не просто основными словами культуры, но основными словами именно нашей науки, нашего знания. Таких слов в пределах науки о литературе очень много, они, вероятно, образуют внутри себя какие-то группы, и каждая из групп ведет себя по-своему, но таких слов очень много, и все они утрачивают свою самоочевидность, и я, значит, настаиваю на том, что они не просто утрачивают для нас свою очевидность, но, по мере того как мы будем осмыслять сущность своего знания, они должны утрачивать эту самоочевидность»[23].

Слово в его истинном обличии, порождающее и понимающее реальность (об-нимающее, милующее и значит — о-смысливающее: не *привносящее* смысл в бытие, но наделяющее его смыслом самим актом встречи; еще точнее: *понимающее* — как антоним, обратное действие к *порождающее*, т.е. вбирающее вновь в себя, заключающее в себе и дающее в таком виде существовать реальности как смыслу) должно перестать мыслиться как *средство*, как кирпич[24], который равно можно положить в строение каменное или запустить им в реципиента. Слово — то, ***из*** чего возникает строение, как цыпленок из яйца (или джин из бутылки). Иное его употребление (в качестве кирпича) предполагает его несуществование для пользователей в его истинном виде, предполагает использование его в качестве ***другой вещи***. Наверное, можно сложить забор или стенку и из волшебных табакерок. Слово должно перестать мыслиться как средство для «низкой жизни» (для нее чисел более чем достаточно, в чем мы все более и более убеждаемся в наш торговый и технический век). Императивы в моем высказывании отражают не долженствование, но жизненную необходимость, возможность истинного бытия вещи только в таких условиях. В противном случае нас ждет лишь успех (или поражение) внешнего захвата (изнасилование тела при *незнании* того, что есть еще и душа).

Когда Адам давал имена животным, он должен был так постичь существо предстоящей перед ним твари, чтобы изнутри его родилось то слово, которым была сотворена тварь. Имя не нарекалось, а узнавалось, понималось, «прочитывалось» в творении. И прочтенное в творении слово было словом творящим.

Захваченные нами слова остаются творящими. Но поскольку они творят, как правило, нечто нами не предвиденное, то и сам процесс творения (превращающийся зачастую в процесс разрушения) ускользает от наших взоров.

Кажется, именно здесь можно было бы искать исток и причину отношения Юкио Мисимы к словам как к веществу, вызывающему коррозию реальности. Когда процессом твоего говорения создается нечто, чего ты не имел в виду и не желал, но имеющее вполне реальное существование, от неожиданного столкновения двух реальностей обе начинают разрушаться. Мы живем в обстании реальностей, созданных бездумно произнесенными словами. Мы живем на свалке сотворенных и не востребованных реальностей, и эта свалка все более и более заслоняет от нас истинные и чистые вещи мира.

Представляется, что к описываемому имеет прямое отношение следующее высказывание Бибихина: «Отчаяние прокрадывается в жизнь миллионов. Оно подрывает человечество как раз тогда, когда люди, кажется, с небывалым упоением увлеклись жизнью. Не надо

принимать это увлечение за чистую монету. В нем не жизнелюбие, а попытка схватить внешними средствами ускользающую глубину, на которую у человека перестало хватать силы <...>. Беда в метафизической немощи. Человеческому существу перестало хватать духовного размаха для прикосновения к началам вещей. От этого человек размазывает себя по поверхности мира. Как бы широко он не разбрасывался, он не восстановит этим своего величия»[25].

Отчаяние совсем другого рода было свойственно мыслителю, столкнувшемуся с этими не замечаемыми никем валами «вторичной» (и здесь это слово проявляет свою истинную сущность, разворачиваясь по аналогии со словосочетанием «вторичное сырье» — те отходы, которые и складываются чаще всего из *упаковок* разного рода) реальности, нагороженными вокруг того, что было его «предметом», и преградившими к нему доступ, который, что в этот момент с очевидностью стало для него ясно, может быть вновь открыт только полноценным словом, которое будет вести исследователя, смирившегося со своей ролью ведомого.

«Историк литературы очень часто склонен думать, что его предметом и материалом его знания является история литературы. Ну, вот я думаю, что это очень наивно. Это и верно, и наивно. Историк литературы, который занят историей литературы, естественно занят ею, но этого мало. Он занят не самой историей литературы, это должно быть понято, а той историей литературы, с которой он не просто напрямую соединен и которая лежит перед ним, как настоящий предмет и материал, обозримый и доступный, а он отделен от самой истории литературы целым валом из самого близлежащего. Есть такое близлежащее, что позволяет ему подойти к тому, что он называет предметом и материалом своего знания, и это близлежащее лежит на его пути к самому своему предмету. Но о том, есть ли это "сам предмет" и следует ли его называть предметом, это особая тема. Но очевидно совершенно, что он и отделен этим от своего предмета. Если представить себе, что историк литературы занимается историей литературы, то, разумеется, он занимается не самой историей литературы. Сама история литературы лежит еще очень далеко от него. Она отгорожена от него всем тем, через что он должен пройти, прежде чем он подойдет к этому своему предмету, если мы только будем надеяться на то, что он подойдет к своему предмету. Он не подойдет к нему, потому что никакой самой истории литературы, которая была бы доступна как предмет и материал для общения с ней, безусловно, нет. По дороге к этой самой истории литературы встретятся многочисленные и бескрайние, почти необозримые формы опосредования, говоря попросту, то, что он, историк литературы, хотел бы иметь как

свой предмет, уходит от него, потому что он отделен от самого предмета множеством опосредований, неслучайных. Я настаиваю на том, что самое близлежащее, что встретится историку литературы на его безнадежном пути к самой истории литературы, будут слова, то есть основные слова науки о литературе. Не саму историю литературы он должен изучать, на это, как я полагаю, у него никакой надежды не остается, но он должен, встретившись с тем, что ближе всего находится на его пути к ней, заняться этим»[26].

И здесь опять становится ясно, что никаких «разных двух» слов нет, что каждое, связанное с тем, что мы привычно называем «предметом», слово имеет к нему непосредственное и истинное отношение — только очень часто это совсем иное отношение, нежели предполагаемое нами. Становится ясно, что пустоте не удается узурпировать слова, и что они несут в себе всю реальность, которая вообще может быть нам доступна, но которая, при условии нашей гордой уверенности, что это мы владеем словом, и что слово — это наш «инструмент», оказывается абсолютно недоступна нам.

«Но я прекрасно понимаю, что излагая ситуацию историка литературы в таком виде, я утрирую ее. Естественно, что историк литературы не просто хочет заниматься самим своим предметом, но и занимается им. Он занимается им, не замечая при этом всего того, что стоит у него на пути. И все, что стоит у него на пути, отличается такой скромностью, что отодвигается в сторону, делая вид, что оно, вот то, что отделяет его от предмета, отходит в сторонку скромно и пропускает историка литературы к его предмету. Значит, свойство близлежащего, вот того, что отделяет нас от предполагаемых занятий историка литературы, заключается в скромности всего этого. Слова ведут себя как слова. Они знают себя, и поэтому они могут отодвинуться в сторонку, сделав вид, что историк литературы имеет дело напрямую со своим предметом.

На самом деле ситуация совсем другая. Инерция ведь тоже кончается. Наконец наступает такая ситуация науки, по совокупности причин, которые к этому приводят, когда наука не может больше удовольствоваться тем, чтобы вместе со словами делать вид, что они не играют здесь первоочередной роли, что они не являются самым близлежащим. Наконец, наука не может бесконечно делать вид, что историк литературы имеет дело с самим предметом, которым он, по его предположениям занят. Наступает ситуация, в которой слова становятся на пути знания нашего, и становятся как такое "препятствие", которое мы уже не можем обойти»[27]. И далее: «В такой ситуации непременно должно обнаружиться, что не слова находятся в нашей власти, а мы находимся во власти слов»[28]...

Внутреннюю онтологичность и творящую природу слова доказывает самая возможность понимания — для начала, самая возможность *оговорки*, понимания того, что сказанное выражает нечто иное, не то, что имелось в виду. То есть, процесс понимания сказанного некоторым образом направлен не от субъекта высказывания к субъекту восприятия (и не наоборот — как могло бы быть, если логично вообразить активной энергию именно понимания, а не высказывания[29]), но от них обоих к слову, которое, произнесенное, порождает смысл, часто совершенно не предполагавшийся говорящим. «Я не то хотел сказать!» — это ведь частенько произносится еще до вопроса или восклицания воспринимающего, и означает наступившее понимание высказывающимся реально произнесенного. То есть, слово ни с какими оговорками не может быть рассмотрено как некий упаковочный материал для передачи смыслов в коммуникативном акте, но лишь как некая реальность, которая, будучи вызвана к жизни высказыванием, впервые эти смыслы порождает независимо от воли говорящего[30]. Этот феномен ярче всего представлен в действительности ситуацией «говорить не подумав». Слова такого говорения, как всем хорошо известно по личному опыту, способны оказывать почти физическое воздействие как на воспринимающего, так и на говорящего. Наиболее сопоставимо действие такого слова с действием заклинательной формулы, произнесенной разгневанным (скажем) магом, который, вызвав к жизни заключенную в ней реальность, должен приложить неимоверные усилия, чтобы, пришедши в себя, эту реальность как-то преобразовать в лучшую сторону.

Одна фраза Потебни может указать направление, в котором надо искать основу того, что мы именуем «художественностью». Она же поможет понять, что на самом деле стоит за «шелухой слова», за представлением о его опустошенности: «Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова»[31]. Ощущение внутренней формы слова есть ощущение того, что «говорит» ***само слово***, ощущение реальности, им самим порождаемой, в то время как забвение внутренней формы создает ощущение опустошенности слова и *конвенциональности* его значения, что и ощущается как *прозаичность*, то есть неспособность, в привычной терминологии, порождать реальность художественного текста.

Вообще, высказывания Потебни очень часто можно воспринять в соответствии с представлениями об онтологичности слова, но каждая его фраза в конце концов будет развернута в соответствии с его «психологическими» установками. Вот он пишет: «Из перемен, каким под-

вергается мысль при создании слова, укажем здесь только на ту, что ***мысль в слове перестает быть собственностью самого говорящего***, и получает возможность жизни самостоятельной по отношению к своему создателю»[32]. Если обратить внимание только на выделенные слова, их можно развить в плане *воплощения*, то есть буквального обретения мыслью плоти в слове, тем самым отделяющем мысль от говорящего, видоизменяющем ее в соответствии с заключенной в нем реальностью (ведь каждому пишущему знакомо ощущение, что он написал не совсем то, что намеревался) и дающем ей «возможность жизни самостоятельной». Но, оказывается, что Потебня имеет в виду нечто другое, а именно: «не уничтожающую возможности взаимного понимания способность слова всяким пониматься по-своему», в связи с чем и приводит важную для него, и окончательно уводящую с нашего пути цитату из Гумбольдта: «На язык нельзя смотреть как на нечто готовое, обозримое в целом и исподволь сообщимое; он вечно создается, притом так, что законы этого создания определены, но объем и некоторым образом даже род произведения остаются неопределенными»[33] (Т. VI, стр. 57–58). «Язык состоит не только из стихий, получивших уже форму, но вместе с тем и главным образом из метод продолжать работу духа в таком направлении и в такой форме, какие определены языком. Раз и прочно сформированные стихии составляют некоторым образом мертвую массу, но эта масса носит в себе живой зародыш без конечной определимости» (Т. VI, стр. 62).

«Сказанное здесь обо всем языке мы применяем к отдельному слову», — пишет Потебня, затемняя тот факт, что в последующих его рассуждениях меняется не только объект приложения исследовательской мысли, но и сама методология иная, чем у Гумбольдта. «Внутренняя форма слова, произнесенного говорящим, дает направление мысли слушающего, но она только возбуждает этого последнего, дает только способ развития в нем значений, не назначая пределов его пониманию слова. Слово одинаково принадлежит и говорящему и слушающему, а потому значение его состоит не в том, что оно имеет определенный смысл для говорящего, а в том, что оно способно иметь смысл вообще. Только в силу того, что содержание слова способно расти, слово может быть средством понимать другого»[34].

Однако вряд ли можно сказать, что способность слова вмещать в себя некоторое до неопределенных границ (или безгранично?) растущее содержание может служить основанием для понимания. Дело скорее в том, что слово не принадлежит ни говорящему, ни слушающему, и именно потому способно быть посредником между ними, той твердой землей (а не зыблющейся бездонной трясиной), на которой возможна встреча[35]. Усилия же и слушающего и говорящего направ-

лены на ***постижение слова***: одним — в процессе творения, другим — в процессе понимания, то есть ре-анимации, во-одушевления сотворенного; при этом успех понимания подтверждается успехом ре-анимации. В этом смысле претензии, скажем, «реальной критики» 60-х годов XIX века на равные (или даже большие) с писателем «права на владение» произведением (знаменитое «нам важно не то, что хотел сказать писатель, но что вольно или невольно сказалось им») имеют под собой серьезные основания, хотя права этих критиков остались абсолютно нереализованными, поскольку на поверку они не стремились постигать реальность слова и дать ей **быть**, но старались узурпировать оболочку слова и нагрузить ее нужным им узким партийным смыслом[36]. В их декларациях это выглядело как апелляция к «первичной» реальности при отказе вникать в реальность «вторичную».

Писарев, например, так начинает свой, с позволения сказать, «анализ» «Преступления и наказания»: «Приступая к разбору нового романа Достоевского, я заранее объявляю читателям, что мне нет никакого дела ни до личных убеждений автора, которые, быть может, идут вразрез с моими собственными убеждениями, ни до общего направления его деятельности, которому я, быть может, нисколько не сочувствую, ни даже до тех мыслей, которые автор старался, быть может, провести в своем произведении и которые могут казаться мне совершенно несостоятельными. Меня очень мало интересует вопрос о том, к какой партии, какому оттенку принадлежит Достоевский, каким идеям или интересам он желает служить своим пером и какие средства он считает позволительными в борьбе с своими литературными или какими бы то ни было другими противниками. Я обращаю внимание только на те явления общественной жизни, которые изображены в его романе; если эти явления подмечены верно, если сырые факты, составляющие основную ткань романа, совершенно правдоподобны, если в романе нет ни клеветы на жизнь, ни фальшивой и приторной подкрашенности, ни внутренних несообразностей, одним словом, если в романе действуют и страдают, борются и ошибаются, любят и ненавидят живые люди, носящие на себе печать существующих общественных условий, то я отношусь к роману так, как я отнесся бы к достоверному изложению действительно случившихся событий; я всматриваюсь и вдумываюсь в эти события, стараюсь понять, каким образом они вытекают одно из другого, стараюсь объяснить себе, насколько они находятся в зависимости от общих условий жизни, и при этом оставляю совершенно в стороне личный взгляд рассказчика, который может передавать факты очень верно и обстоятельно, а объяснять их в высшей степени неудовлетворительно»[37]. (К счастью, роман Достоевского оказался абсолютно непроницаем для такого

подхода, и критик вынужден был констатировать сплошную клевету на «нормальную» действительность и предоставить роман ведению медиков, если они, конечно, сочтут его достойным внимания).

В сущности, непонимание всегда можно определить по степени критичности отношения к сотворенному. Чем больше отброшено (не у-своено), тем ниже уровень понимания.

Насколько слово лишается исследователем онтологичности, настолько же (в той же точно степени!) лишается им онтологичности и художественное произведение, несмотря на подчеркнутый факт обособления и самостоятельности его по отношению к творцу: «Преклоняет ли художник колена пред своим созданием или подвергает его заслуженному или незаслуженному осуждению — все равно он относится к нему как ценитель, признает его самостоятельное бытие. Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих»[38].

Здесь слово (творение) выступает в лучшем случае как некая вещь в себе, брошенная, изверженная сознанием художника, чтобы пробудить сознание зрителя; как нечто, чья функция сводится к толчку, к удару, то есть к поверхностному соприкосновению, а внутреннее наполнение имеет значение для придания тяжести, веса, то есть создания условий, при которых «удар» вообще может быть нанесен.

Специфика позиции собственно литературоведческой — в том, что ее должно интересовать именно среднее звено, именно наполнение «снаряда», то есть слова или произведения, и только для прояснения их значения литературоведу нужны и могут послужить читательские «восприятия», которые, однако, могут быть и безусловно отброшены, если читатели очевидно заняты собой, а не произведением. С точки зрения же психологического подхода абсолютно все читательские реакции включаются в «неисчерпаемое возможное содержание» произведения, которое «условлено его внутреннею формою», но не порождается ею, как можно сказать, признавая онтологический статус произведения и слова, а лишь *может быть вложено* в него[39].

Все рассуждения Потебни, однако, помогают понять, что «художественность» слова или произведения и есть его онтологичность. Когда говорящий не постигает слово, творящее новую реальность, но пытается *выразить себя* в слове, присвоив его и насильно навязав ему себя в качестве выражаемой реальности, из произведения исчезает то, что мы называем художественностью. Таковы, как правило, стихи подростков.

Вообще, хорошей иллюстрацией вышеизложенных рассуждений может быть краткий анализ одной необычной книги[40], составленной из произведений множества авторов. Все они — дети. Детской литературой это назвать нельзя — имя уже занято, детская литература — это то, что пишут взрослые для детей. Произведения, составившие книгу, писались детьми для самих себя, для других детей, но почему-то кажется, что главное — для взрослых. Так что книга эта — шанс для взрослых заглянуть в мир, который существует для детей. Сквозь маленькие — иногда мутные, иногда пронзительно-ясные — окошки стихотворений, сочинений, сказок, рассказов увидеть их радость и боль, их страхи и разочарования, их особость и их похожесть, но главное — удивительную живость, животворность, одушевленность того мира, который видят дети. Они с легкостью пишут рассказы от лица кукол и кошек, дневник собаки на каникулах и размышления кресла о своих хозяевах, описывают сны снежинок и рассказывают о похождениях мягкого знака. Они не то чтобы верят в чудеса — чудеса с ними просто случаются. Им не надо ничего придумывать — слишком многое просто есть. А взрослые об этом уже не помнят, потеряв способность слушать и слышать, слишком занятые сами собой, чтобы подумать даже о том, отчего их малыш загрустил, не говоря уже о печалях трав и цветов, приблудного щенка или потерявшейся снежинки. Сквозь неуклюжие иногда слова детей прорываются неудержимо доброта и *внимание* ко всему вокруг. Может быть, поэтому (именно поэтому!) *все* детские стихи несут на себе печать подлинности.

Особые отношения детей этого возраста со словом неожиданным образом раскрываются в одном примечании Потебни, приводящего свидетельство и методическую рекомендацию составителя «одного малоизвестного букваря»: «Может случиться, что ученик не будет отделять слова от предмета, например, если спросить его, какой звук (то есть какая гласная) в слове **стол**, может случиться, что он будет смотреть на стол и не находить там никакого звука. ***В таком случае нужно довести его до того, чтобы он мог представлять себе слово как нечто отдельное от предмета*** (! — *Т.К.*). Этого можно достигнуть объяснением неизвестных ему слов» (Завадский)[41]. Из предлагаемой методической рекомендации можно заключить, что слово начинает существовать отдельно от предмета (в своем втором качестве — «шелухи») не ранее появления «незнакомых слов», то есть, согласно библейской истории, не ранее вавилонского смешения языков.

Иначе — у подростков. Диву даешься, насколько все сразу меняется, стоит человеку перешагнуть тринадцатилетний возраст. В центре мгновенно оказывается он сам, его чувства, его переживания,

боль и обида — и поразительно, до какой степени из «подростковых» стихов исчезает всякая индивидуальность. Они, за немногими исключениями, будто написаны по шаблону, однако совершенно очевидно, что каждый пытался отобразить свое собственное неповторимое чувство, свою любовь, свою разлуку. Нигде с такой наглядностью невозможно увидеть, что личность человеческая проявляется не в самовыражении, а в прислушивании к *другому*, в попытке выразить *не собственную* эмоцию, во внутренней необходимости сказать — за молчащего. Впрочем, Гете давно заметил, что истинный стиль рождается как проникновение автора в глубь предмета, как постижение автором внутреннего принципа ***вещи***, как выражение мира, а не себя[42].

Зато подростки — прозаики, резонеры и аналитики. Дети показывают нам рай, где человек еще понимает слова вещей. Подростки ставят и решают проблемы, связанные с потерей рая. А значит — и с потерей райского, полновесного, слова. И нам становится понятнее, на каких именно путях оно покидает человека.

Все вышесказанное предоставляет нам некоторые основания для попытки дать определение художественности. Художественность есть полновесное, то есть не присвоенное творящим, неизнасилованное слово, слово, не лишенное глубиной непостижения его творящим способности творить, вызывать к жизни стоящую за ним реальность. Слово, не лишенное искусственным словоупотреблением своей *естественной* магичности. Точнее сказать, художественность — это дарованная творцом возможность этому слову **быть**, совпадение интенции слова и художника. Еще точнее — прямое указание художника воспринимающему на реальность, создаваемую словом. Отсутствие художественности — несовпадение жеста творца с интенцией слова, когда его указующий перст обращен в пустоту, мимо созданной и незамеченной реальности, сотворенной словом.

В сущности, за всем сказанным стоит простая мысль о подчиненности, подвластности человека слову, а не слова человеку. Мы ценим, верим, доверяем тем, кого называем «людьми слова», то есть людьми, добровольно подчиняющими себя слову, обещанию, сотворению, воплощению обещанного — людьми, служащими раз произнесенному слову. И наоборот, людей, о которых можно сказать, что «как лакеи, служат вам слова, любое приказанье исполняя»[43], мы опасаемся, справедливо предполагая в них лукавство, которое есть ни что иное, как подтасовка реальности и стремление выдать не сущее за сущее.

Один из университетских наставников Сёрена Киркегора, поэт и философ Поль Мёллер в своем собрании афоризмов писал: «Ложь — это поэзия, приходящая не из жизни»[44]. Здесь также подчеркнуто, что стремление о-поэтизировать, то есть самовольно привнести в творимое словом нечто, ему (слову и вещи, им сотворяемой) не свойственное, не соприродное, но лишь желаемое поэтом, и порождает аффектацию, перерождающуюся в пошлость *просто по причине приобретаемой авторским словом внутренней пустоты.* Оставшиеся пустые контуры слова, конечно, допускают проделывать с собой что угодно, позволяют любые искажения, остающиеся посторонними им: так сдутую и растянутую оболочку надувного шара можно произвольно приминать и раскладывать, — но, в общем, стремятся к унификации, к скруглению, стиранию формы вещи, ибо не держатся уже каркасом ее смысла и бытия. Так готический замок, оплывая от тщетного «жара души», превращается в пряничный дворец. Пошлое слово — это слово, насильно сделанное безответственным перед бытием, то есть насильно оторванное личностью автора от своего божественного Первоисточника, заслоненное творцом от Творца, узурпированное творцом у Творца. Это слово *в тени творца.* Поэтому пошлое слово тошнотворнее слова похабного: последнее раскрывает отвратительную реальность, первое затягивает в пустоту отсутствия всякой реальности, вызывая головокружение и тошноту.

Взаиморасположение слова и человека в европейской науке двух последних столетий и следствия такого их расположения наглядно показаны в заключительных пассажах работы К.Г. Юнга «Аналитическая психология и мировоззрение». «Основной ошибкой любого мировоззрения — утверждает Юнг — является удивительная склонность считать истинными сами вещи, тогда как в действительности они являются всего лишь названиями, которые мы им даем (здесь, очевидно, не очень хороший перевод, но понятно, что речь идет все о том же соотношении «вещи» с «именем», то есть о том, является ли имя сущностью вещи или всего лишь произвольным ярлыком. — *Т.К.*). Будем ли мы спорить в науке о том, соответствует ли название "Нептун" сущности небесного тела и является поэтому единственно "правильным" названием? Отнюдь! И это есть причина, почему наука является более ценной, ибо она знает только рабочие гипотезы. Лишь первобытный дух верит в "правильные названия". Если гнома в сказке называют настоящим именем, то его можно разорвать на куски. Вождь скрывает свое настоящее имя и дает себе для повседневного употребления экзотерическое имя, чтобы никто не смог его заколдовать, узнав его настоящее имя. В гробницу египетского

фараона клали предметы с надписанными и символически изображенными именами богов, чтобы он одолел их, зная их подлинные имена. Для каббалистов обладание настоящим именем бога означает абсолютную волшебную силу. Короче говоря: для первобытного духа посредством имени представлена сама вещь. "То, что он говорит, тем становится", — гласит древнее изречение Пта (по одной из версий (мемфисской) сотворения мира в Древнем Египте, Птах творил мир мыслью и словом. — *Т.К.*).

Мировоззрение страдает от этой части бессознательной первобытности. И так же, как астрономии пока ничего не известно о претензиях обитателей Марса по поводу неправильного названия их планеты, так и мы можем спокойно считать, что миру абсолютно все равно, что мы о нем думаем. Но это не значит, что нам нужно перестать о нем думать. Мы же этого не делаем, и наука продолжает жить как дочь и наследница старых, расщепленных мировоззрений. Но кто обнищал при такой "смене власти", так это человек. В мировоззрении старого стиля он наивно вложил свою душу в вещи, он мог рассматривать свое лицо как лик мира, видеть себя подобием бога, за величие которого не слишком трудно было заплатить кое-какими наказаниями ада. В науке же человек думает не о себе, а только о мире, об объекте: он отмахнулся от себя и пожертвовал свою личность объективному духу. Поэтому и в этическом смысле научный дух стоит выше, чем старое мировоззрение.

Но мы начинаем ощущать последствия этой гибели человеческой личности. Повсюду встает вопрос о мировоззрении, о смысле жизни и мира. Также многочисленны в наше время попытки вновь заниматься тем, чем занималось мировоззрение древности, а именно теософией, или, если это больше по вкусу, антропософией. У нас есть стремление к мировоззрению, во всяком случае, оно есть у более молодого поколения. Но если мы не хотим развиваться в обратном направлении, то новое мировоззрение должно покончить со всяким суеверием в свою объективную силу, оно должно суметь признать, что является лишь картиной, которую мы рисуем ради нашей души, а не волшебным именем, с помощью которого мы постигаем вещи. Мы обладаем мировоззрением не для мира, а для себя. Если мы не создаем образа мира как целого, то не видим также и себя, ведь мы являемся точными отображениями именно этого мира. И только в зеркале нашей картины мира мы можем увидеть себя целиком. Только в образе, который мы создаем, мы предстаем перед самими собою. Только в нашей творческой деятельности мы полностью выходим из тьмы и сами становимся познаваемы как целое. Никогда мы не придадим миру другое лицо, чем наше собственное, и именно поэтому

мы и должны это делать, чтобы найти самих себя. Ибо выше, чем самоцель науки или искусства, стоит человек, создатель своих орудий. Нигде мы не стоим так близко к самой возвышенной тайне всех начал, как в познании собственной Самости, которая по извечному нашему заблуждению всегда кажется нам уже известной. Однако реально глубины мирового космоса известнее нам, чем глубины Самости, где мы, правда сами того не ведая, можем почти непосредственно украдкой наблюдать за творческим бытием и становлением»[45].

Утверждая, что в науке человек думает не о себе, а только о мире, об объекте, Юнг наделяет положительным этическим смыслом («пожертвовал своей личностью объективному духу») по меньшей мере сомнительное в этическом плане действие. Ибо все начинается с того, что человек начинает думать о мире *как об объекте*, и его потеря на этом пути собственной личности является лишь следствием того, что прежде он лишает личности мир, устраняя таким образом возможность и необходимость существования собственной личности, заключающуюся в востребованности со стороны полноценного *другого*. Личность, оказавшаяся перед зеркалом, запертая внутри психологического солипсизма, фактически объявляемого Юнгом, бьется о стекло в своем порыве к мнимому *другому*, пока не истощится в тщетных попытках установить контакт с собственным отражением. Но если она поймет, что перед ней лишь зеркало, а больше никого не существует, а если даже и существует, то она лишена возможности хоть что-либо достоверно знать об этом, она уляжется в конце концов у стекла в тоске и печали, и никакие объяснения, что ей необходимо смотреться в зеркало мира ради душевного здоровья, не заставят ее вновь взглянуть в эту сторону. Невозможно *сделать вид*, что у мира есть душа, и если объектность мира неизбежно заставляет человека «пожертвовать» своей личностью «объективному духу», то есть если объектность мира неизбежно лишает человека души и личности, то, используя доказательство от противного, можно сказать, что в том случае, если человек обладает личностью и душой, мир не объектен.

А душу мира Юнг очевидно и последовательно связывает со словом. Имя оказывается первоосновой, душой вещи, с которой и искал контакта «первобытный дух», и от которой, посредством утверждения конвенциональности значения слова, отгородился зеркальной стеной дух современности. Именно идея конвенциональности, то есть «назначения» слова субъектом для объекта, и становится «зеркалом», сквозь которое, однако, пытаются разглядеть «объективную реальность» вещи.

Что же касается предостережения Юнга о неизбежности возвратного движения, о «развитии назад» в случае, если мы возвращаемся к свойственному ***всем*** (согласно Юнгу!) мировоззрениям представлению об онтологической природе слова (и, надо сказать, что этот страх обратного развития, *регресса* становится решающим аргументом против такого возвращения и даже, зачастую, причиной отвращения от возможности любого мировоззрения[46]), то вряд ли нас это уже так пугает. Последняя возможность неомраченной веры в прогресс осталась во времени Потебни. Уже Юнгу приходится очищать эту веру от всевозможных затемнений. И, главное, некоторым образом изменилось само наше положение по отношению ко времени. Тот оптимистический разворот, который свойственен вере в прогресс, человечество, как известно, приобрело очень недавно. Вот как кратко описывает взаимоотношения человечества со временем на довольно большом временном отрезке А.В. Михайлов, цитируя книгу И.С. Клочкова «Духовная культура Вавилонии»: «"Обращенность к прошлому свойственна культурам древности и Средневековья. Психологический поворот лицом к будущему начался, очевидно, в середине первого тысячелетия до нашей эры, под влиянием мессианских учений и эсхатологических ожиданий, благодаря которым и высшая значимость, и главное внимание людей были перенесены с прошлого на будущее. Завершился же он лишь в Новое время..."

Мы говорили об этом: в истории культуры существует большой переходный период, продолжавшийся примерно два тысячелетия, в течение которого изменилось отношение людей к направленности времени. Поворот лицом к будущему произошел за это время. Причем **в принципе** этот поворот лицом к будущему осуществился в середине первого тысячелетия до нашей эры, но, тем не менее, как бы немножко недоосуществился и окончательно произошел уже в Новое время — в XVIII, в XIX веках»[47].

Суть же отношений со временем человека, глядящего в прошлое, характеризуется следующим образом: «Клочков пишет так: "... Вавилонянин жил, оглядываясь в будущее, взвешивая время на весах и ведя ему счет по прошедшим поколениям или по годам правления царя. Его восприятие и представление о времени, безусловно, не могло не отличаться самым радикальным образом от современного европейского понимания, на формирование которого оказали влияние концепции точных наук Нового и новейшего времени...

Вавилонское время... очень вещественно. Это не чистая длительность, а в первую очередь сам поток событий и цепь поколений. Даже язык вавилонской науки, астрономии и астрологии, обходился без специального термина времени, хотя мы допускаем, что ученые вос-

принимали время не совсем так, как рядовые горожане, земледельцы и пастухи. При таком восприятии времени, возможно, лучше вообще не употреблять этот термин, а говорить просто о будущем, настоящем и прошлом. Прошлое для вавилонянина — это не бездна единиц вроде тысячелетий или веков, а конкретные события, деяния определенных людей, предков, прожитая ими жизнь. Почти то же самое можно сказать и о будущем. Будущее воспринималось, по-видимому, не в качестве абстрактных дней или лет, а как то, что непременно случится, как дальнейшее развертывание божественных предначертаний, неукоснительное исполнение божественных планов. Будущее для вавилонянина — это не все то богатство возможностей, из которых может реализоваться та или другая, а именно то, что позднее воплотится и станет прошлым по прошествии какого-то времени ..."

Вавилонянин идет в будущее, но взор его устремлен в прошлое. Будущее не становится реальным, пока не станет прошлым...»[48]

Из сказанного можно извлечь чрезвычайно интересное положение: оказывается, будущее определенно и *линейно*, то есть поступательно, прогрессивно и т.д., лишь при условии прошлого, взятого как базовое время, как точка отсчета; будущее можно понять как целестремительное движение лишь при условии взгляда, обращенного в прошлое. В противном случае (вне своей однозначной воплощенности в качестве «будущего *прошлого*») будущее ветвится возможностями и вариантами, теряет поступательность, растекаясь в невоплощенной равнозначности, болотом обступает человека, теряя качество всякого пути (а не только ведущего к светлым вершинам). Мало этого, как уже известно из нашего недавнего опыта, при базовом будущем само прошлое становится вариативно, неопределенно и недостоверно.

Таким образом, вера в прогресс была возможна лишь при *полуповороте* человека в сторону будущего, когда сохраняется память о линейности воплощенного прошлого. Как только этот поворот был завершен, будущее пало и растеклось по равнине возможностей, сзади нахлынули воды прошлого, и человек очутился в том обстании времен, в котором находит себя сейчас. Река будущего оказалась перегорожена некоей плотиной, и в эту стену уткнулся лицом человек, и в нее же ударилась, разбившись, линейность прошлых времен, оказалось, что он не ушел от них, но они вместе с ним пришли к этой стене.

На мысль о том, какова природа этой «плотины», навело меня высказывание Ю.Б. Борева, который в ответ на изложенное представление о современном состоянии чувства времени сказал, что любой футуролог может указать на тот факт, что наши представления о *будущем* формируются путем комбинации картин, сюжетов и т.д. *про-*

шлого. Действительно, на это может указать любой футуролог. Но это означает очень простую вещь. Видеть что-либо в какой-либо перспективе (даже в перспективе болота) мы вообще можем только в прошлом. Повернувшись лицом к будущему, мы оказываемся *перед концом*, и это ощущение завершенности, *эсхатологичности* (от *греч.* — крайний, последний, самый отдаленный), оказывалось свойственно любой культуре, довершившей этот поворот. Взгляд в будущее, если это действительно взгляд в будущее, а не в маскируемое под будущее прошлое, это неизбежно взгляд за *пределы наличествующего бытия.* В пустоту. (Можно возразить, что христианская эсхатология — это уж конечно не взгляд в пустоту; но это и не взгляд в будущее: в вечность глядят и входят через настоящее — вот, пожалуй, и разъяснение *«недоосуществившемуся»* повороту в сторону будущего во время веков христианского, досекулярного существования культуры. Именно и только в секулярном сознании возникает идея *поступательного движения во времени* — прогресса. Для христианина любое время — последнее потому, что с момента Воплощения с любым временем соприкасается вечность, и любое «прогрессивное» (если возможно здесь такое выражение) движение будет движением не во времени, а *из* времени[49]. Всякое реальное поступательное движение христианина высвобождает его из-под власти времени. Однако для секулярного сознания такое движение невозможно и непредставимо, оно располагает исключительно временем. Восторг секулярного прогресса — это как раз XVIII–XIX века — время «доосуществления» поворота.) Вот этот предел наличествующего бытия и есть та плотина, о которую разбивается время.

При таком понимании ситуации времени становится понятен и процесс «опустошения» слова. Слово полнозначно в миг Творения, Слово есть Источник жизни, но — вообще двинувшись во времени, запустивши этот механизм *ухода* самим фактом нашего отпадения от Источника всякой жизни — мы вынуждены были все дальше и дальше от Него отступать, все же не теряя из виду до тех пор, пока сохраняли «базовое прошлое». Начавшийся поворот всякий раз совпадает с замечаемым началом «опустошения» слова, то есть творимая словом реальность начинает не просто отдаляться во времени, но и частично исчезать из нашего поля зрения. Упершись взглядом в стену «предела наличествующего бытия», мы завершаем процесс, полностью отворачиваемся от наличной реальности, от ***сущего*** и даже *существующего.* Мы остаемся с «нагими именами», ибо вся сотворенная ими реальность отныне располагается за нашей спиной. Мы оказываемся в мире миража, «пустословия» (недаром почитаемого тяжким грехом), в ситуации сплошной и полной неверифицируемости, ласково

называемой «плюрализмом», ибо уже и головы не хотим (или — не можем) повернуть, чтобы хоть взглядом вернуться к Истоку.

В такой экзистенциальной ситуации пугаться того, что какой-то из спасительных постулатов окажется чересчур ретроградным — по меньшей мере ретроградно.

Попытаюсь подвести некоторые итоги. Итак, в основе всех моих рассуждений — апелляция к тем словам, которые «были в начале» и о которых помнит не только иудейская и христианская традиция. И если не во всех культурах существуют сказания о сотворении мира из ничего словом, то все же о магичности слова, о том, что истинное слово, истинное имя есть *душа вещи*, ее существо и основа, и в конце концов — ее зерно, зародыш, помнит любая культура, о чем, в частности, свидетельствует существование многочисленных табу, продолжающих функционировать даже в самых современных технократических культурах, где давно существуют лишь слова, пределом которым, по словам Н. Гумилева, поставлены «тесные пределы естества», отчего слова и умирают и, более того, «дурно пахнут» — разлагаясь вовсе не безвредно для мира.

Ведь смысл табуирования, сохраняющийся даже для слов в «тесных пределах естества», утративших, казалось бы, свою творящую сущность, прекративших быть «ключом» и «паролем», позволяющими овладеть вещью, и даже переставших служить окликом, ее призывающим, в том, что на самом деле существование в реальности, так сказать, реальный онтологический статус получает не совершённое, которое может быть сколь угодно окказионально, а — произнесенное. И тогда умалчивание «из приличия» получает тоже совсем другое значение — не лицемерия, но *непропускания* в реальность того, чего в ней не должно быть. «Свет не карает заблуждений, но тайны требует для них». Заблуждение здесь и есть случайность, уклонение, которое приобретает статус реальности, претендует на онтологичность и весомость лишь в процессе озвучивания. Неговорение, в таком случае, — собственно и есть признание ошибки, наше *«стыдно сказать»* — залог как бы отсутствия документа, удостоверяющего личность события, указание на его контрабандное бытие — т.е. залог его неокончательной воплощенности[50].

Так, от противного, удостоверяется в нашей культуре творящая природа слова, и сентенция *«того, о чем не говорят, нет»* напоминает о своем онтологическом, а не лицемерно-морализаторском статусе[51].

Я говорю о слове порождающем, слове творящем. А это — в основе своей слово, вбирающее, содержащее в себе и то, что мы традиционно относим в ведение других «искусств». Это не «синтетическое»

слово, собранное из различных «искусств», но слово живое и первоначальное, лишь в процессе своего разложения распавшееся на составные — музыку, слово, цвет, запах, и если судить по тому, какой живительной силой обладают эти продукты распада, можно представить себе, как звучало неповрежденное слово[52].

Вот еще одно свидетельство поэта. Н. Гумилев в «Поэме начала» описывает произнесение слова, согласно индуизму, лежащего в основании Вселенной:

Человечья теснила сила
Нестерпимую ей судьбу,
Синей кровью большая жила
Налилась на открытом лбу,
Приоткрылись губы, и вольно
Прокатился по берегам
Голос яркий, густой и полный,
Как полуденный запах пальм.
Первый раз уста человека
Говорить осмелились днем,
Раздалось в первый раз от века
Запрещенное слово: «ОМ»!

* * *

Солнце вспыхнуло красным жаром
И надтреснуло. Метеор
Оторвался и легким паром
От него рванулся в простор.
После многих тысячелетий
Где-нибудь за Млечным Путем
Он расскажет встречной комете
О таинственном слове «ОМ».
Океан взревел и, взметенный,
Отступил горой серебра.
Так отходит зверь, обожженный
Головней людского костра.
Ветви лапчатые платанов
Распластавшись легли на песок,
Никакой напор ураганов
Так согнуть их досель не мог.
И звенело болью мгновенной,
Тонким воздухом и огнем
Сотрясая тело вселенной,
Заповедное слово «ОМ»[53].

Порождающее слово «ОМ», или, точнее, «АУМ», хорошо для нашего рассмотрения еще и тем, что наглядно нарушает принцип конвенциональности, произвольности сочетания звуковой оболочки с семантикой слова, принцип, легший в основу сведения слова к его коммуникативной функции. Здесь смысл рождается из сочетания звуков, где максимально открытый «А» означает «все», рассредоточенное первоначало[54], которое, путем концентрации и ограничения себя в звуке «У», подготавливается к порождению нового во взрыве «М». Здесь значение слова прочитывается определенно — как в привычном для нас слове, но определенность эта извлекается из звуковой символики, вернее даже — из смысла звучания и звукового перехода — как в музыке.

Однако мы давно живем в культуре, для которой, во всяком случае, для рефлексии которой, не внятна истинная жизнь слова. И, как уже было сказано, здесь неожиданный путь открывается для литературоведа, отважившегося искать оснований для своего взгляда на слово внутри своей собственной науки. Повторю, что означенный мною аспект, поворот восприятия самого *слова*, может быть уловлен ныне лишь изнутри литературоведения, при именно и только литературоведческом подходе к самой проблеме, он остается решительно «за кадром» при попытке внедрения в литературоведение лингвистического, социологического, психологического, философского (в смысле последних двух веков) взгляда на слово, упорно определяющего его через центральную философскую категорию последних двух веков — *категорию отношения*, в свете которой главной функцией слова становится функция коммуникативная.

Впрочем, стала она «главной» функцией слова гораздо раньше, в результате победы, одержанной в исторической перспективе номинализмом. Процесс этот кратко и внятно описан Джованни Реале и Дарио Антисери при анализе знаменитой (или «пресловутой» — именно это слово употреблено переводчиком и трудно не согласиться с ним и авторами) «бритвы Оккама» (ок. 1280–1349): «Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem» — «Не следует умножать сущности сверх необходимости». Эта формула становится для Оккама главным оружием критики платонизма и аристотелизма в том, что их объединяет.

«Сначала Оккам отказывается от метафизики бытия в модусе аналогий Аквината и однозначного бытия Скота (*пытающихся установить соотношение между Богом и миром, Бытием и существованиями. — Т.К.*) по причине, что нет другой связи между конечным и бесконечным как чистый акт божественной воли, по поводу которой бессмысленно рефлектировать (*здесь полагается начало будущему*

употреблению слова «схоластика» в исключительно ругательно-пренебрежительном смысле. — Т.К.).

Вместе с понятием бытия выводится и понятие субстанции. О вещах теперь мы знаем лишь их качества и акциденции, обнаруживаемые в опыте. Субстанция — разве что неизвестная реальность, ради которой вряд ли стоит поступаться принципом экономии разума (*а главное — субстанция оказывается не нужна, ибо возникает основа для потребительского отношения к вещи, при котором становится не важно, что она есть, а важно лишь то, какое действие она производит; перенося внимание с субстанции на атрибут и акциденцию, мы, по сути, отказываемся от любви во имя себялюбия и присвоения. — Т.К.*).

По поводу метафизического понятия действующей причины эмпирически устанавливаемо, что есть разница между причиной и следствием, первое предшествует второму. Возможно установление правил следования феноменов, но без метафизических претензий по поводу необходимости типа causa efficiens (действующая причина), или causa finalis (целевая причина). Нет смысла говорить, что нечто движимо любовью или желанием, ведь действие и так есть. Точно так же, если огонь испепеляет дотла, то почему непременно вести речь о финальной причине, не достаточно ли пепла, говорящего о тщете доказательств? (*Так телеология начинает утрачивать свои позиции в европейском мышлении, постепенно вопрос о цели вообще объявляется «антинаучным», законной становится только причинно-следственная связь явлений. — Т.К.*) <...>

Английский францисканец в видах оздоровления логики предлагает освободить мышление от ненужного смешения лингвистических образований (*а под «лингвистическими образованиями» понимаются те самые «реалии», которые лежат в основе проигрывающего эту битву реализма — Т.К.*) с реальными, элементов дискурса с элементами объективными. Знаки, которыми мы располагаем, необходимы для описания и передачи информации, но не следует приписывать символам другой функции, чем указание на то, чем символы являются»[55].

Таким образом «опустошенное слово» постмодернизма имеет давнюю историю, вполне осмысленную его теоретиками — недаром в программном постмодернистском сочинении Умберто Эко «Имя розы» Вильгельм (главный герой) постоянно апеллирует к суждениям «своего друга Оккама»[56].

Но латинская фраза, которой заканчивается роман Эко, кажется, могла бы засвидетельствовать понимание рассказчиком того, что вещи, имена и реалии остались неразлученными между собой, и лишь

человек, попытавшись остаться при произвольно поименованной, замкнувшей всю свою реальность в себе вещи, на поверку утратил и вещи и имена: «Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus» («Роза при имени прежнем — с нагими мы впредь именами» — точнее: мы овладеваем лишь голым (неимущим, обездоленным, незанятым, пустым) именем. Но и первую часть пословицы можно перевести как «роза остается с прошедшим (истекшим, вчерашним) именем», то есть не розе принадлежит прежнее имя, но она принадлежит ему, оставшись с ним в прошлом; мы же утрачиваем розу, присваивая себе лишь пустое имя, искаженное этим опустошением (оно уже не «прежнее»): что и сказано, хоть не совсем проявленно, в поэтическом русском переводе).

Вот другой, более ранний, этап того же процесса, обозначивший краткий миг, когда разлука вещи и имени, отрешение имени от созданного им, начавшееся обнажение создали иллюзию освобождения, *свободы* слова от реальности: «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод. Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами. А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает?

Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела»[57].

Но, радуясь свободе, Мандельштам с точностью поэта, не могущего солгать в *слове*, называет радующий его процесс — смертью, разлучением души и тела. Просто душа еще рядом — тело еще не забыто ею. Имя еще не совсем нагое, и жизнь еще не в прошлом, а всего лишь, если воспользоваться системой времен английского языка — в «настоящем совершённом».

Ср. высказывание Мандельштама со словами французского философа Г. Башляра (1884–1962): «Я считаю себя грезотворцем слов, мечтателем слов. Как-то слово останавливает мое внимание. И мои глаза уже не следят за написанным. Слоги, из которых состоит слово, начинают передвигаться, тонические ударения меняют свое место. Слово прощается со своим смыслом и покидает его как некий излишний груз, тянущий вниз и мешающий мечтать. Слова начинают тогда обретать новые смыслы, как если бы они имели право быть юными. И они улетают, находя в чаще словарей новых друзей, часто плохих друзей»[58].

Это, пожалуй, следующий этап по отношению к Мандельштаму. На русской почве этот этап описывается иным образом: «те годы, ко-

гда абсурд советской действительности стал очевидным и всепроникающим: ни в одной сфере общественной жизни не было связи между означающим и означаемым»[59].

Утратив реальность имени, мы оказались в разных реальностях с вещами, мы оказались отделены от них, окружены потоком «мнимостей», порожденных «опустошенными» нами словами.

Но почему же именно литературоведу оказывается наиболее доступен подход к слову, как к слову творящему? Потому что если где и сохранилась, *по всеобщему признанию*, ныне эта функция слова, так в пределах художественного текста! Она, можно сказать, укрылась в границы художественного текста, и оттуда ее все еще не удается окончательно выжить, несмотря на настойчивые попытки исследователей, пытавшихся и художественную литературу свести к задаче «познания мира» и передачи информации о «познанном» или к жонглированию пустыми оболочками слов, завлекающих читательское внимание невыветрившимся запахом прежних смыслов.

И вот что интересно: произведение современной литературы, наиболее пригодное для анализа, вернее демонстрации, творящей природы слова, оказывается одним из самых «музыкальных» литературных произведений — и тематически, и по способу организации, и еще по чему-то, очевидно, — по тому самому, что и есть собственно *сотворение* реальности, а не сообщение о ней. Музыка с несколько большей очевидностью творит реальность, преображая дела, слова, жесты и мысли попавших в сферу ее влияния, преображая самую атмосферу, но, на самом деле, для внимательного и не замкнутого исключительно на себя человека, не преображая наличное, но создавая новое, невиданное, иное, невозможное в ее отсутствие.

В этом смысле справедливы рассуждения Позднышева о воздействии музыки на слушающего (обычно не помнят, что именно он говорит, и сводят все к смешному непониманию Толстым «Крейцеровой сонаты», где он, якобы, находит нечто провоцирующее чувственность и сладострастие).

«Что такое музыка? — восклицает герой Толстого. — Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Как вам сказать? ***Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение***: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. <...> На меня, по крайней

мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. ***Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета***, но сознание этого ***нового состояния*** было очень радостно»[60].

Характерно, что о новом знании герой не может высказаться внятно, но сознает именно новое состояние, то есть музыка не ***сообщает ему*** нечто, но ***производит над ним*** нечто. Причем это произведённое над героем действие вовсе не сродни гипнозу любого рода, когда душа теряет самообладание и теряется в фантомах и миражах, но есть нечто вполне реальное, раскрытие перед душой какого-то нового уровня, новой ее ипостаси, новой возможности ее существования, на который она поднимается, благодаря музыке, но где, в принципе, в почти недостижимом идеале, может удержаться собственным усилием. Это именно ви*д*енье новой реальности, оставляющее по себе радость, а не гипнотическое вид*е*ние, оставляющее по себе раздражение, усталость и тошноту — как и всякое созерцание пустоты.

Именно реальность, создаваемая «художественным словом» (я опять имею в виду слово в его полном объеме), то есть удостоверенная его творящая способность, является, на самом деле, единственным критерием художественности произведения. Ведь не всякое произведение есть ви*д*ение, гораздо чаще приходится сталкиваться с вид*е*ниями, наркотически заглушающими голод по реальности.

Характерно, что Достоевский, во-первых, сходится с Толстым в сознании того, что музыка нечто *производит* над человеком; он, однако, видит это *нечто* в некоем *понимании до понимания*, в продвижении сознания к осознанию, в чем видит «положительную пользу», приносимую музыкой. Во-вторых, он именно в этом видит *реальное* в художественном произведении. Вот что он пишет в письме Тургеневу от 23 декабря 1863 года: «Форма "Призраков" всех изумит. А реальная их сторона даст выход всякому изумлению <...>. Но тут главное — понять эту реальную сторону. По-моему, в "Призраках" слишком много реального. Это реальное — **есть тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время**, уловленная тоска. Этой тоской наполнены все "Призраки". Это "струна звенит в тумане", и хорошо делает, что звенит. "Призраки" похожи на музыку. А кстати: как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на *необходимость положительную*? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание **еще** не одолело (не рассудочность, а все сознание), а следовательно, приносящий **положительную** пользу» (28_2, 61)[61].

Чтобы хоть немного показать то, о чем говорилось, в действии, необходимо перейти к анализу текста произведения, о котором было сказано выше. Это «Школа для дураков» Саши Соколова.

В сущности, для демонстрации памяти художественного слова о своей порождающей природе, достаточно процитировать начало произведения, которое, вполне дилетантски используя музыкальную терминологию, хочется определить по жанру как симфонию. Текст распускается из единой почки, прорастает из единого зерна, причем он творится так же, как творился мир, ибо начальная фраза — это, по сути, «В начале было слово».

«Так, но с чего же начать, какими словами?»[62] И дальше ответ разворачивается, вопреки Оккаму, в смешении «лингвистических образований с реальными, элементов дискурса с элементами объективными»: «Все равно, начни словами: там, на пристанционном пруду. На **пристанционном**? Но это неверно, стилистическая ошибка, Водокачка непременно бы поправила, пристанционным называют буфет или газетный киоск, но не пруд, пруд может быть **околостанционным**. Ну, назови его околостанционным, разве в этом дело» (11).

Здесь «лингвистические образования» становятся акциденциями реальных «образований», и конечное «разве в этом дело» указывает не на неважность «лингвистических образований» сравнительно с «образованиями реальными», но на предпочтение субстанции акциденции, на то, что еще не время переходить к свойствам вещей — пока идет процесс образования их самих.

В этом смысле характерны ответы на вопросы о названиях реки и станции. «Но как же она называлась? Река называлась» (12). «Станция называлась» (15). Их можно прочесть двояко. Во-первых, как начальное именование, с ударением на первом слове, как называние эйдоса, «реалии» вещи, вызывающее саму вещь к существованию. Но, и это еще более подходит к текучей стилистике текста Саши Соколова, прочитав эти предложения с ударением на втором слове, мы получим чистую процессуальность, зафиксированный миг уточнения, конкретизации, иначе говоря — воплощения «реалии» в конкретной вещи, иначе говоря — миг творения. И миг творения оказывается именно зафиксированным переходом от утверждения сущности, субстанции, к проявлению акциденций.

В этом смысле опять-таки характерно то, что «реальные образования» возникают у Саши Соколова именно из «образований лингвистических», вещи возникают из слов, «куст» вещей возникает из одного слова, вещи оказываются родственными на основании происхождения из одного слова, абсолютно перестает действовать то, что принято называть омонимией, и совершенно разные вещи перетека-

ют друг в друга в начале своего рождения, как бы взрывом выброшенные из общей словесной оболочки: «Это пятая зона, стоимость билета тридцать пять копеек, поезд идет час двадцать, северная ветка, ветка акации или, скажем, сирени, цветет белыми цветами, пахнет креозотом, пылью тамбура, куревом, маячит вдоль полосы отчуждения, вечером на цыпочках возвращается в сад и вслушивается в движение электрических поездов, вздрагивает от шорохов, потом цветы закрываются и спят, уступая настояниям заботливой птицы по имени Найтингейл; ветка спит, но поезда, симметрично расположенные на ней, воспаленно бегут в темноте цепочками, окликая по имени каждый цветок, обрекая бессоннице желчных станционных старух, безногих и ослепленных войной вагонных гармонистов, сизых путевых обходчиков в оранжевых безрукавках <...>, но ветка спит, сомкнув лепестки цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее <...> как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отцветаю это совсем не дорого я на станции стою не больше рубля я продаюсь по билетам а хотите езжайте так бесплатно ревизора не будет он болен погодите я сама расстегну видите я вся белоснежна ну осыпьте меня совсем осыпьте же поцелуями никто не заметит лепестки на белом не видны а мне уж все надоело иногда я кажусь себе просто старухой которая всю жизнь идет по раскаленному паровозному шлаку по насыпи она вся страшная я не хочу быть старухой милый нет не хочу я знаю я скоро умру на рельсах я мне больно мне будет больно отпустите когда я умру...» (15–16).

Из звуковых соответствий рождаются новые темы текста, разрабатываемые аналогичным образом, но, пожалуй, здесь не место для подробного их анализа.

Добавлю только, что начав разворачивать реальность из слова в первой фразе текста, в последней его фразе автор вместе с героем добираются до себя самих в первичной реальности, выбравшись за пределы произведения посредством чудесного превращения в прохожих и отправившись покупать бумагу, чтобы было на чем записать еще две-три истории из жизни героя. Это момент умолкания звучащего слова и означенного перехода к слову письменному, и именно в этот момент в мире, сотворенном Сашей Соколовым, происходит разделение на первичную и вторичную реальность и рождается литература. И в этот момент мир заканчивается[63].

* * *

Резюмирую. Суть того, о чем здесь идет речь, заключается в обращении к слову как к главной реальности, с которой имеет дело наука о литературе.

Самая влиятельная (и в смысле обладания авторитетом, и в смысле оказывания *влияния* даже на те направления в науке о литературе, которые ее не признавали) школа недавнего прошлого — структурализм — предпочитала рассматривать в качестве основной единицы анализа *сообщение*[64], сосредоточивая внимание на *отношении* между элементами структуры, а не на самих элементах[65]. Такое перемещение акцента так или иначе лежит в основе всей современной поэтики, сосредоточенной на композиции, на складывании слов в единства более сложного порядка, и на поиске смысла, порождаемого таковым складыванием. Смысл, таким образом, стал искаться буквально *между словами*, в высказывании, позволяющем в той или иной степени манипулировать словом, наполнять его смыслом по своему усмотрению, устанавливать его значение лишь в той или иной конструкции, ограничивать его значением, требуемым для данной фразы. Слова стали «опустошаться». Удивительно, что этот процесс до сих пор вызывает удивление.

В силу указанного перемещения акцента основными категориями, описывающими для исследователя структуралистского и, в значительной мере, постструктуралистского толка «все мироздание», стали метафора и метонимия[66], формы *переноса*, порождающие значение в *столкновении слов*, вне собственно слов, за их пределами и границами, и, соответственно, открывающие широкое поле для авторской и исследовательской субъективности. При таком подходе игнорировалась главная реальность литературы и науки о ней. Предполагалось, что писатель владеет словом, а не слово владеет им. Предполагалось, что воспринимающий воспринимает слово и овладевает им, в свою очередь «внося» в него собственное понимание[67], переакцентируя смысл высказывания в той большой степени, в какой это позволяет смысл, витающий *между* словами и закрепленный лишь их связями между собой — связями, каждая из которых может быть произвольно актуализирована реципиентом. Все это предоставляло возможность бесконечной интерпретации, вернее, бесконечного разброса интерпретаций, ибо лишало исследователя того «сопротивления материала», который только и может положить конец индивидуальному произволу. Это лишало исследователя собственно *материала* исследования — слова. Слова, в своей реальности неподвластного манипуляциям, ибо порождающего смысл не в сочетании лишь с другими словами, то есть не в конструкциях более

высокой степени сложности, но самого по себе смыслосодержащего и смыслопорождающего[68].

Предлагаемый подход базируется на возвращении к осознанию творящей природы слова, в первую очередь — творящей природы слова в художественном произведении.

Суть такого подхода состоит во взгляде на слово как на порождающую субстанцию художественного текста. Подобный взгляд возможен в том случае, если предполагается, что слово заключает в себе некую реальность, не зависящую от воли участников коммуникативного акта, реальность, которую они могут только заметить или не заметить, осознать или не осознать, но не властны вызвать ее к жизни или запретить ей быть по собственному произволению. Интенция автора может лишь совпасть с реальностью слова или, напротив, «заслонить» эту реальность от читателя. Такое представление впервые дает твердую почву для определения зыбкого понятия «художественности». Произведение обладает свойством *художественности*, если интенция автора совпадает с реальностью, которую заключает в себе слово, если «указующий перст» писателя указывает читателю именно в направлении реальности, творимой словом, образно говоря, если писатель благоразумно помнит, что он не «творец», но лишь «маг», призывающий творящие силы, чья мудрость заключается в точном ощущении, когда к какой из этих сил надо обратиться. Если автор узурпирует статус «творца», безоглядно самовольного и самонадеянного, он рискует «промахнуться» мимо творимой словом реальности; думая, что он может использовать слово по своему произволению, или даже — по своей прихоти, писатель, в конце концов, начинает указывать в пустоту. Тогда художественность, которая есть ни что иное, как встающая за словом реальность, исчезает из его текстов, в них остается, в лучшем случае, сам автор, и текст лишается своей общезначимости, придаваемой ему реальностью слова, сохраняя, в лучшем случае, частный интерес чего-то вроде «истории болезни». Когда же автор исчерпывает себя (что, в случае самоуверенной сосредоточенности на себе самом, происходит довольно быстро), в его текстах, сквозь предпринимаемую им *симуляцию* реальности, начинает сквозить пустота, которая воспринимается чутким читателем как *пошлость*. Пошлость — это и есть тотальное «промахивание» автора мимо реальности слова, заставляющее читателя созерцать пустоту.

Предлагаемый подход состоит во внимании к тому, что «говорит» слово, **воспринимаемое во всем объеме заключенного в нем смысла**.

Применительно к изучению русской литературы XIX века здесь есть одно дополнительное затруднение. Радикальное отличие того русского языка, на котором мы говорим сейчас (и который мы, как правило, только и способны воспринимать в художественном произведении), состоит в резком сокращении смыслового объема, открывающегося нам в слове. При этом мы находимся в приятном заблуждении, что слышим именно то, что нам говорят. На самом деле, тот объем смысла, который с легкостью, «на слух» воспринимался, по крайней мере, определенным кругом читателей XIX века (на которых, как правило, и ориентировались писатели, так как были с ними хорошо знакомы), для нас восстанавливается лишь путем кропотливого исследования с привлечением множества источников. Книги, по которым дети в XIX веке учились читать, сейчас часто знакомы лишь специалистам. Из образовательного курса нескольких поколений в XX веке были исключены обязательно изучавшиеся, опять-таки, определенным кругом в XIX веке древние языки, катехизис и библейская история, практически исключены (ибо переработаны до полной неузнаваемости) история древняя и отечественная. Следствием этого было не просто уменьшение объема знаний у читателей. Лицо мира затмилось (ибо о нем не ведали и им пренебрегали) и обернулось предметом. У читателя изменилось отношение к миру и ко многим вещам этого мира, в том числе к слову. В массовом сознании утвердилось (задолго до этого возобладавшее в европейской философии) отношение к миру как к объекту, а к сотворенному словом — как к небывальщине, отношение, которому дольше всего сопротивлялось именно рядовое читательское сознание. Именно поэтому простое, даже самое мощное, «информационное вливание» ничему не может помочь. XIX век еще хорошо помнит о традиции разговора с миром (стоит вспомнить стихотворение Е.А. Баратынского «Приметы» (1839 г.)), чтения мира как книги, где вещь становится словом, обращенным Богом к человеку, сквозь бытовую сценку проглядывает притча, а каждое событие жизни человека должно быть осмыслено как наставление и назидание. Отчасти писатели XIX века указанной традиции следуют. Особенно это касается творчества Ф.М. Достоевского.

Обращаясь к слову, как к главной реальности с которой имеет дело наука о художественной литературе, я полагаю, что именно здесь лежит тайна качественного отличия художественного произведения от любого другого текста, в котором на первый план выдвигается смысл *высказывания*. Это качественное отличие не так давно в очередной раз было осознано. Структуралисты и постструктуралисты,

сделавшие акцент на смысле *высказывания* и, соответственно, вполне логично, положившие в основу анализа любого текста модель коммуникативной ситуации, очень быстро пришли к осознанию ущербности и неполноценности в этом смысле художественного произведения. Члены «группы мю» пишут: «Последним следствием такого видоизменения языка является то, что поэтическая речь обнаруживает свою несостоятельность как средство коммуникации». «Неполноценной коммуникативной ситуацией» называет художественное произведение (в ее терминах «нарратив») Е. В. Падучева[69]. Впрочем, примеры здесь очень многочисленны.

«Неполноценной» коммуникативной ситуацией художественное произведение делает то, что замечательная итальянская переводчица произведений Ф.М. Достоевского Кандида Гидини назвала «аурой» слова, «аурой», которую честный переводчик обязан учитывать в своих мучительных поисках слова, адекватного авторскому. «Аура», в сущности, и представляет собой то поле смысла, которое не задействовано в конкретном высказывании, но учтено в художественном произведении.

Один простейший пример. Когда Раскольников возвращается в свою каморку после совершения преступления, ноги его еле держат и его качает. Ему кричат: «Нарезался!» В узком ситуативном контексте слово это обозначает: «Напился». Но в романе «Преступление и наказание» слово начинает звучать как обличение, как указание на только что совершенное героем преступление, хотя те, кто кричат, об этом смысле слова ничего не знают. Теперь представим себе положение переводчика, который, переведя слово адекватно его переносному значению — *напился*, упустит прямое — *нарезался*. Он, в сущности, сведет художественное повествование к коммуникативной ситуации. Здесь, кстати, видно еще одно отличие коммуникативной ситуации от художественного произведения (как это ни парадоксально, на первый взгляд, прозвучит): коммуникативная ситуация более склонна использовать переносные значения слов и упускать из виду их прямые значения. В художественном произведении слово предстает в своей реальности, а значит, — непременно и как основное актуализируя свое прямое значение, даже если к нему, как в приведенном примере, по видимости и приходится продираться через переносное. Ясно, однако, что художественное произведение потому и является «неполноценной» коммуникативной ситуацией, что в нем актуализированы смыслы слова, которые не предусмотрены конкретным контекстуальным его употреблением.

Надо отметить еще один момент: слово, в отличие от того, кто кричит его Раскольникову, согласно с реальностью, и если перенос-

ное значение, актуализированное волей кричащего, решительно бьет мимо цели (Раскольников не пьян), то прямое значение попадает точно в цель.

Начиная эту работу словами о том, что вниманию читателей предлагается подход, являющийся, по удачному выражению Лидии Гинзбург, «плодотворной односторонностью», я менее всего имела в виду сказать вежливую ложь или попытаться избавиться от обвинений в отсутствии толерантности. То, что я заявляю в первых строках, имеет непосредственное отношение к сути дела, ибо, в каком-то смысле, то, что я могу позволить себе свою односторонность, оправдано лишь долгим и плодотворным существованием той односторонности структурализма и постструктурализма, от которой я отталкиваюсь. Над представленным мной подходом к слову, как заключающему в себе реальность, к слову, как к порождающей субстанции реальности художественного текста, и подходом, делающим акцент на ***отношении*** между словами, рассматривающим как основную единицу анализа сообщение, что неизбежно отсылает нас к модели коммуникативной ситуации, присутствует ***обобщающая идея***. Эта идея ***слова как посредника***.

Структуралистский подход, делая акцент на значении слова, актуализированном волей говорящего, абсолютизировал именно передаточную роль посредника, сведя ее практически к роли ***посыльного***. Но посредник — не есть посыльный.

Посыльный лишь переносит информацию от одной стороны, от одного участника коммуникативного акта, к другому и обратно, причем он в расчет практически не принимается, он может вообще не знать, какую информацию он несет. В пределе его участие должно быть сведено к минимуму, к нулю — скажем, к цифре, к любому знаку, могущему стать представителем любого означаемого, в зависимости от принятой конвенции.

Посредник — тот, к кому стороны обращаются, ибо ***помимо него контакт невозможен***. То есть он обладает ***чем-то***, чем не обладают стороны, им связываемые.

Вот это ***что-то*** (которое и есть ***онтологичность***, ***бытийственность***, ***реальность*** Слова и слов, способных утвердить онтологичность, бытийственность, реальность сторон, вступающих в контакт; ибо если такого утверждения не происходит, если такого ***третьего*** не обретается, стороны исчезают в ***отношении***, которое единственное тогда претендует на существование; стороны исчезают в отношении, так как начинают определяться друг через друга, утверждаться друг через друга, переходить друг в друга, теряя самостоятельную и

устойчивую позицию в бытии, теряя самостоятельное бытие (начиная нуждаться для констатации своего бытия в отношении), теряя собственную реальность, утрачивая одновременно и *полноценного другого*), так вот, это ***что-то*** и ставится в центр данного подхода, подход представляет собой сознательное сосредоточение на среднем звене, на посреднике, на слове, порождающем плоть художественного текста. При этом передаточная роль посредника практически упускается мной из виду.

Эта односторонность, на мой взгляд, неизбежна и плодотворна, если помнить о том, что отвлечение, здесь производимое, временно и осознается как отвлечение. Я бы сказала, что это отвлечение естественно как позиция именно филолога. Идею слова как посредника в ее полноте разрабатывала русская философия XX века, прежде всего в лице Лосева и Флоренского.

Суть предлагаемого подхода заключается в попытке услышать то, что говорит слово, не скованное рамками узкого контекста, не редуцированное к одному из своих многочисленных «значений», но взятое во всей доступной нам полноте, ибо слово представляется не как оболочка, способная временно заключать в себя то или другое актуализированное контекстом значение, но как смысловое поле, непрерывное и энергетически напряженное, не дискретное, не разбитое на «кусочки» значений, но присутствующее во всей полноте всякий раз при своем явлении.

Такое полноценное, полнозначное явление слова и представляется основой того, что называют ***художественностью***. Отсутствие или наличие художественности в произведении, следовательно, зависит от взаимоотношений слова и автора текста, который может всеми силами помочь слову явиться, но может и попытаться использовать его в своих узких, ситуативных интересах, «затенив» часть смыслового поля, не приняв его во внимание: проигнорировав, следовательно, то обстоятельство, что, кроме того, на что он рассчитывал, в тексте присутствует еще нечто, им не предполагавшееся, что одновременно разрушает контекст, но и само опустошается теснящим его контекстом[70]. Понятно, что если автор не учитывает всей полноты значения слова, тогда то, что присутствует в тексте помимо его воли и, следовательно, может быть, опять же против его воли, воспринято читателем, порождает неадекватность читательского восприятия авторскому замыслу. Интересно, что здесь мы приходим к определению художественности, аналогичному тому, которое формулирует Ф.М. Достоевский: «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» (18, 80). Я лишь пытаюсь уловить, чем, собственно, достигается эта ясность и адекватность, представляющаяся писателю критерием художественности.

Таким образом, в истинно художественном произведении автор дает слову быть во всей полноте наличествующей в нем реальности, присутствовать всем пространством заключенного в нем смыслового поля. Отсюда — ряд конкретных положений, требований, предъявляемых внутри данного подхода к исследованию.

Во-первых, это презумпция равенства слова самому себе в смысле его ***неслучайности***. Если Достоевский делает купол церкви из сна Раскольникова зеленым и постоянно поминает зеленый платок Сони, то это никоим образом не случайное совпадение.

Во-вторых, это презумпция равенства слова самому себе в смысле его ***непротиворечивости***. Достоевский не «пользуется» словом, не использует его в интересах конкретного контекста, в определенном, неизбежно суженном и усеченном значении, но дает слову быть, смиренно отступает в сторону, позволяя слову раскрыть всю заключенную в нем реальность, что и создает необыкновенную многослойность и многоплановость его произведений. Но это же создает и почву для адекватной интерпретации, ибо слову не придаются никакие произвольные смыслы, оно не подвергается никаким контекстуальным искажениям, то есть слово может иметь лишь тот смысл, который в себе заключает, может реализовать лишь то, чем беременно: заключенную в нем реальность. Слово есть слово. Оно присутствует в творениях Достоевского в своей целостности, и именно поэтому — в своем равенстве самому себе.

В силу указанного отношения Достоевского к слову невообразимыми становятся столь, казалось бы, привычные нам «использования слов в разных значениях», то есть радикальное изменение значения какого-либо устойчивого авторского «образа» — авторского собственного слова. Такое произвольное использование слов возможно лишь в том случае, если пишущий не видит и не сознает собственной реальности слова, предполагает, что может заполнять его оболочку по своему разумению, по своей прихоти или нужде. Но перед нами не тот случай. В видении реальности слова — разгадка поражавшего, например, Бердяева логицизма Достоевского. «Мистик Достоевский — восклицает Бердяев — враг и изобличитель рационализма, обожал мысль, был влюблен в диалектику».

Не слишком удачно скаламбурив, можно сказать, что логичность Достоевского была следствием его любви не к логике, но к логосу. В этом смысле можно сказать, что Достоевский, обращаясь к такому

собственному «словообразу», как бы использует автоцитату, вводя посредством ее в конкретный текст весь объем смыслов, свойственный ей в бывших и будущих его сочинениях. То есть в произведениях, написанных позже, смысл такого «словообраза» может проясняться, но никак не изменяться. Может, однако, меняться авторское отношение к тому смыслу, который являет слово (меняться — по мере его прояснения во всех его следствиях и для автора тоже), и пожалуй, именно это объясняет характерные ошибки интерпретаторов.

Указанное положение приобретает особую важность при анализе романа «Идиот», так как образ главного героя настолько довлеет восприятию исследователей, что они готовы признать, что содержание слов, понятий, абсолютно недвусмысленных во всех остальных текстах Достоевского, радикально изменяется в этом романе.

Итак, принципиальный, базовый метод исследования состоит во внимании ко всему заключенному в слове объему реальности, доступному исследователю, без редукции значения слова к тому, которое адекватно авторскому намерению, *предполагаемому читателем.* Для определения смыслового объема слова, актуализированного в сознании автора, исследуются ситуации словоупотребления в различных контекстах, отыскиваются смыслы, покрывающие общим значением противоречащие, на первый взгляд, друг другу словоупотребления, чем создается непрерывное смысловое поле слова. Для выявления наиболее настойчиво выступающей из-за слова реальности, с которой в первую очередь сталкивался писатель при своем обращении к слову, привлекаются, прежде всего, повседневные для писателя ситуации бытования слова. Например, при анализе произведений Достоевского, это значения православных имен, отраженные в православных календарях, житиях святых; бытие слов («свет», «дух», «демон») в утренних и вечерних молитвах, в литургическом цикле; принимается во внимание смысловой объем слов в базовых для данного культурного слоя литературных текстах (например, в «Письмах русского путешественника» Н. Карамзина, в «Истории государства Российского» его же, в произведениях Пушкина).

Итак, что же осталось сказать при переходе к конкретно-теоретическим и аналитическим разделам работы? Речь идет о методологии, о подходе, распространимом на самые различные области литературоведения, в силу чего работа почти неизбежно должна показаться несколько «центробежной». В первом приближении суть этого подхода можно описать словами Г.К. Честертона, взятыми из его книги «Вечный человек»: «Ни один разумный человек не хотел бы увели-

чивать количество длинных слов. Но мне все-таки придется сказать, что нам нужна новая наука, которая могла бы называться психологической историей. Я бы хотел найти в книгах не политические документы, а сведения о том, что значило то или иное слово и событие в сознании человека, по возможности — обыкновенного. Я уже говорил об этом в связи с тотемом. Мало назвать кота тотемом (хотя, кажется, котов так не называли), важно понять, кем он был для людей — кошкой Уиттингтона или черным котом ведьмы, жуткой Баст или Котом в сапогах. Точно так же я хотел бы узнать, какие именно чувства объединяли в том или ином случае простых людей, здравомыслящих и эгоистичных, как все мы. Что чувствовали солдаты, когда увидели в небе сверкание странного тотема — золотого орла легионов? Что чувствовали вассалы, завидев львов и леопардов на щитах своих сеньоров? Пока историки не обращают внимания на эту субъективную или, проще говоря, внутреннюю сторону дела, история останется ограниченной, и только искусство сможет хоть чем-то удовлетворить нас»[71].

Психологический антураж высказывания не совсем адекватен моему подходу, но в данном высказывании (в отличие от работ Потебни) это действительно почти антураж. Вполне возможно сказать иначе: с какой реальностью сталкивались люди, произнося то или другое слово, перед *чем* они оказывались, имея дело с понятием для нас абстрактно-невнятным и потому допускающим с собой любое обращение, от в высшей степени невнимательного до в высшей степени произвольного? Иначе, говоря словами героя Л.Н. Толстого, что производит/производило над людьми то или иное слово: «Что оно делает? И зачем оно делает то, что делает?» Именно поэтому в теоретических главах я стараюсь прислушиваться к заинтересованным лицам — творцам, ибо кто прямее и непосредственнее их сталкивается с литературоведческими категориями? И для теоретических, и для аналитических глав главным принципом будет уловление бытия слова в первичной реальности — говоря прямее и откровеннее, уловление той реальности, которую первично заключает в себе слово.

Совпадение-несовпадение жеста творца с интенцией слова очевиднее всего проявляется при исследовании жизни цитаты в художественном мире писателя, при анализе его способа цитирования, то есть использования явленного другим творцом художественного слова.

Энергетика слова, его способность создавать целый мир становится очевидна при исследовании способа существования в тексте метафоры, детали и, так сказать, автоцитаты: детали-вещи, переходящей из одного романного мира данного творца в другой, а также спо-

собности реального сюжета эпизода «порождать», вызывать к жизни метафизический первообраз этого сюжета.

При следовании за словом и той реальностью, которую оно в себе заключает, преобразуются наши воззрения на центральные, «осевые» литературоведческие категории стиля и жанра.

Выбор произведений Ф.М. Достоевского для конкретных разборов вовсе не случаен и определяется даже не давней глубокой привязанностью автора данной работы. Достоевский не только был, но и осмысливал себя как последовательного реалиста «в высшем смысле», то есть реалиста высших духовных реальностей, исследующего все глубины души и взлеты и падения духа человеческого[72] — реалиста, выстоявшего в той, казалось, проигранной, борьбе с номинализмом, развернувшейся за много веков до начала его деятельности[73]. И его отношения со словом — это отношения истинного реалиста. Каковы они — будет видно из дальнейшего.

С «истинным реализмом» Достоевского (почему я все же беру эти слова в кавычки, будет ясно из главы «Слово, творящее мир: стиль как сотворение вселенной») связана одна бросающаяся в глаза особенность взаимоотношений между этим писателем и наукой о литературе, которая также объясняет его главенствующее присутствие в этой работе. Эта особенность заключается в стойком ощущении науки, что у нее нет адекватной «предмету» методологии[74]. В целом ряде монографий и работ о Достоевском, вышедших за последнее время, разговор о его творчестве ведется именно под знаком разработки новой методологии, которая всякий раз представляется ученому пригодной для исследования гораздо более широкого литературного «материала», но возникает непосредственно при столкновении с произведениями Достоевского, возникает именно из ощущения негодности всех имеющихся в наличии инструментов анализа. На самом деле именно Достоевскому, более того — конкретно роману «Идиот», обязан Гэри Сол Морсон своей идеей «темпикс», «темпоральности», универсально противопоставленной им всякой «поэтике»[75]. Именно поиск подхода к текстам Достоевского вынудил Ольгу Меерсон разработать опять-таки универсальную концепцию табуирования как способа маркировки базовых ценностей в литературном произведении[76]. Именно Достоевский стал причиной того, что я в своей монографии «Характерология Достоевского»[77] развернула «всеохватную» «систему эмоционально-ценностных ориентаций». В сущности, Достоевский виной и этой попытке подойти к слову как к онтологически значимой и порождающей из себя реальность вещи. Опять-таки, главную роль здесь сыграл роман «Идиот», по отношению к которому не сра-

батывает ни один инструмент анализа, включая предложенную мной в монографии систему (именно поэтому при описании системы эмоционально-ценностных ориентаций не был задействован ни один персонаж романа). Следующим этапом была попытка подступиться к роману при помощи *категории подтекста*. Но довольно скоро стало понятно, что категория подтекста ничего не объясняет, ибо «подтекст» в романе «Идиот» оказался качественно иным, чем привычный нам «психологический» подтекст, скажем, речей персонажей, более или менее легко извлекаемый из контекста высказывания. Суть оказалась в *способе бытия слова* в тексте Достоевского. И этот способ потребовал своего, опять-таки универсального, осмысления. В сущности, можно сказать, что теоретические главы появились именно потому, что для использования привычных литературоведческих категорий при анализе творчества Достоевского мне пришлось пересмотреть сами эти категории под углом зрения, задаваемым характером его творчества.

Начав с отмежевания от подхода М.М. Бахтина, я вынуждена, тем не менее, закончить Введение обращением к Бахтину. Написав свою книгу о Достоевском, оставаясь в пределах словоупотребления «слово»= «речь», он в самом последнем абзаце последней главы совершенно неожиданно переходит в какую-то иную плоскость, из которой и все содержание книги задним числом пересматривается в совсем иной перспективе, чем существующая при последовательном чтении. «Достоевскому важны не только обычные для художника изобразительные и выразительные функции слова и не только умение объективно воссоздавать социальное и индивидуальное своеобразие речей персонажей, — важнее всего для него диалогическое взаимодействие речей, каковы бы ни были их лингвистические особенности», — продолжает он еще в прежнем ключе. И вдруг: «Ведь главным предметом его изображения является само слово, притом именно **полнозначное** слово. Произведения Достоевского — это слово о слове, обращенное к слову. Изображаемое слово сходится со словом изображающим на одном уровне и на равных правах. Они проникают друг в друга, накладываются друг на друга под разными диалогическими углами»[78]. И тут оказывается, что теми же словами можно начать исследование об онтологичности слова, потому что для выявления смыслового объема слова единственный путь — это совмещение контекстов словоупотребления, сочетание голосов, встреча голосов в едином пространстве слова. Слово, проведенное по голосам — от однозначно серьезного до иронически извращающего, полностью охватит пространство своего смыслового поля. И тогда «полифония» Достоевского может быть описана как отказ от

заключения слова в монологический единичный контекст, неизбежно его редуцирующий, как способ достижения той «сплошной контекстуальности», о которой применительно к Пушкину пишет В.С. Непомнящий[79].

Итак, значение слова не ***определяется*** близлежащим контекстом, как это часто случается при акцентировании коммуникативной функции слова (на самом деле, и это положение — ложное, поскольку тогда перед нами возникают два взаимно определяемые друг другом члена системы, что приводит к образованию пространства сколь угодно большой неопределенности, ограничиваемой лишь введением третьего члена: как правило, это личность вступающего в коммуникативный акт, и, как правило, это также неопределенный член, нуждающийся в определении внутри той же системы), — значение слова, точнее — его смысловое поле, ***выявляется*** совокупностью контекстов — по тому же принципу, по которому решается система со многими неизвестными[80].

В сущности, только такой способ чтения может привести нас к вечно искомой *адекватной интерпретации*, ибо создает пространство сплошной верифицируемости, где значение слова выверяется ***всем*** контекстом и, соответственно, значение слова может служить ключом ко ***всему*** объему смысла произведения. При таком подходе произведение, даже при, казалось бы, *частном* анализе, не «распадается на не связанные мыслью афористические отрывки, сцены, где каждый видит то, что у него на уме»[81], но остается целостным и цельным. Если же исследователь замечает отразившиеся в тексте «противоречия и непоследовательности авторского миросозерцания», то *методологически* он должен прежде всего отнести их на счет собственного недопонимания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *А.В. Михайлов.* Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 221. Полужирный шрифт в цитатах — выделено цитируемым автором, курсив и курсив с полужирным — выделено мной.

[2] Контекст 9. М., 1998. № 3. С. 134.

[3] Свеча Богу. Московский старец — протоиерей Василий Серебренников (1907–1996). М., 1999. С. 137.

[4] См. примечание 46.

[5] Последним по времени попытку решения этого вопроса предпринял *Н.К. Гей* в статьях, написанных для «Теории литературы в 4 томах» и «Теории литературы (краткий очерк)», подготовленных к изданию в Отделе теории литературы ИМЛИ РАН. Это статьи

«Художественность литературы и художественный образ» и «Метахудожественность литературы». Проблема онтологии слова, которая в настоящем исследовании ставится во главу угла при определении художественности, Геем рассматривается лишь как основа того свойства *некоторых* литературных текстов, которое он называет «метахудожественностью». См.: *Н.К. Гей.* Категории художественности и метахудожественности в литературе. Тезисы // Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». М., 2001. С.280–301.

[6] Впрочем, школа деконструкции (как и «новая» герменевтика) тоже пытались решить вставшую перед ними проблему поиска новых оснований путем сужения сферы поиска (нельзя не отметить, что вслед за этим (по крайней мере, в деконструкции) последовала экспансия этой суженной сферы на все пространство бытия). Вот что по этому поводу пишет А.В. Лашкевич: «Общим местом в исследованиях по истории американской критики стало объединение герменевтики и деконструкции в единое движение конца 1970-х гг. При этом почти все исследователи указывали в качестве основного показателя этого единства на некий общий **постфеноменологический и постструктуралистский пафос**, которым были отмечены первые работы представителей нового движения, и в частности манифест Йельской школы "Deconstruction and Criticism" (1979). В самом деле, несмотря на то, что к новым идеям каждый из мэтров этих школ приходил своим путем, как, например, это сделали Пол де Ман и Уильям Спейнос, все же общей почвой для них было отталкивание от господствовавших в 1960-е гг. идей феноменологии и структурализма и поиск новых оснований для литературных исследований в сфере самой филологии». *А.В. Лашкевич.* Современная литературоведческая герменевтика: слово как деконструкция Времени // Начало. Вып. 3. М., 1995. С. 5–6.

Но для них это сужение сферы связано прежде всего с разрывом (в большей или меньшей степени) со всем тем, к чему, согласно предшествующим взглядам, *отсылал* язык. В высказывании Винсента Лейча о том, что Деррида украл референт, а Спейнос стал укрывателем краденного, и обозначен этот разрыв. И если *история*, в которой разворачивается и о-смысляется для герменевтиков слово, сохраняет для них, как основную категорию, ***смысл***, хотя это и смысл времени (зависимый от времени, временной — и в этом смысле — временный, смысл), то любимая деконструкционистами *темпоральность* «есть свобода временного смыслотворчества, не ограниченная ничем, кроме самого языка и его ресурсов, не определяемая даже интенциональностью (нацеленностью на познание и понимание) субъекта — по-

требителя смыслов и значений. Само пост-структуралистское понимание мира как (интер) текста предполагает именно свободную игру смыслов и значений во времени, их распыление и рассеивание по эпохам и периодам в зависимости от внутреннего состояния системы означающих — языка.

Деконструкционисты здесь выступают как наиболее радикальные противники ограничения этой смысловой игры и сторонники беспредельного плюрализма в прочтениях и интерпретациях интертекста. Герменевтики же пытаются ввести временной поток смыслотворчества в рамки определенных исторических конвенций (традиций) и выявить в этом потоке некие сущностные закономерности. Можно заметить, что именно здесь завязывается узел кардинальных расхождений пути обеих школ — деконструкция уходит вглубь **означающего**, стремясь раствориться в самых тонких структурах языка (слова), тогда как герменевтика пытается выявить некий референт, лежащий за текстовыми пределами слова или, по крайней мере, намеки на такой референт, заключающиеся в нем». *Лашкевич.* С. 10–11.

Для меня же в моей попытке это сужение сферы есть некое отступление в последний оплот слова в его реальности, и эта реальность есть никакая другая, как онтологическая, то есть та, которая порождает реальность самой реальности.

[7] См., например: *М.Л. Гаспаров.* М.М. Бахтин в русской культуре XX века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. Совсем иначе, но тоже отмечает деструктивность Бахтина по отношению к тому, что можно было бы назвать его «материалом», *И.Н. Фридман* в статье «Карнавал в одиночку» (Вопросы философии. 1995, № 11. С. 79–89.) О том же гораздо более резко, чем Фридман, и с иных позиций говорит *С.И. Фудель* (см. его «Наследство Достоевского» (М., 1998. С. 227–228)).

[8] *Л.Я. Гинзбург.* Запись 1927 года по поводу доклада В. Гофмана «Рылеев».

[9] *Д.П. Ильин.* Эстетический феномен в поэзии (анализ лирики) // Контекст-1986. М., 1987. С. 115.

[10] Насколько противоположно этому действие, которое производит ученый (и которое он периодически пытается приписать поэту (и Поэту!)) лучше всего видно из следующего рассуждения Николая Кузанского (Компендий 7, 23): «Основатель мира — художник и причина всего и, рассуждает космограф, относится изначально ко всему миру так же, как сам он, космограф, относится к карте. А из отношения карты к истинному миру, рассматривая умом истину в изображении, обозначенное в знаке, он созерцает в себе самом как кос-

мографе творца мира». Цит. по: *В.В. Бибихин.* Новый ренессанс. М., 1998. С. 328.

Здесь вещи связаны между собой отношениями референции, отсылки, а не типологического подобия. Здесь обозначающее действительно имеет внеположенное себе обозначаемое, и сущностное подобие вырождается в аллегорию. А все потому, что не учитывается существо происходящего, в силу чего *противоположный* жест принимается за *тот же самый*! Ведь Основатель мира, к которому как бы отсылает образ картографа, разворачивает мир из проекта, творя из *ничего* живое и необъятное *все*. Картограф же сворачивает преднаходимый мир *до проекта*, и игнорируя то, что делает нечто обратное творению, «созерцает в себе самом как космографе творца мира». Создавая схему мира, картограф одновременно создает иллюзию своего им обладания. Под знаком этой ренессансной иллюзии мы живем до сих пор. В.В. Бибихин, чьи симпатии несомненно принадлежат Ренессансу, так комментирует приведенное высказывание: «Мысль отталкивается от мирового целого и в нем находит себе центральную опору. Задолго до путешествий вокруг света ренессансные филологи и энциклопедисты создали своим глобализмом, по выражению Буркхардта, "литературную готовность" к великим географическим открытиям. Наоборот, в Средние века, когда география плавно переходила в мифологию (мифологией здесь и названо представление о *сущностном подобии. — Т.К.*), мировое пространство вовсе не из-за технической неоснащенности путешественников и исследователей, а в принципе и по определению оставалось необъятным». *Там же.* С. 328.

[11] Здесь интересно свидетельство из письма Блока Белому от 20 ноября 1903 года, проанализированное А. Эткиндом: «и вот женился, вот снова пишу стихи, и милое прежде осталось милым; и то, что мне во сто раз лучше жить теперь, чем прежде, не помешало писать о том же, о чем прежде, *и даже об Иммануиле Канте, как оказалось впоследствии из анализа стихотворения "Сижу за ширмой"*». *А. Блок.* Собр. соч. в 8 т. Под ред. В.Н. Орлова. М. — Л., 1960–1963. Т. 8. С. 69.

А. Эткинд достаточно убедительно показывает, что импульсом для создания стихотворения послужили «переживания Блока в начале его супружеской жизни <...>, а Кант присовокупился к нему лишь впоследствии». И тем не менее смысл стихотворения, извлеченный поэтом «при анализе», оказывается адекватным тексту гораздо больше, чем смысл, который следовал бы из исходного импульса. А. Эткинд, которого больше занимает как раз смысл импульса, признает: «В этом письме (имеется в виду следующее письмо Белому. *Там же.*

Т.8. С. 70. — *Т.К.*) Блок приписывает изображенному им Канту тот же комплекс ощущений, что и в своем стихотворении: изолированность от мира, неадекватность пространству и времени, особое качество инфантильного тела <...>. Блок был прав в своем "анализе" (ему, вполне вероятно, помогли тут друзья): сингулярность тела не вписывается в категории; его "ножки", "ручки", "морщинистая кожа" выделены из пространства-времени особой "ширмой"». *А. Эткинд.* Хлыст. М., 1998. С. 340–341.

[12] *Марина Цветаева.* Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза. Письма. М., 1988. С. 379.

[13] Интересно, что Ф.М. Достоевский тоже *не знал* своих романов. Не помнил до такой степени, что не мог назвать даже имен главных действующих лиц по прошествии некоторого времени после публикации.

[14] *Марина Цветаева.* Указ. соч. С. 384–385.

[15] См. об этом, например: *Митрополит Сурожский Антоний.* Дом Божий. Три беседы о Церкви. М., 1998. С. 16. «Ад Ветхого Завета — не тот ад, который мы видим описанным у Данте или в полуфольклорной-полубогословской литературе; это не место мучения, не место наказания, это нечто гораздо более страшное. Тот **шеол**, который описан в Ветхом Завете, это не место, куда идут грешники, это то место, куда идут **все** умирающие — потому что все отделены от Бога. <...> Христос спускается в эти глубины, и тут объясняется место псалма, где говорится: Куда, Господи, пойду я от Тебя? На небесах Твой престол, в аду — и там Ты еси (см. Пс. 138: 7–8). Это пророческое слово, потому что оно противоречит тому именно представлению об аде, которое качествовало в то время, ветхозаветному представлению об аде как о месте, где Бога нет, о месте, где только тоска по Богу, вера Ему, поклонение Ему — как бы в Его отсутствие».

Надо добавить — ***самое большее***, что там есть, это тоска по Богу (и уж совсем в редчайших, поначалу, случаях — вера Ему и поклонение Ему). Так и в словах, ставших подобием шеола, самое большее, что иногда есть — это тоска. И тоска — то, что делает их небезнадежными.

[16] Говорю это в том смысле, в каком Марина Цветаева различает «одержимость людей искусства» и «одержимость людей искусством»: «Искусство есть то, через что стихия держит — и одерживает: средство держания (нас — стихиями), а не самодержавие, состояние одержимости, не содержание одержимости.

Не делом же своих двух рук одержим скульптор и не делом же своей одной — поэт!

Одержимость работой своих рук есть держимость нас в чьих-то руках.

— Это — о больших художниках.

Но одержимость искусством есть, ибо есть — и в безмерно большем количестве, чем поэт — лже-поэт, эстет, искусства, а не стихии, глотнувший, существо погибшее и для Бога и для людей — и зря погибшее.

Демон (стихия) жертве платит. Ты мне — кровь, жизнь, совесть, честь, я тебе — такое сознание силы (ибо сила — моя!), такую власть надо всеми (кроме себя, ибо ты — мой!), такую в моих тисках — свободу, что всякая иная сила будет тебе смешна, всякая иная власть — мала, всякая иная свобода — тесна

— и всякая иная тюрьма — просторна.

Искусство своим жертвам не платит. Оно их и не знает. Рабочему платит хозяин, а не станок. Станок может только оставить без руки. Сколько я их видала, безруких поэтов. С рукой, пропавшей для иного труда». *Марина Цветаева.* Указ. соч. С. 400–401.

[17] Иностранная литература, 1995, № 9, стр. 159–167.

[18] *Николай Гумилев.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 312. Первая публикация: Дракон. Альманах стихов. Пг., 1921. Вып. 1.

[19] *В.В. Розанов.* Мимолетное. 1915 год // Начала. № 3. М., 1992. С. 32–33.

[20] *Юкио Мисима.* Исповедь маски. СПб., 1998. С. 290–291. Для прояснения позиции Мисима полезно привести анализ японского слова, используемого для называния «языка», проводимый в работе Хайдеггера «Из диалога о языке между японцем и спрашивающим». Это слово звучит как *кото ба.* «— *Кото*, событие светящей вести производящей милости. — *Кото*, стало быть, правящее событие... — а именно того, что требует сбережения возрастающего и расцветающего. — Что в таком случае говорит *кото ба* как имя для языка? — Услышанный из этого слова, язык есть: лепестки цветения, происходящие из *кото*». *Мартин Хайдеггер.* Время и бытие. Составление, перевод, вступительная статья, комментарии и указатели *В.В. Бибихина.* М., 1993. С. 298.

Здесь не слово порождает *событие, встречу*, но слово как бы рождается, расцветает из события, встречи, скажем, духа и плоти. Не дух впервые творит и оформляет плоть *именем*, но плоть *расцветает* именем от присутствия в ней духа. Это совсем другое движение. Эти «цветы» могут быть приняты и за коррозию...

Интересно — по сходству метафоры нечто здесь проясняющее — высказывание апостола (хоть он и говорит о «славе», а не о «слове»): «Ибо всякая плоть как трава, и всякая слава человеческая — как цвет

на траве: засохла трава, и цвет ее отпал, но слово Господне пребывает вовек» (1 Пет. 1, 24–25).

[21] *Марина Цветаева.* Указ. изд. С. 377.

[22] *Там же.* С. 381.

[23] *А.В. Михайлов.* «Несколько тезисов о теории литературы». Стенограмма доклада, сделанного 20 января 1993 года на заседании Научного совета ОЛЯ РАН «Теория и методология литературоведения и искусствознания» // Литературоведение как проблема. С. 209–210.

[24] Слово, которым пользуются таким образом, А.В. Михайлов называл «закрытым словом»: «Но вот, если смотреть на слова, близкие к нашей науке, то здесь я могу только сказать, что есть слова, которыми современная наука по инерции пользуется как совершенно закрытыми словами. Есть слова, немножко приоткрытые в историчности своего существования, и есть слова, которые немножко изучены в своей истории, ну, и слов, история которых представала бы перед нами вполне ясно, ни в какой науке о культуре, ни в какой части науки о культуре, до сих пор еще нет. <...> Мне не надо подыскивать примеры. Но это, одновременно, такие примеры — есть примеры пользования словами, которые абсолютно закрыты в своем смысле. <...> этими словами пользуются как словами закрытыми, не отдавая себе отчета в том, что требуют от нас эти слова». *Там же.* С. 212–213. Надо заметить, что вообще *онтология* слова разворачивается для Михайлова в его (слова) *историю*, раскрывается в его истории, и это, конечно, ближайший путь к выяснению того, что *заключено* в слове, — посмотреть на то, что уже им *создано.*

[25] Начала. № 3. М., 1992. С. 60–61.

[26] *А.В. Михайлов.* «Несколько тезисов о теории литературы». С. 210–211.

[27] *Там же.* С. 211–212.

[28] *Там же.* С. 212.

[29] После объявления о «смерти автора» именно эта энергия все чаще воспринимается как активная и аккумулирующая смыслы художественного текста: «Так обнаруживается целостная сущность письма: текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а ***читатель***. ***Читатель*** — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; ***читатель*** — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь

некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст». *Р. Барт.* Смерть автора // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 390.

[30] Со многими оговорками, подобающими *серьезному ученому*, Потебня не может все же не обратить внимания, хоть и вкратце, на подобное восприятие слова в *предшествующие века*: «Не вдаваясь в серьезные исследования, мы здесь только намекнем на отчасти известные факты, характеризующие этот взгляд темных веков.

Теперь и в простом народе заметно некоторое равнодушие к тому, какое именно из многих подобных слов употребить в данном случае. Судя по некоторым пословицам (например, "не вмер Данило, болячка вдавила"), народу кажется смешным не видеть тождества мысли за различием слов. На такой степени развития, как та, на которую указывают подобные пословицы, находимся мы. За словом, которое нам служит только указанием на предмет, мы думаем видеть самый предмет, независимый от нашего взгляда. Не то предполагаем во времена далекие от нашего и даже во многих случаях в современном простом народе, употребляющем упомянутые пословицы. Между родным словом и мыслью о предмете была такая тесная связь, что, наоборот, изменение слова казалось непременно изменением предмета. <...> Это дает нам право предположить, что в то время, когда слово было не пустым знаком, а еще свежим результатом апперцепции, объяснения восприятий, наполнявшего человека таким же радостным чувством творчества, какое испытывает ученый, в голове коего блеснула мысль, освещающая целый ряд до того темных явлений и неотделимая от них в первые минуты, — что в то время гораздо живее чувствовалась законность слова и его связь с самим предметом. И в самом деле, в языке и поэзии есть положительные свидетельства, что, по верованиям всех индоевропейских народов, слово есть мысль, слово — истина и правда, мудрость, поэзия. Вместе с мудростью и поэзиею слово относилось к божественному началу. Есть мифы, обожествляющие самое слово. Не говоря о божественном слове евреев-эллинистов, скажем только, что как у германцев **Один** в виде орла похищает у великанов божественный мед, так у индусов то же самое делает известный стихотворный **размер**, превращенный в птицу. Слово есть самая вещь, и это доказывается не столько филологическою связью слов, обозначающих **слово** и **вещь**, сколько распространенным на все слова верованием, что они обозначают сущность явлений. Слово, как сущность вещи, в молитве и заклятии получает власть над природою. "Verba... Quae mare turbatum, quae concita flumina sistant" («Слово... Что море волнует, что быстрый поток укрощает». — *Т.К.*) — эти слова имеют такую силу не только в заговоре, но и в поэзии (причем, не могу не от-

метить, что поэзия и состоит именно в *такой* силе слова. — *Т.К.*) <...>, потому что и поэзия есть знание. Сила слова не представлялась следствием ни нравственной силы говорящего (это предполагало бы отделение слова от мысли, а отделения этого не было), ни сопровождающих его обрядов. Самостоятельность слова видна уже в том, что, как бы ни могущественны были порывы молящегося, он должен знать, какое именно слово следует ему употребить, чтобы произвести желаемое. Таинственная связь слова с сущностью предмета не ограничивается одними священными словами заговоров: она остается при словах и в обыкновенной речи. Не только не следует призывать зла ("Не зови зло, јер, само може дочи" <...>), но и с самым невинным намерением, в самом спокойном разговоре не следует поминать известных существ или по крайней мере, если речь без них никак не обойдется, нужно заменять обычные и законные их имена другими, произвольными и не имеющими той силы. Сказавши неумышленно одно из подобных слов, малорусский поселянин до сих пор еще заботливо оговаривается: "не приміряючи", "не перед ніччю загадуючи" (чтоб не привиделось и не приснилось); серб говорит: "не буди примијенено", когда в разговоре сравнит счастливого с несчастным, живого с мертвым и проч., и трудно определить, где здесь кончается обыкновенная вежливость и начинается серьезное опасение за жизнь и счастье собеседника. ***Если невзначай язык выговорит не то слово, какого требует мысль, то исполняется не мысль говорящего, а слово.*** Например, сербская вештица, когда хочет лететь, мажет себе под мышками известною мазью (как и наша ведьма) и говорит: "Ни о трн, ни о грм (дуб и кустарник тоже, как кажется, колючий), beh на пометно гумно!". Рассказывают, что одна женщина, намазавшись этой мазью, невзначай вместо "ни о трн и проч." сказала "и о трн" и, полетевши, поразрывалась о кусты». *А.А. Потебня.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С.172–174.

[31] *Там же.* С. 174.

[32] *Там же.* С. 180.

[33] Потебня цитирует по: *Humboldt's W. von,* Gesammelte Werke, Bd I–VI, Berlin, 1848.

[34] *А.А. Потебня.* Эстетика и поэтика. С. 180.

[35] У меня здесь речь идет уже о том, что Лосев в своей работе назовет «предметной сущностью» слова (*А.Ф. Лосев.* Философия имени // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., 1990. С. 76 и далее). Вот как, однако, он описывает посреднические функции слова еще между «субъектом» и «объектом», предсказывая, кстати, и болезненный менталитет современной науки о языке, пожелавшей оставаться в границах «лишь языка»: «Чистая ноэма есть как раз то, что в обыва-

тельском сознании, т.е. в школьной грамматике и психологии, некритично трактуется как "значение слова" — без дальнейших околичностей. Однако попробуем реально представить себе, что наше мышление оперирует только ноэмами. Представим себе, что ноэма — сущность слова и последнее его основание. Это значило бы, что наша мысль, выработавши известные образы, устремляется к **ним** и **ими** ограничивается. Произнося слово, мы продолжали бы ограничиваться **самими собой, своими психическими процессами** и их результатами, как душевнобольной, не видя и не замечая окружающего мира, вперяет свой взор в картины собственной фантазии и в них находит своеобразный предмет для мысли и чувства, предмет, запрещающий выходить ему из сферы собственного узко-личного бытия. Впрочем, и здесь, вероятно, различается образ предмета от самого образного предмета. Предположивши, что произносимое нами слово есть только ноэма, "то, что мыслится о" чем-нибудь, мы не выходим за пределы процессов мышления как таких и их результатов. **А между тем тайна слова заключается именно в общении с предметом и в общении с другими людьми**. Слово есть выхождение из узких рамок замкнутой индивидуальности. Оно — мост между "субъектом" и "объектом". *Живое слово таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин*. Имя предмета не просто наша ноэма, как и не просто сам предмет. Имя предмета — арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее познающего и познаваемого. *В имени — какое-то интимное единство разъятых сфер бытия*, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто "субъективном" или просто "объективном" сознании. *Имя предмета есть цельный организм его жизни в иной жизни*, когда последняя общается с жизнью этого предмета и стремится перевоплотиться в нее и стать ею. Без слова и имени человек — вечный узник самого себя, по существу и принципиально анти-социален, необщителен, несоборен и, следовательно, также и не индивидуален, не-сущий, он — чисто животный организм или, если еще человек, умалишенный человек. **Тайна слова в том и заключается, что оно — орудие общения с предметами и арена интимной и сознательной встречи с их внутренней жизнью. Это выводит нас далеко за пределы простой ноэмы слова»**. *Там же*. С. 38–39.

Вообще, русская философия 20 века, связанная так или иначе с имяславием (Лосев, Булгаков, Флоренский), последовательно стремилась восстановить онтологическую сущность имени в сознании современников — и осталась до сих пор на «полях» истории философии 20 века, не востребованная и даже толком не прочитанная.

[36] Ленин, безусловно могущий служить здесь экспертом, так от-

зывался о статьях Добролюбова: «Из разбора "Обломова" он сделал клич, призыв к воле, активности, революционной борьбе, а из анализа "Накануне" настоящую революционную прокламацию, так написанную, что она и по сей день не забывается». *Н. Валентинов.* Встречи с Лениным. Vermont. Б/д. С. 109. Цит. по: *М.М. Дунаев.* Православие и русская литература. Часть III. М., 1997. С. 75.

[37] *Д.И. Писарев.* Борьба за жизнь // Ф.М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 162.

[38] *А.А. Потебня.* Эстетика и поэтика. С. 181.

[39] *Там же.* С. 181–182.

[40] Пегас ворвался в класс. Стихи, рассказы, сочинения, сказки, афоризмы и рисунки школьников Красноярского края. Редактор-составитель *Р.Х. Солнцев.* 1996. 303 стр.

[41] *А.А. Потебня.* Указ. соч. С. 218–219.

[42] См. об этом главу «Слово, творящее мир: стиль как сотворение вселенной».

[43] *Уильям Шекспир.* Генрих VIII. II акт, 4 сцена. Цит. по: *Уильям Шекспир.* Полн. собр. соч в 8 т. Т. 8. М., 1960. С. 266.

[44] Цит. по: *Роде Петер П.* Сёрен Киркегор сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Пер. с немецкого, сост. приложения и послесловие *Николая Болдырева.* Урал LTD, 1998. С. 50.

[45] *К.Г. Юнг.* Проблемы души нашего времени. Пер. с нем. *А.М. Боковикова.* М., 1993. С. 242–244.

[46] Очень логично ответил в подобном случае П.А. Флоренский: «Итак, нам предстоит показать возможность и даже вероятность магического воздействия слова, с тем чтобы далее сделать то же в отношении мистической стороны его. Но убеждение в магической силе слова, на протяжении веков и тысячелетий, составляет всеобщее достояние народов самых различных, и едва ли можно указать хотя бы один народ и хотя бы в одно время своего исторического развития, который бы не имел живейшей веры в магическую мощь слова. Эта вера так распространена и прежде и теперь, что ее, говоря о народах, приходится считать неразрывною с самым пользованием речью и видеть в ней необходимый момент в самой жизни языка. Следовательно, изложение наше будет наиболее естественным, если мы, вообще примыкая к жизнепониманию всенародному, к разуму общественному, и в поставленном вопросе в основу положим не отрицательный взгляд позитивизма на слово, а — положительный взгляд всего человечества и тяжесть доказательства возложим на тех, которые, отпав от всего человечества, утверждают, наперекор общему историческому преданию, бессилие и пустоту слова». *П.А. Флоренский.* Мысль и язык // П.А. Флоренский. Т.2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 253–254.

[47] *А.В. Михайлов.* «Ангел истории изумлен...» // А.В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 872.

[48] *Там же.* С. 873.

[49] Христианское понимание времени отчетливо выражено митрополитом Сурожским Антонием в следующих строках: «И в Вознесении Господнем, когда Сын Человеческий сел одесную Бога Отца, мы видим **человека**, плотью вошедшего в самые недра и глубины Троичной тайны. Все, вся история в каком-то смысле **завершена** уже Воплощением и Вознесением Христовыми. Она завершена тем, что Бог в истории является **внутри**-историческим двигателем и силой, и Человек Иисус Христос восседает на престоле славы. И в этом отношении наше положение, наше понимание истории очень своеобразно: мы ждем конца времен, мы ждем второго пришествия Христова; мы ждем момента, когда все будет завершено; Дух и Церковь говорят: Гряди, Господи, и гряди скоро (Откр. 22, 17, 20)... Но вместе с этим мы знаем — и не понаслышке: мы знаем тем, что называют опытом веры, что уже **все за-вершено**. В каком-то принципиальном, основном смысле все **уже** случилось». Указывая на то, что Иоанн Богослов в Апокалипсисе всегда употребляет слово «конец» в мужском роде, тогда как по-гречески это слово среднего рода, митрополит Антоний поясняет: «для Иоанна конец — это не какое-то мгновение во времени, куда мы стремимся, до которого мы доходим и которое является как бы пределом истории; конец — это Некто, конец — это Тот, Который придет. Но, с другой стороны, это цель, это завершение, это Тот, Который является *Омегой* во всех отношениях, то есть концом времени, завершением твари, явлением победы Божией. И мы знаем то, чего никто не знает: что конец не только впереди, но что конец **уже** пришел Воплощением Христовым, одержанной Им победой... Конец нам не страшен, потому что он позади нас». *Митрополит Сурожский Антоний.* Беседы о вере и Церкви. М., 1991. С. 66–67.

[50] Ср., как пишет Людмила Петрушевская об одной из своих героинь: «Чего-то она не понимает, каких-то женских стыдливых тайн, какой-то самообороны, тактики моллюска, который захлопывает створки раковины, пока еще никто не успел разглядеть, что там скрывается дальше, хотя все прекрасно знают, что там может скрываться. ***Но то, что не обозначено словом, того как бы и не существует в природе, поэтому остается только предполагать, а точно никто не знает».*** *Людмила Петрушевская.* Рассказчица // Людмила Петрушевская. Тайна дома. М., 1995. С. 8.

[51] О функциях табуирования в культуре и, в частности, в художественном мире Ф.М. Достоевского см. замечательное исследование Ольги Меерсон: *Olga Meerson.* Dostoevsky's Taboos. Studies of the

Harriman Institute. Dresden University Press. Dresden — Munchen. 1998. 227 p.

[52] О чувстве, соответствующем этому единому слову, служащем для его восприятия, так говорит св. Симеон Новый Богослов: «Оно имеет с собою и в себе все пять чувств ***или, точнее сказать, более, поколику все они едино суть***». И далее: «не можем мы представить и изъяснить многими словами все то, что зараз познаем и уразумеваем, слыша зрением и видя слышанием, учась созерцанием, слушая откровением». *Симеон Новый Богослов.* Слово 51-ое. Цит. по: *М.В. Лодыженский.* Свет Незримый. Пг., 1915. Репринт: М.– Новосибирск, 1992. С. 200–201.

[53] *Николай Гумилев.* Поэма начала // Николай Гумилев. Указ. изд. С. 470–471.

[54] Вот, например, что пишет по этому поводу Гастон Башляр: «Позднее я прочел у Бахофена, что гласная "а" — это гласная воды. Она властвует в таких словах, как aqua, apa, Wasser. Это фонема сотворения мира при помощи воды. Это "а" и обозначает первоматерию. Это начальная буква поэмы мироздания. Это буква, обозначающая отдохновение души в тибетской мистике». *Гастон Башляр.* Вода и грезы. М., 1998. Пер. с фр. *Б.М. Скуратова.* С. 258.

[55] *Джованни Реале* и *Дарио Антисери.* Западная философия от истоков до наших дней. Средневековье. Т.2. СПб., 1994. С. 182–183.

[56] См.: *Умберто Эко.* Имя розы. М., 1989. С. 18 и далее.

[57] *О.Э. Мандельштам.* Слово и культура. М., 1987. С. 42.

Как показывает Борис Бухштаб, именно на этом принципе строится поэзия Мандельштама. Объявляя «сознательный смысл» или, как он его называет, «Логос», лишь элементом *формы*, равноправным с другими элементами слова, Мандельштам так же перемещает лишь психологически определимое содержание в «стыки» слов, в их соединения, тем, собственно, и создавая слову простор для «блуждания». Не сплетая словосочетания в *высказывание*, но лишь «составляя» их Мандельштам сохраняет этот простор. Слова становятся как бы «полузабытыми», они несут запах, аромат невнятного воспоминания — вместо смысла.

Как справедливо замечает Бухштаб, это далеко от идеи акмеизма, так как Мандельштам «борется и против того простого "соответствия" слова обозначаемой им вещи, к которому стремились акмеисты и посредством которого надеялись отобразить мир в его вещности и материальности». *Б. Бухштаб.* Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989, № 1. С. 139.

[58] *Bachelard G.* Poetique de la rêverie. P., 1952. P. 15. Цит. по: *В. Большаков.* Психология художественного творчества Г. Башляра. Рукопись.

[59] *К. Степанян.* Постмодернизм — боль и забота наша // Вопросы литературы. 1998. Сентябрь — октябрь. С. 47.

[60] *Л.Н. Толстой.* Собрание сочинений в 12 т. Т. 10. М., 1975. С. 235–236.

[61] Все цитаты из произведений Достоевского приводятся по Полному собранию сочинений в 30 томах (Л., Наука, 1972–1990). Том и страница указываются в скобках после цитаты.

[62] *Саша Соколов.* Школа для дураков. М., 1990. С. 11. Далее страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

[63] В сущности, каждое художественное произведение («темпоральное», в соответствии с классификацией Лессинга) начинается с сотворения мира и заканчивается его разрушением, или разрешением, или преображением, просто не везде это так очевидно. Пылкий Честертон, отстаивая особую связь искусства с Христианством (как первообразом всех смутных образов), писал: «В каждой повести, даже в грошовом выпуске, найдется то, что принадлежит нам, а не им. Каждая повесть начинается сотворением мира и кончается Страшным Судом». *Г.К. Честертон.* Вечный человек. М., 1991. С. 249.

[64] Постструктурализм продолжает ту же тенденцию, еще дальше уходя от «субстанции» к отношению: «Вероятно, "сообщение как таковое", как писал Якобсон, может рассматриваться как отдельный факт окружающей нас действительности. Именно в таком ракурсе представляется язык на первый взгляд: язык — это в каком-то смысле материализованные "фразы", "слова", которые можно "фиксировать", сохранить при помощи письма, записать на магнитофонную ленту и т.п. Только потом мы начинаем понимать, что эти фразы суть сообщения, адресованные одним человеком другому, что они реализуются в той или иной физической субстанции, что значение им приписывается по той или иной заранее принятой договоренности. Эта псевдосубстанция на самом деле есть ни что иное, как узел отношений». Общая риторика. М., 1986. С. 54–55.

[65] Хрестоматийным стало высказывание Лотмана: «Структурный анализ исходит из того, что художественный прием — не материальный элемент текста, а отношение». *Ю.М. Лотман.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 24. Вот как Александр Эткинд характеризует взаимоотношения между имяславием и господствующей научной традицией: «После Соссюра теоретическая лингвистика и семиотика развивались по прямо противоположному (имяславию. — *Т.К.*) пути. Знак объявлялся условным, заменимым на любой другой. Только человеческая конвенция определяет, что значит знак. Сущность вещей репрезентирована в отношениях между знаками, но никогда не в самих знаках». *А. Эткинд.* Хлыст. М., 1998. С. 259.

[66] «В последние десятилетия центр тяжести в изучении метафоры переместился <...> в те сферы, которые обращены к мышлению, познанию и сознанию, к концептуальным системам и, наконец, к моделированию искусственного интеллекта. В метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа». *Н.Д. Арутюнова.* Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 5–6.

[67] Принципиальный тезис «группы мю»: «Воздействие фигуры не содержится в самой фигуре, а возникает у читателя в качестве ответа на определенный стимул». Общая риторика. М., 1986. С. 71. Ср. согласие Л.С. Выготского с определением художественного произведения как «совокупности эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбуждать в людях эмоции». *Л.С. Выготский.* Психология искусства. М., 1987. С. 9.

[68] Постструктуралисты, собственно, не отрицают стремления слова в художественном тексте к бытию «самому по себе», к тому, как можно сказать в терминах предлагаемого исследования, чтобы перестать быть «гонцом» человека и дать быть заключенной в самом слове реальности. Однако они видят в этом некоторый ущерб, неполносмысленность художественного слова: «Последним следствием такого видоизменения языка является то, что поэтическая речь обнаруживает свою несостоятельность как средство коммуникации. С ее помощью нельзя ничего сообщить или, скорее, можно сообщить только то, что касается ее самой. Можно сказать также, что содержащееся в ней сообщение адресовано ей самой и эта "внутренняя коммуникация" есть не что иное, как основной принцип художественной формы. Включая в свою речь на всех ее уровнях и между ними множество обязательных соответствий, поэт замыкает речь на ней самой: и именно эти замкнутые структуры мы называем художественным произведением». Общая риторика. М., 1986. С. 46.

[69] *Е. В. Падучева* Семантические исследования. Семантика времени и вид в русском языке. Семантика нарратива. М. 1996.

[70] Характерно, что современные авторы такое качество слов осознают и даже описывают. Вот пример из романа очаровательного американского романиста A.J. Perry. Русский друг-коммерсант предлагает лирическому герою вместе написать русско-английский и англо-русский словарь: «Я буду объяснять тебе, что значат слова, а ты — переводить их на английский». Тот отказывается: «Словам невозможно придать значение. Видишь ли, Вадим, слова — мятежны. Если ты попытаешься их ограничить, они способны к неповино-

вению, как арестанты...» *A.J. Perry*. «Twelve stories of Russia: a novel, I guess». Moscow, 2000. P. 207.

[71] *Г.К. Честертон*. Указ. соч. С. 178.

[72] Борис Тарасов пишет: «Когда Достоевского называли психологом, он уточнял такое определение и говорил о себе как о реалисте в высшем смысле, исследующем глубины и законы человеческого духа. Художественную и философскую методологию писателя можно характеризовать как пневматологию, в которой истинное значение психологических, политических, идеологических, экономических, эстетических и иных проблем раскрывается в сопоставлении с тем или иным основополагающим метафизическим образом человека, с его коренными представлениями о своей природе, ее подлинной сущности, об истоках, целях и смысле бытия». *Борис Тарасов*. Непрочитанный Чаадаев, неуслышанный Достоевский. М., 1999. С. 81. Можно сказать, что Достоевский не интересуется падающей тенью, которая и есть психологизм, его интересует то, что эту тень отбрасывает — каким бы нереальным оно не представлялось оку человека, сосредоточенного на игре теней.

[73] Вот как пишет о реализме Достоевского православный святой: «Мы, люди, живем в мире двойственной реальности: физической и духовной. Что такое физическая реальность? — Материя. А что такое материя? Сегодня есть физики, которые утверждают, что материи по сути не существует, существуют только нематериальные праэлектроны и фотоны. А духовная реальность, что это? — Душа. А что такое душа? Это то, что непосредственно вложено в наше естество, то, что не поддается определению ни по сути, ни по форме. Но тогда, рассматривая материю и душу как непосредственные реальности, не принимаем ли мы привидения за реальность? Как бы нам ни хотелось свидетельствовать о реальности материи и духа, наша человеческая мысль и наши человеческие ощущения говорят об одном, только об одном: и материя, и дух сотканы из чего-то, что напоминает тень и сон. И все то, что мы называем веществами, происходит из той же материи, что и сон: все есть тень, все есть сон. И этот наш земной мир в своей реальности похож на сон, который нам снится. И мы, люди, часть этого космического сна, движемся в этом мире, как тени между тенями, как привидения среди привидений, как призраки среди призраков.

Но человеческая мысль, чья природа более фантастична, нежели сама природа сна, без устали вопрошает: что же делает материю и душу реальностью? И материю и душу делает реальностью только всемогущий Творец всех реальностей — Бог Логос. Это — евангельский ответ человеческой мысли, это единственный ответ, несущий благую

весть человеку. Все, что существует, реально настолько, насколько в нем присутствует Логосная сила. Реальность по сути есть не что иное, как логосность. Ибо то, что делает природу природой и человека человеком, душу душой и материю материей, небо небом и землю землей, жизнь жизнью и естество естеством — суть логосность.

"Слово стало плотью", — эти три слова содержат в себе целокупное евангелие божественного и человеческого реализма. Только с воплощением Бога Логоса люди познали настоящую, непреходящую, вечную реальность. До воплощения люди действительно были привидениями. После воплощения во всем людском начинает присутствовать божественная реальность. И каждый человек настолько реален, насколько вос-соединил себя с воплощенным Богом Логосом. А это значит: насколько укоренился в теле Богочеловека Христа, которое есть Церковь. Церковь как тело Бога Логоса по сути единственно настоящая и непреходящая реальность в этом преходящем мире.

С пророческим вдохновением и с апостольским прозрением Достоевский ощутил всю бесконечную важность воплотившегося Бога Логоса для нашего земного мира. Это насущная и самая главная реальность и основа всякой существующей реальности. Достоевский говорит, что условие — sine qua non — существования всего мира содержится в этих словах: "Слово бысть плоть". Все ценности неба и земли Достоевский находит в воплощенном Логосе, а потому и говорит: все заключается в том, что Логос, воистину, стал плотью. В этом вся вера и все утешение человечества, утешение, от которого оно никогда не откажется.

Явление Бога Логоса в личности Богочеловека Христа ясно свидетельствует, что в этом мире Бог — единственная истинная реальность, а человек — реален настолько, насколько сумеет воплотить в себе Бога Логоса. Своими делами и учением Богочеловек убедительно показывает и доказывает, что в мире существуют, в сущности, две реальности: Бог и человек. А между Богом и человеком находятся все остальные реальности. Но различить эти реальности возможно только в свете наивысшей реальности — Бога. Отход от этой Реальности повергает мысль в псевдо-реальность, в не-реальность, во вне-бытие. Самая полная и самая страшная псевдо-реальность — Сатана, ибо в нем самое страшное отпадение, отрыв, самая большая удаленность от Бога.

Для славянского всечеловека Достоевского Бог — самая главная и самая близкая реальность. Для его героев существует только одна мука — Бог. "Только Бог меня мучит", — таково их общее исповедание. Если Бога нет, то тогда все — диавольский хаос, бессмыслица и глупость, тогда "все на абсурде почиет"». *Прп. Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 259–261.

[74] Эта неадекватность была замечена еще Белинским, и отнесена им, конечно, на счет автора. Он совершенно не понимал, как надо читать подобные тексты, и, что особенно интересно, в отличие от ситуации с Пушкиным и Гоголем, здесь это непонимание было сразу замечено и отрефлектировано именно как *отсутствие привычного критику слова*: «Не только мысль, даже смысл этой, должно быть, очень интересной повести остается и останется тайной для нашего разумения, пока автор не издаст необходимых пояснений и толкований на эту дивную загадку его причудливой фантазии. Что это такое — злоупотребление или бедность таланта, который хочет подняться не по силам и потому боится идти обыкновенным путем и ищет себе какой-нибудь небывалой дороги? Не знаем, нам только показалось, что автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши все это лаком русской народности <...>. Во всей этой повести нет ни одного простого и живого слова или выражения: все изысканно, натянуто, на ходулях, поддельно и фальшиво» (1, 510).

Анализируя образную систему «Хозяйки», Ю.И. Мармеладов многократно указывает на значимость отдельных слов, на необходимость учета *полного объема их значения*, и часто даже на необходимость учета значения, порождаемого по звуковой ассоциации. Авторские «ориентиры» и «указатели», считает исследователь, позволяют адекватно интерпретировать «Хозяйку». «Впрочем, — замечает он, — несмотря на эти "указатели", повесть так и не была понята правильно — видимо, она требует большего внимания при прочтении, чем готов уделить литературе обычный читатель». *Ю.И. Мармеладов.* Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. Петровская Академия Наук и Искусств, 1992. С. 85.

[75] *Gary Saul Morson.* 'Tempics and *The Idiot*', in *Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes*, ed. By Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde (Bergen: University of Bergen Press, 1997), pp. 108–34.

[76] *Olga Meerson.* Dostoevsky's Taboos. Studies of the Harriman Institute. Dresden University Press. Dresden — Munchen. 1998. 227 p.

[77] Характерология Достоевского. М., Наследие, 1996. 336 стр.

[78] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 311.

[79] См. его книгу «Пушкин. Русская картина мира» (М., 1999), особенно заключительную статью «Феномен Пушкина в свете очевидностей. К методологии пушкиноведения (проблема понимания)». С. 495–536.

Причем, возможность «сплошной контекстуальности», то есть абсолютной связанности всех смыслов повествования, когда тро-

нешь в одном месте — отзывается везде, а это значит, что из любого места, от любого слова можно начинать целостную интерпретацию, у Пушкина, естественно, тоже осуществляется за счет полнозначности слова, о чем писал в свое время Вячеслав Иванович Иванов. О. Дешарт так излагает его статью «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» («Научные известия» 2. М., 1922): «Мысли свои об истинном, то есть поэтическом наименовании В.И. высказывает, всматриваясь в творчество "имяславца" Пушкина. Именуя "вещи и их отношения", Пушкин "берет вещи «эйдетически» как теперь говорят, — неизменно выявляет в них идею как прообраз. Отсюда их естественное оживление. <...> Если принимать «идею» не как отвлеченное понятие, а как реальность платонова умозрения, — вещи тем более живы, чем яснее напечатлевается на них животворящая и связующая их с живым целым идея". Имена Пушкина "суть живые энергии самих идей". Пушкин "право именует сущности, они же сами непосредственно являют в ответ на правое их именование свою связь и смысл"». *О. Дешарт.* Введение // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 212.

[80] По мнению *В. Губайловского*, для такого решения, в принципе, достаточно двух — желательно максимально взаимоудаленных (стилистически, во времени и в пространстве) — контекстов. Именно этот прием работы на скрещении контекстов для «реанимации» поэтического слова используется, как он показывает в своей статье «Борисов камень. О современных поэтах» («Новый мир», 2001, № 2), целым рядом современных поэтов — каждым по-своему.

[81] *В.И. Мильдон.* Идея аналогий. М., 1999. С. 19. Это выражение В. Мильдона по поводу прочтений «Фауста» Гете очень подходит и к интерпретациям произведений Достоевского.

СЛОВО, ТВОРЯЩЕЕ МИР: СТИЛЬ КАК СОТВОРЕНИЕ ВСЕЛЕННОЙ

«— А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?
— Зачем? Я писал искренно, — ответил Ставрогин.
— Немного бы в слоге. <...>
— Итак, вы в одной форме, в слоге, находите смешное? — настаивал Ставрогин.
— И в сущности».
/Ф.М. Достоевский. «Бесы». Пропущенная глава «У Тихона»/

«Уточняйте значение слов, и вы избавите мир от половины заблуждений» — этой декартовской фразой, послужившей эпиграфом к фундаментальному труду теоретика, чье имя является символом целой эпохи в развитии советской теории литературы[1], могло бы открываться всякое теоретическое изыскание. Слову «стиль», вынесенному в заглавие данной работы, «повезло» — его значение уточнялось бесконечно.

После всех уточнений остались, тем не менее, два словоупотребления, занимающих прочное место и в языке науки и в обиходном языке. Эти словоупотребления примерно соответствуют значениям слова в случаях, когда мы говорим: «*стилистически безупречно*» и «*стильно*». Первый случай имеет в виду *возможность приближения* к *некоему идеалу*, общему для всех явлений, к которым вообще может относиться это сочетание слов. Употребляется оно, главным образом («главным образом» — здесь скорее вежливая оговорка) в сфере языковых явлений. Второй случай имеет в виду *отношение к некоторой системе* и употребляется во всех областях жизни, к которым может быть приложимо слово «искусство». Объединяет оба эти слова представление о некоей *целостности*: в первом случае — универсальной, во втором — о множестве неких самодостаточных целостностей.

Первый случай имеет в виду *чистоту отражения* — ту область, где стиль становится полем для конкуренции, для соревнования — для приближения к идеалу. В этом смысле «научиться стилю» можно у представителей совсем иного стиля — то есть, освоить совер-

шенство техники, точность приема — *стилистическую* безупречность, перенося ее в совсем иное *стилевое* пространство. Не перенять прием, а именно освоить **точность** приема: не вернуться к писанию палочкой из слоновой кости, но отточить свой карандаш столь же остро. П.А. Гринцер в статье «Стиль как критерий ценности» пишет: «Вне зависимости от этического содержания его творчества (а здесь он заведомо был подозрителен как творец языческих басен), Вергилий оставался для средних веков совершенным поэтом (образцом, по которому в старые меха можно влить новое вино христианской истины), и еще для Данте он наставник и проводник, поскольку владеет "украшенной речью" и научил его "прекрасному стилю"»[2]. В данном случае «стиль» есть лишь «мастерство», «искусство», и учителями «мастерства» язычники, безусловно, могли выступать (и выступали) для христиан, но очевидно ложным было бы утверждение, что христианские поэты *восприняли стиль* поэтов языческих.

Здесь возможно будет словосочетание «безупречный стилист», означающее холодную гладь зеркала, чистоту отражения, холод слова, сохраняющего идеальную строгость понятия.

Второй случай имеет в виду собственно *способы отражения* («стили в искусстве»).

Естественно, что приходится иметь дело с множеством омонимов, затрудняющих понимание: стоит только представить себе, насколько разным будет значение словосочетания, например, «классический стиль» в первом и во втором случае.

Условно первый случай можно назвать «лингвистическим», а второй — «искусствоведческим» подходом к категории стиля.

Лингвистический подход, явно или тайно считая стиль «словесным оформлением», слишком часто грешит, по сути, неразличением *художественного произведения* и других произведений словесности. Искусствоведческий, напротив, демонстрирует, что стиль вовсе не определяется, в конце концов, «материалом» произведения искусства, что «стилистически однородные» вещи создаются путем использования мрамора, краски, камня, звука и слова. Тем самым, однако, само понятие *искусства* расширяется практически на все сферы человеческой деятельности, заменяясь более привычным в этом качестве словом *культура*. «Причем обрати внимание, — говорит герой рассказа В. Пелевина "Хрустальный мир" — любая культура — это именно парадоксальная целостность вещей, на первый взгляд, не имеющих друг к другу никакого отношения. Есть, конечно, параллели — стена, кольцом окружающая античный город, и круглая монета или быстрое преодоление огромных расстояний с помощью поез-

дов, гаубиц и телеграфа. И так далее. Но главное, конечно, не в этом, а в том, что каждый раз проявляется некое нерасчлененное единство, некий принцип, который сам по себе не может быть сформулирован, несмотря на крайнюю простоту <...>, неопределимый принцип, одинаково представленный во всех феноменах культуры»[3].

Оказывается, «стиль» довольно сложно заключить в рамки той или иной весьма непроизвольно отграниченной сферы человеческой деятельности, что на практике должно сильно затруднять его употребление в качестве термина (ибо *термин* — бог границ). Э. Утиц, например, в своей статье «Что есть стиль» разбирает восемь терминологических употреблений этого слова, используемых им. А.Ф. Лосев в работе «Материалы для построения современной теории художественного стиля» перечисляет их вслед за Утицем: «1. Стиль художника <...> 2. Материальный стиль: стиль бронзы, стиль мрамора <...> 3. Целевой стиль (стиль определенной смысловой направленности): церковный стиль, дворцовый стиль, стиль ратуши. <...> 4. Стиль места. Этот стиль должен учитывать преобладающий в данной местности строительный материал <...>, климат <...>, свойства почвы <...> 5. Национальный стиль: германский, романский, славянский, южнонемецкий, северонемецкий <...> 6. Стиль времени: готика, ренессанс, барокко и т.д. 7. Натуралистический или идеалистический стиль <...> 8. Стиль в смысле драматического, эпического, пластического, живописного стиля и т.д.»[4].

И хотя Лосев утверждает, что «приводимые им стили, после достаточного размышления над ними, нетрудно превратить в самую настоящую классификацию»[5], и это, по-видимому, так и есть, все же невольно на память приходят знаменитые китайские «классификации», где, скажем, животные будут делиться на ходящих и плавающих, игрушечных и живущих один день, ласковых и нарисованных на бумаге.

Литературоведы, практикующие «искусствоведческий» подход к стилю, сразу же (как только решились подойти к стилю подобным образом) сделали усилие по определению базовой категории. Стиль, как определил его П.В. Палиевский в своей статье «Постановка проблемы стиля», есть «художественный метод, проступивший наружу, структура образа, обозначенная вовне: в языке <...>, в композиции, в основном построении или "тоне" рассказа и т.п. То есть он открывается лишь как единство, которое нужно найти во внешнем многообразии»[6]. Д.С. Лихачев говорит, что «художественный стиль объединяет в себе и общее восприятие действительности, свойственное писателю, и художественный метод писателя, обусловленный задачами, которые он сам себе ставит»[7]. Р. Уэллек и О. Уоррен в «Теории

литературы», начиная главу о стиле в духе первого подхода, ближе к ее концу замечают: «Мы видим, как быстро стилистический анализ подводит к проблемам содержания. Интуитивно, без необходимой системности критики давно уже стали рассматривать стиль как выражение той или иной философской точки зрения»[8].

Сходным образом, то есть как внешнее выражение глубокого внутреннего единства[9] (именно в силу этой *дальности*: внешнее — глубоко внутреннее, чрезвычайно трудно определимого) понимали стиль поэты. А.А. Блок утверждал, что «стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный взгляд может увидать душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания»[10]. Андрей Белый на основании подобного понимания стиля считал невозможным судить об отдельно взятых стихотворениях: «Когда мне приносят на просмотр одно или два стихотворения мне неизвестного поэта и потом просят высказать суждение о достоинствах или недостатках их, я всегда бываю поставлен в трудное положение; дело в том, что на основании формальных достоинств и недостатков можно составить лишь известное предварительное суждение, не проникающее "ядра". Только на основании циклов стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется "зерно" каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежнолежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь. В стихотворении, взятом порознь, можно открыть ряд совершенств и несовершенств, (главным образом технических); но анализ стихотворения всегда условен; то же стихотворение, взятое в ряду других, связанное с ними, вытекающее из них, или чреватое ими, разительно изменяет рельеф свой; кажущееся совершенным, оказывается порой скорлупой, отпадающей от "ядра"; наоборот, явные технические несовершенства оказываются подчас выражением стиля целого; и в нем находят свое оправдание <...>.

Нос может быть совершенно безобразен, как таковой; но пока я не узнаю всех черт лица, в котором нос только часть, я ничего не могу сказать даже о носе; есть прелестные неправильные носики, придающие лицу прелесть; и я могу их полюбить именно за их неправильность. То же и с отдельными стихотворениями поэтов»[11].

Здесь дело не в утверждении «индивидуального» стиля в противовес «большому», например. Нет, здесь утверждается примат стиля во втором значении по отношению к стилю в значении первом. И такое предпочтение сам Белый связывает с направлением, в котором проходится путь, связывающий внутреннее единство и его внешнее выраже-

ние: «Поэт <...> идет от лирического волнения к напечатлению его в форме. Критик — обратно: от технических узоров формы к волнению, их породившему. Лирическому поэту может быть вовсе не дорог отрывок, обладающий всеми техническими совершенствами, ибо он знает, что в нем остыла уже линия образов; наоборот: отрывок, невнятный форме, для него может значить более, как открывающий ряд будущих, совершенных творений; это будущее он любит в невнятице его первого появления на своем поэтическом горизонте»[12]. *Стильность* здесь явно предпочитается *стилистическому совершенству*, хотя «в душе каждого поэта живут одновременно и творец, и критик»[13]. Здесь, в сущности, впервые становится возможен *такой* путь (то есть — с помещением зерна стихотворения в душу поэта). Если зерно художественного творения располагается в ином месте (скажем, в *мире идей* Платона), то проникновение к нему (способность такого проникновения, «восхищения» и делает художника художником) во всех случаях возможно только «извне». И тогда стилистическое совершенство будет, безусловно, первенствовать, тем более что стремление именно к нему будет поддерживаться страданием художника, видевшего идеальное воплощение и исказившего его в своей передаче. То есть речь идет, в конце концов, о появлении индивидуального стиля[14], но не в противостоянии «большому» стилю или стилю эпохи — они между собой не конфликтуют, но стилю «всеобщему».

О сути же «большого» стиля упоминавшийся уже Утиц писал так: «Когда меняются формы и содержание жизни, должно измениться и искусство, которое так же есть выражение этой жизни. И это изменение есть изменение стиля»[15]. Здесь зерно, из которого произрастает произведение искусства, также помещается в нечто меняющееся и конечное.

В связи со всем вышесказанным заслуживает внимания позиция критика. Очевидно, что для критика возможно два отношения к произведению искусства, соответствующих двум подходам к категории стиля. Первое — это отношение эксперта, знатока, неким неведомым способом получившего доступ к эталону (расположенному, как мы помним, в некоем общем, но не общедоступном месте). Второе — отношение вдумчивого внимания, установки на понимание именно ядра авторской личности — и тогда не *критики*, но оправдания (в смысле указания на правду, истинность) тех индивидуальных черт, которые, по меткому замечанию Марины Косталевской, «сначала рассматриваются как недоработки и дефекты, и только по мере распространения признания и успеха переклассифицируются в уникальные и оригинальные достижения данного таланта»[16]. Интересно, что позиция эксперта оказалась столь привлекательна, что именно на ней и посейчас настаивает

большинство практикующих критиков, хотя для всех давно очевидна утрата того общего места, где бы мог находиться эталон. Начиная с прошлого века, критик уверенно и не задумываясь помещает этот эталон внутрь собственной индивидуальности, на что имеет, конечно, гораздо меньше прав, чем писатель, отыскивающий в своей душе основания для новой целостности, именуемой индивидуальным стилем.

О понимании стиля во втором смысле свидетельствуют, конечно же, конкретные описания различных стилей в искусствоведении. В.М. Полевой в монографии «Искусство XX века. 1901–1945» дает следующую характеристику «стиля модерн»: «Этот стиль заключает в себе вполне отчетливую эстетическую программу, замысел всеобщих эстетических преобразований. В "чистом" и, стало быть, схематизированном виде она может быть представлена как идея сотворения прекрасного, которое не содержится в неудовлетворительной окружающей жизни, Такая программа может быть устремлена и в сторону искусства для искусства, эстетства, воспаряющего над скверной жизни, и направлена на преобразование этой жизни эстетическими средствами, на излечение ее болезней красотою. И то и другое известно в истории "стиля модерн". Но и в том и в другом случае единственным носителем прекрасного для него служило само искусство, только в мире искусства создается (а не воссоздается, воплощается, стяжается) истинная красота, прикосновение к которой озаряет собой неэстетичное бытие. Творческая деятельность понимается как художественная фантазия, уподобленная творящим силам природы. Художник мыслится демиургом, который словно с мягкой глиной обращается с камнем, деревом, металлом, преобразуя их в некую эстетическую субстанцию, соединяющую духовное и вещное начала. Отсюда проистекает столь частое соединение символической идеи и декоративного мотива, распространяются в зодчестве — пластические, текучие, словно бы самообразующиеся формы; в декоративном творчестве — стелющийся по поверхности, разрастающийся, обволакивающий предмет стилизованный растительный орнамент; в изобразительном искусстве — плоские пятна цвета и гибкая линия, которые не выделяют объемы, а сливают их с плоскостью, образуя тем самым некий особый художественный мир, где пространство не обладает глубиной, фигуры и краски — массой, а декоративно-узорное начало определяет построение композиции»[17].

В общем виде искусствоведческое восприятие стиля выражено А.В. Михайловым, утверждавшим, что «стиль всякий раз складывается через создание "мира"»[18]. То же *впечатление* стиля стоит за сверхзнаменитым высказыванием Бюффона: «Стиль — это сам человек», за утверждением Лосева: «Стиль — это организм», за сентенци-

ями Морье: «Стиль для нас есть устроение существования, способ бытия»; «С первого же взгляда мы узнаем в нем органическое свойство. Другими словами, он имеет отношение к роду организации индивидуальности»; «Действие заимствует свою форму у формы духа»; «Если живое существо составляет организованное целое, каждое из его проявлений станет символом "я"»; «Всякая личность предполагает верность себе. Без постоянства в способе бытия, без единства, без устойчивости нет стиля»[19].

И лишь лосевскому определению стиля как «диалектического единства композиционно-схематического плана и того принципа, которому подчиняется композиционно-схематический план»[20] удается, пожалуй, встать над разницей первого и второго подходов, ибо здесь объединены первотворение мира, обеспечивающее существование единого стиля, и все последующие «сотворения миров», неважно, совокупными усилиями умов и сердец определенной эпохи или индивидуальным тайным душевным творчеством.

В.В. Розанов в «Опавших листьях»[21] сказал нечто очень важное о стиле: «Стиль есть то, куда поцеловал Бог вещь». «Стильные вещи суть оконченные вещи. И посему они уже мертвы. И посему они уже вечны. Потому что они не станут изменяться. Но навсегда останутся». «С тем вместе стиль есть нечто внешнее. Это наружность вещей. Кожа вещей. Но ведь у человека мы целуем же священные уста, и никто не вздумает поцеловать столь важное и нужное ему сердце».

«Кожа вещей» — напоминает — «И дал им одежды кожаные...» Стиль — место прервавшейся пуповины, место отпадения от Творца (от творца) — и потому — место завершения. Творец в творческом акте именно потому не ощущает стиля. Стиль — то, что «прочитывается» читателем. Если стиль «прочитывается» автором, то это уже стилизация, не сотворение своего нового мира, но подражание, я бы сказала — описание — мира чужого. Это совсем иного типа действие: творец стиля и стилизатор различаются примерно как Творец и этнограф (или космограф — см. примечание 10 к «Введению»). Жан-Поль, рассуждая о стиле и подражании чужому стилю, употребляет иную метафору. «Всякий язык — пишет он — это живописное изображение писателя; каждая сокровенная черточка своеобразия живо отпечатлевается в стиле со всеми своими едва заметными впадинами и горбинками; стиль — это второе, подвижное и гибкое тело духа. Поэтому подражать чужому стилю — все равно что ставить печать не печатью, а отпечатком печати»[22].

Замечательный факт, свидетельствующий о «проявлении» стиля именно «извне» — от внешнего взгляда, приводит Лосев: «В каждом языке имеются разные способы выражения, и говорящие обычно и

регулярно предпочитают лишь один из них, оставляя другие почти без употребления, но этот факт остается, во-первых, ими самими совершенно неосознанным, и, во-вторых, сам выбор как бы почти и не имеет места (поскольку второй способ выражения почти никогда не выбирается). Но этот факт делается предметом стилистики, как только наблюдатель пересекает языковую границу и обнаруживает, что в другом языке при наличии таких же двух способов выражения предпочитается и выбирается как раз другой»[23].

Таким образом, мы оказываемся перед проблемой двух противонаправленных движений в восприятии стиля. Для творца любой стиль — ***реалистичен***. Ибо для него движение идет от общего принципа к частностям его проявления, *адекватным* тому, как видит и чувствует действительность творец. Свидетельства тому мы имеем из самых неожиданных источников. Вот как, например, Андрей Белый описывает ***реалистичность*** восприятия мира ***символистами***: «Симптом того времени: интенсивность и целостность в восприятии зари; факт свечения, неожиданность факта и неумение обосновать этот факт атмосферы сознания, искание мировоззрительных объяснений наличности, наблюдаемого в себе и вокруг, — вот существенная черта сдвига сознания у символистов, которые оказались *эмпириками*, касаясь *реально* в них живших событий сознания; "события" просмотрели в себе тогдашние реалисты; натурализм был абстракцией прошлых переживаний сознания; *органицизм* в восприятии мира воистину ***был с символистами***, этими певцами зари страшных лет; да, они оказались пророками (им был и Блок); они верно отметили: в атмосфере душевно-духовной подул иной ветер; барометр, застывший доселе, запрыгал, рисуя зигзаги от "ясно" к "великому урагану"; и от него опять к "ясно"»[24] (здесь и далее в цитатах выделено мной. — *Т. К.*).

Но ведь именно к *реальности*, к *адекватности воспроизведения реальности* устремился и акмеизм, отталкиваясь от символизма. Попытка неиерархического изображения мира, обусловленная чувством «самоценности каждого явления», уход от изображения «неведомого» и «потустороннего», поскольку «непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать» и «все попытки в этом направлении — нецеломудренны»[25], объективность, твердость и мужество — вот что составляло программу акмеизма. Мир надо было «брать живьем», для чего средство указал Н.С. Гумилев: «Ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму»[26].

А вот декларации Казимира Малевича: «Живопись была эстетической стороной вещи. Но она не была никогда самособойна, самоцельна. <...> Не было попытки чисто живописных задач как таковых, без всяких атрибутов реальной жизни. Не было *реализма* самоцель-

ной живописной формы и не было творчества. <...> Раскрашенная плоскость — есть *живая реальная* форма. Формы Супрематизма, нового живописного *реализма*, есть доказательство уже постройки форм из ничего, найденных Интуитивным Разумом. <...> В искусстве Супрематизма формы будут жить, как и все живые формы натуры. <...> Новый живописный *реализм*, именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды... До сей поры был реализм вещей, но не живописных, красочных единиц, которые строятся так, чтобы не зависеть ни формой, ни цветом, ни положением своим от другой. <...> Каждая форма есть мир. Всякая живописная плоскость живее всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка. Написанное лицо в картине дает жалкую пародию на жизнь, и этот намек лишь напоминание о живом. Плоскость же живая, она родилась. Гроб напоминает нам о мертвеце, картина о живом»[27]. Думается, что если бы слова «форма» и «живописная плоскость» заменить собственно «словом» и «морфемой», мы здесь имели бы манифест, вполне способный удовлетворить Велимира Хлебникова.

Подобное же свидетельство Франца Марка с блестящим комментарием приводит А.В. Михайлов в работе «Проблема характера в искусстве»: «В творчестве художников шифры нарастали как гнет тяжелой *реальности*, которую нельзя стряхнуть с себя. Франц Марк писал с фронта войны, которой он не пережил: "Война не превратит меня в натуралиста, — напротив, я так сильно ощущаю дух, веющий позади сражений, позади каждой пули, что реалистическое, материальное совершенно исчезает. Битвы, ранения, передвижения — все они кажутся такими мистическими, ирреальными, как будто означают нечто совсем иное по сравнению с их названиями; и только все наделено еще каким-то жутким молчанием, *зашифровано*, — или же мои уши глухи, забиты шумом, чтобы уже сегодня расслышать подлинный язык этих вещей. Невероятно, что были времена, когда войну изображали, рисуя бивуачные костры, горящие селенья, мчащихся всадников, падающих лошадей, конные патрули и прочее. Мысль о таких картинах вызывает у меня смех, несмотря на Делакруа, рисовавшего войну лучше других".

Тяжелое переживание действительности накладывается, как шифр, на художественное тяготение к изображению сущности: сущность обретает в таинственности, глухой непонятности шифра свой язык, и искусство переходит на рельсы абстракции <...>. Замысел Марка был — изобразить жизнь внутри жизни, изнутри ее бытия: "Я начинаю видеть теперь то, что за вещами, или, лучше сказать, видеть сквозь вещи то, что позади них, то, что вещи обычно утаивают, и по большей части весьма утонченно, обманывая людей на предмет

того, что они скрывают в себе *на самом деле*" <...>. Такое искусство, какое рисовалось Марку и какое он отчасти успел осуществить, было направлено внутрь живого бытия, которое должно было излить в изобразительные формы свою внутреннюю наполненность»[28].

Примеры — и из области литературы, и из области изобразительного искусства — можно было бы многократно умножить. Но сам принцип очевиден: там, где совсем недавно уверенно декларировался «отход от реализма», мы на самом деле обнаруживаем поиски возможности адекватного выражения *новой реальности*[29], прорывающейся в сознание творца с невероятной силой, создающей эффект одержимости[30]. Условно говоря, из полотен и стихов рубежа веков, например, исчезает не реализм — исчезает известная нам, привычная нам (или тем, кто развешивал ярлыки) реальность. В свете сказанного, если вспомнить, что при описании взаимоотношений метода и стиля стиль характеризовался как «метод, проступивший наружу», — в высшей степени значимым будет следующее высказывание А.В. Михайлова: «По мере нашего углубления в ту сферу, которую я назвал основаниями науки о литературе, будет, по всей видимости, проясняться то, что сегодняшнее многообразие "методов" — дело условное и преходящее...»[31]. И это, безусловно, так, ибо на пути от «зерна», «ядра» (если воспользоваться словами Андрея Белого) к внешнему, к выражению, к «стилю» любой способ творчества («метод») воспринимается как реалистический.

Мало того, вряд ли можно считать новым взгляд, различающий устремление к реальности и к «реалистичности». Не только для современного искусствоведа естественно сказать о работах немецких художников-реалистов: «Они стремились изобразить все окружающее правдоподобно, рассчитывая, что правдоподобие и есть реальная правда»[32]. Но художник, творивший на рубеже XVIII и XIX веков, оказывается вполне способным углядеть в необходимости использования «реалистических» средств то, что *мешает* истинному реализму. Вот что говорил Каспар Давид Фридрих по поводу своего «Пейзажа с радугой»: «Солнце светит на правых и неправых, и дуга Божией благодати обнимает все на земле; однако если живописец хочет изобразить радугу, то при несовершенстве имеющихся у него средств он должен раскинуть это небесное явление над достойным предметом... Я не хочу сказать, что это должна быть совсем необыкновенная местность, вроде вида швейцарских гор или безграничного моря, — достаточно хлебного поля или другого простого сюжета, надо только, чтобы он отличался достоинством»[33].

Очевидно, что художник видит *реальность* — в радуге как символе Завета, а реалистические приемы изображения относит на счет

«несовершенства имеющихся у него средств». Отсюда до радикальных открытий Малевича, в сущности, рукой подать.

Даже вызывающий до сих пор у многих бурю неконтролируемых эмоций постмодернизм в своих манифестах — не более чем попытка реанимировать все ту же реальность: «Постмодернизм — свидетельствует Умберто Эко — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей "люблю тебя безумно", потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: "По выражению Лиала — люблю тебя безумно". При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и, тем не менее, он доводит до ее сведения то, что собирался довести, — то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви»[34].

Интересно, что в том случае, когда сам художник противопоставляет собственный стиль реализму, то оказывается, что все дело в недопроявленности, недовоплощенности, не доведенности до ума того стиля, который он мыслит своим. Вот наблюдение, сделанное А. Эткиндом: «когда Блок говорит о "движении русского символизма к реализму", то главными примерами оказываются Добролюбов и Семенов, то есть фактически — движение русского символизма к сектантству[35]. В мистической эстетике Блока подлинный "реализм" оказывается сектантской поэзией»[36]. Для того, чтобы стать «реализмом», символизм должен был оказаться более действенным, способным не к предчувствию лишь и предугадыванию мистической реальности, но к бытию в ней. А. Эткинд отмечает далее: «Блок энергично протестовал против самой идеи метафоричности: филологи навязывают ее публике для того, чтобы обесценить занятие литературой. Сам Блок давно уже считал своей областью не метафору-слово, а метаморфозу-дело. Понимание текста как метафоры для Блока — "сама смерть". Видеть в литературе одни метафоры есть "цивилизованное одичание"»[37].

Напротив, стиль *для исследователя*, да и для любого воспринимающего — там, где он наиболее остро его ощущает, начинается с *неаде-*

кватности частностей тому, как он (воспринимающий) видит и чувствует действительность. Можно сказать, что стиль возникает как *зазор* между двумя восприятиями действительности — стиль в своей предметности (опредмеченности), в своей *омертвленности*. Если в восприятии творца стиль — это человек (скажем), то глазами воспринимающего стиль — это человек, успокоенный в своем одиночестве. «Истинный стиль» (в противоположность стилизации) — это то, что возникает как *разница* в способах выражения, и лишь в этом случае (то есть, в случае наличия *разницы*) он сознается. Нет ничего взаимно более стильного, чем «естественно» себя ведущий европеец и «естественно» себя ведущий японец. Стиль воспринимается лишь *вне связи* между автором и читателем, возникшая связь сразу же разрушает целостное восприятие стиля.

Здесь нельзя не вспомнить известный факт: многие названия «течений», «направлений», «стилей» рождались в устах недоброжелателей, возникали как оскорбительные клички — и, несмотря на это, удерживались, признавались и принимались самими участниками групп и «движений», сохранялись в истории искусств, в истории литературы. Очевидно, именно извне удавалось нащупать и остроумно определить «пуанту» нового стиля, его отличительный признак, то, что делало стиль узнаваемым. Называемые «изнутри», практически все стили обречены были бы именоваться *реализмами*.

Стиль есть, таким образом, объективация субъективного принципа, принцип личности в его явленности другой личности. Застывшее умозрение. «Замороженное» умозрение. Стиль — это анабиоз мысли — и только в таком виде мысль сохраняется для *другого*. Но освоить мысль — значит вывести ее из анабиоза, то есть лишить стиля. Проникновение в художественное произведение, сопровождаемое пониманием и эмоциональным переживанием, должно уничтожать, атрофировать восприятие стиля. Стиль предстает здесь как некая граница между личностями, «хрустальный гроб», который необходимо разбить, чтобы поцелуем оживить царевну[38]. «Оживление» текста воспринимающим происходит как проникновение к «ядру», из которого текст разворачивается; как, соответственно, смена центростремительного движения на центробежное, то есть как овладение читателя авторским способом отношения к тексту и, следовательно, как вступление читателя в область его реальности.

Для Гете, в его маленькой, но необыкновенно емкой статье («Простое подражание природе, манера, стиль»), указанные в заглавии категории — это этапы углубления в объект, а не этапы развития способности выражения субъекта. «Если **простое подража-**

ние, — утверждает он, — зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, **манера** — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то **стиль** покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»[39]. Стиль, по Гете, — точное выражение и отображение в произведении *принципа изображаемой вещи*, корня изображаемой вещи в его связи и взаимодействии с корнями других вещей[40]. «Когда искусство, благодаря подражанию природе, благодаря усилиям создать для себя единый язык, благодаря **точному и углубленному изучению самого объекта**, приобретает, наконец, все более и более точное знание свойств вещей и того, **как** они возникают, когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью — вровень с величайшими стремлениями человека»[41]. Язык же художника, язык, которым пользуется искусство для постижения и отображения принципа вещей, имеет значение лишь на стадии *манеры*: поверхностного видения при попытке общего взгляда. Именно и только на уровне манеры единство для Гете создается на основе *единства изображающего*, а не *единства изображаемого*. «И вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно. И подобно тому, как мнения о вещах нравственного порядка в душе каждого, кто мыслит самостоятельно, обрисовываются и складываются по-своему, каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить»[42]. Если бы не сказанное выше о принципиальном стремлении истинного творца к реальности — можно было бы (так, впрочем, часто и делалось) стиль во втором значении приравнять к гетевской «манере», что немедленно даст очевидную иерархию, в которой все другие «стили» будут располагаться ниже «реализма». В нашем случае это, однако, чрезвычайно затруднительно — ведь оказывается, что каждый «стиль» провозглашает «реализмом» именно себя. Уместно попытаться выяснить, что означает это вдруг обнаруженное множество столь разнообразных «реализмов» — в свете гетевского утверждения, что истинный стиль есть воспроизведение принципа того, что изображается, а не того, кто изображает.

Что, собственно говоря, означает столь многократно осмеянное противопоставление двух стилей (или — двух методов) в истории человеческой культуры: реалистического и «нереалистического»?

Некоторую очень простую вещь: в ряде произведений искусства, расположенных в самых разных хронологических точках, взгляд теоретика «узнает» известную ему реальность и признает ее адекватно (то есть — соответственно ее внутреннему принципу) изображенной. А в других произведениях теоретик никак не в состоянии признать знакомой ему реальности. Здесь вопрос лишь в том, сводится ли реальность к тому, что в состоянии представить себе наш теоретик? Что, если в случае, так сказать, «очевидного нереализма» перед нами всего лишь не освоенный прежде (или уже забытый) пласт реальности? В конце концов, сейчас уже очень много людей согласно с тем, что реальность не есть лишь то, обо что можно стукнуться лбом. То есть, при очевидном изменении стиля можно предположить, что изменилось изображаемое, что отображается некоторый иной пласт реальности, иной уровень реальности, который, естественно, обладает иным внутренним принципом, адекватное изображение которого и приводит к радикальному изменению стиля при сохранении, так сказать, «реалистического метода».

То, что при смене стиля меняется именно *изображаемое*, прекрасно понимал и выразил уже упоминавшийся Франц Марк, мечтавший написать картину «Лань чувствует» (а не — «Лань»!): «Кто сказал, что лань видит мир кубистически? — она чувствует его как лань, пейзаж должен поэтому стать "ланью". Это — предикат. Художественная логика Пикассо, Кандинского, Делоне, Бурлюка и т.д. совершенна и безупречна; они не "видят" лани и не заботятся о ней; они передали "свой" внутренний мир, — это субъект фразы. Натуралисты писали объект. А самое трудное, да и самое важное, — это предикат, который передают редко»[43]. Когда Марк говорит о том, что названные модернисты «передали "свой" внутренний мир», он не имеет в виду перемещения стилепорождающего принципа внутрь творящего субъекта — он говорит о смене *изображаемого*. *Изображаемым* в данном случае становится не **вещь внешнего мира**, но **внутренний мир субъекта, вступившего в контакт с вещью внешнего мира**. Можно предположить, что именно *качеством контакта* будут различаться течения модернизма. То есть изображаемым становится *отношение*, и, наверное, совершенно излишне напоминать, что отношение — это главная реальность XX века.

И все же некоторое отступление от принципа, провозглашенного Гете, кажется, имеет место. Уже упоминалось о том, что в «стиле модерн» только в мире искусства создается *впервые* истинная красота, «прикосновение к которой озаряет собой неэстетичное бытие». То есть постепенно осознается, что искусство есть истинное творчество, сотворение, а не воссоздание (что, в каком-то смысле,

опять-таки не более чем выявление общей богоборческой и узурпаторской тенденции определенной линии культуры), то есть — что искусство создает «вещи» первичной, а не вторичной реальности (и здесь секулярное искусство парадоксальным образом совпадает с искусством религиозным, всегда занимающимся сотворением предметов лишь первичной реальности; секулярное искусство, однако, создает *неистинные* предметы, макеты, муляжи, симулякры[44]). Один из ярких этапов сосредоточения внимания на изображенном, за которым, по сути, уже отсутствует изображаемое, проявился в кубизме[45]. Следствием этого было *очевидное* перемещение стилепорождающего принципа в пределы самого произведения искусства. Однако если понимать сотворение текста как «сотворение художественного мира», то, хотя может быть и не столь очевидным образом, стилепорождающий принцип должен мыслиться как находящийся внутри текста.

Из всего этого следует по крайней мере то, что успокоительная классификация невозможна, и придется предпринять усилие по определению *сути* категории.

Примем, вслед за Гете, что стиль — это основной принцип бытия вещи, проявленный во вне. Тогда стиль произведения (учитывая возможность взгляда на него как на *вещь*) — основной принцип бытия создаваемого им «универсума» или, что то же, основной принцип его целостности, проявленный во вне.

Для уточнения и расшифровки определения удобно использовать оппозицию «стиль — стилизация».

Истинное творчество — от избытка. Творчество можно рассматривать как излияние избытка внутреннего принципа творящего существа, оформляемого как внутренний принцип творения[46]. При этом *избыток* творца, став *всем* в творении, может существенно отличаться, в конце концов, от внутреннего принципа творца.

Творчество от недостатка — стилизация или эклектика, заимствование, собирание извне для конструирования, а не целостного творения. Эклектика предполагает сочетание частей с разными внутренними принципами, а стилизация — попытку внешним образом имитировать стиль, не обеспеченный внутренним принципом. Такая попытка часто предпринимается и при *непонимании* внутреннего принципа стиля.

Стилизация — изображение внутреннего принципа вещи, понятого, освоенного стилизуемым художником, при изменении представлений об этом принципе у стилизатора. Стилизация определяется зазором, в котором и возникает понимание того, что внутренний принцип изображаемого и внутренний принцип изображения — не

одно и то же. Иначе говоря, любой стиль внутри себя реалистичен (что означает совпадение внутреннего принципа вещи и внутреннего принципа изображения), а стилизация становится возможна, лишь когда его «не реалистичность» стала очевидна. Таким образом, стилизация утрирует неправду стиля, ибо именно неправда, искажение и улавливается как характеристическая черта стиля, увиденного из другой системы видения.

Суть стилизации довольно точно выражает Милан Кундера, говоря о чувстве и его имитации: «Чувство по сути своей рождается в нас вне нашей воли, часто вопреки нашей воле. Когда мы *хотим* чувствовать (*решаем* чувствовать, как решил Дон-Кихот любить Дульсинею), чувство уже не чувство, а имитация чувства, его демонстрация»[47]. Человек и писатель, захотевшие, *решившие* быть стильными, неизбежно производят стилизацию. Стилизация — это и есть овладение автора стилем. Для проявления себя в своей истинности стиль должен овладеть автором. Вернее, им должно овладеть нечто другое, что и дает ему стиль. К этому другому (открытию единого принципа постижения мира) и должны быть направлены его помыслы и его устремления. Стилизация — игра в мяч вместо мистериального действа (мистериальное действо, увиденное, как игра в мяч).

Кундера утверждает, что имитация чувства есть «то, что обычно называют истерией. Поэтому homo sentimentalis (то есть человек, который возвел чувство в достоинство) по существу то же самое, что и homo histericus»[48]. Таким образом, есть большой соблазн заключить, что стилизация — это истерия стиля. «Однако, — продолжает он, — вовсе не значит, что человек, имитирующий чувство, его не испытывает. Актер, исполняющий роль старого короля Лира, чувствует на сцене перед всеми зрителями истинную печаль покинутого, преданного человека, но эта грусть испаряется в ту же секунду, когда спектакль кончается. И потому homo sentimentalis, восхищающий нас великими чувствами, тут же способен ошеломить нас своим безразличием»[49]. Потому же, в сущности, и ловкий стилизатор способен ошеломить нас неожиданным безвкусием и сверхъестественной эклектикой. В присутствии же единого принципа, вещи, казалось бы, самые невероятные по отношению друг к другу (в присутствии друг друга), самые несовместимые способны создать стилевое единство.

Попытаюсь подвести итог. Аккумулируя упомянутые выше многочисленные определения стиля и акцентируя тот момент, что, в конце концов, нас интересует стиль художественного (литературного) произведения, можно определить его как **явленный во вне**

способ **постижения основного принципа бытия вещи**. Соответственно, изнутри он воспринимается как выражение основного принципа бытия вещи — *отражение*, а снаружи — как отклонение от этого принципа в видении воспринимающего — *преломление*. Можно сказать, что стиль — строительные леса, возведенные для отображения основного принципа вещи. Секрет «прозрачности» пушкинского стиля — в отсутствии «лесов». Не видно, «как это сделано», то есть снаружи видна — адекватность, преломление минимальное. Он — идеальный инструмент для отражения, чистый источник, тот, кто может передавать Божий глас без искажения (о том, как такое достигается, поведано в стихотворении «Пророк»; то, что вызывает эффект преломления, было тогда отсечено и выжжено). Или, как сказал Франк, «он есть чистое эхо мирового бытия, внешнего и внутреннего»[50].

Таким образом, **индивидуальный стиль** — прорисовка самого способа отражения, оплотнение и закрепление *преломления*. Сосредоточение на нем ведет к стилизации. Тогда, еще раз, **стилизация** — сродни карикатуре — закрепление искажений, отклонений вещи от своего внутреннего принципа. Стиль утрировкой добивается *заметности правды*. Стиль во втором значении — *третье* в следующем рассуждении Милорада Павича: «Истина прозрачна и потому незаметна, а ложь мутна, она не пропускает ни света, ни взгляда. Существует и нечто третье, где истина и ложь перемешаны, это встречается чаще всего <...> истину нельзя понять столь же непосредственно, как и ложь, она познается только из сравнения истины и лжи»[51].

Стилизация, обращая внимание лишь на утрировку, превращает правду в ложь, омертвляя ее.

Последнее, что, конечно, необходимо упомянуть: стиль и стилизация имеют своим предметом разные вещи: стиль — изображение вновь увиденного (познанного, созданного) мира, стилизация — изображение стиля в его неправде.

* * *

Способ постижения основного принципа бытия в произведениях Достоевского, разбираемых в следующих разделах, являющийся, в свою очередь, основным принципом бытия его романного мира, полностью отвечает качеству стиля, схваченному в определении Пелевина: быть представленным во всяком элементе целостности во всей полноте. В построении эпизода, в способе цитирования, в характере употребления детали (и так далее) проявляется постигаемый и утверждаемый писателем принцип бытия мира и человека в мире.

И поэтому, как бы ни были недовольны многие стилистическим совершенством (несовершенством) его произведений, в стилевом отношении они безупречны.

Сам же принцип бытия мира в романах Достоевского полностью отвечает представлениям о стиле как категории, изложенным в данном разделе: основной принцип бытия, первообраз бытия, представленный Евангельской «историей», явленный «во всяком элементе целостности», то есть — во всякой человеческой жизни[52].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Г.Н. Поспелов.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

[2] Историческая поэтика. М., 1994. С. 164.

[3] Цветы зла. М., 1997. С. 443–444.

[4] Контекст-1975. М.. 1977. С. 212–214. Лосев анализирует статью: *E. Utitz.* Was ist Stil. Stuttgart, 1911.

[5] *Там же.* С. 214.

[6] *П.В. Палиевский.* Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 3. М., 1965. С. 7.

[7] *Д.С. Лихачев.* Человек в литературе Древней Руси. М.–Л., 1959. С. 4.

[8] *Р. Уэллек. О. Уоррен.* Теория литературы. М., 1978. С. 199.

[9] Ср. также определение *К.Н. Леонтьева,* данное им стилю в статье «Анализ, стиль и веяние»: «Язык, или, общее сказать, по-старинному **стиль**, или еще иначе выражусь, — манера рассказывать, — есть вещь внешняя, но эта внешняя вещь в литературе — то же, что лицо и манеры в человеке: она — **самое видное**, наружное выражение **самой внутренней**, сокровенной жизни духа. В лице и манерах у людей выражается несравненно больше бессознательное, чем сознательное; натура или выработанный характер больше, чем ум». Цит. по: *Николай Бердяев.* Константин Леонтьев // Н. Бердяев. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. YMCA-PRESS, 1997. С. 499–500.

В связи с дальнейшим разговором интересно определение, данное Леонтьевым форме в работе «Византизм и славянство»: «**Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающий материи разбегаться**. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет... Кристаллизация есть деспотизм внутренней идеи». *Там же.* С. 451.

См. также рассуждение В. Эрна: «Кто изучал историю стилей, того должно было всегда поражать глубокое и строгое соответствие ме-

жду стилем данной эпохи и ее скрытой душой. Насколько мы знаем историю, везде мы констатируем неистребимую потребность человечества бессознательно, почти "вегетативно", запечатлевать свою скрытую духовную жизнь в различных материальных образованиях. Одним из чистейших образцов самого подлинного запечатления духа в материи является средневековая готика. В Реймском соборе или в Notre Dame de Paris мы имеем каменную транскрипцию несказанного **тоноса** старого французского католичества. По башенкам, статуям, химерам, сводам, колоннам и ковровым vitraux готических святынь мы можем, вслед за Гюисмансом, проникать в самые глубокие тайники средневековой религии. И вовсе не нужно, чтобы эти материальные облачения духа известной эпохи или известного народа были непременно феноменом эстетическим или, попросту говоря, были "прекрасны". Иногда и самое крайнее, отпечатлевшееся в материи "безобразие" бывает точнейшим и нагляднейшим выявлением скрытых духовных реальностей. Не в красоте дело, а в чем-то другом. Тут важно установить живой мост между "внешним" и "внутренним", нащупать живую ткань, по которой происходит кристаллизация внутренних энергий во внешние материальные формы». *В.Ф. Эрн.* Сочинения. М., 1991. С. 313.

[10] *А.А. Блок.* Собр. соч. Т. 5. М.–Л., 1962. С. 315.

[11] *Андрей Белый.* Всемирная библиотека поэзии. Избранное. Ростов-на-Дону, 1996. С. 5, 6.

[12] *Там же.* С. 7.

[13] Там же. С. 7.

[14] Индивидуальный стиль не немедленно упраздняет «общее место», в котором может размещаться изображаемое поэтами. В самой возможности индивидуального стиля (в том случае, когда можно и в рамках такого сочетания слов говорить о *стиле* (см. далее анализ работы Гете)) решающим оказывается понятие *личности* как инструмента познания, или точнее, взаимодействия с изображаемым. В силу неповторимости каждой личности (поэтому такой стиль лучше было бы называть личным: в индивидууме, как в пределе деления рода, нет ничего неповторимого) в общем изображаемом открывается грань, недоступная для раскрытия и изображения никакому иному инструменту — то есть никакой иной личности. Таким образом, индивидуальный стиль мог возникнуть лишь в христианской по происхождению культуре или под непосредственным воздействием христианской (европейской) культуры — ибо лишь этой культуре присуща идея личности. Но, будучи по происхождению «личным стилем», индивидуальный стиль как таковой уже отказывается от «общего места», помещая «зерно» произведения внутрь индивида,

соответственно — меняя предмет изображения (изображая внутренние состояния индивида), а не инструмент постижения.

[15] Контекст-75. М., 1977. С. 213.

[16] *Marina Kostalevsky.* Dostoevsky and Soloviev. Yale University Press/ New Haven and London, 1997. P. 20.

[17] *В.М. Полевой.* Искусство XX века. 1901–1945. Сер. Малая история искусств. М., 1991. С. 35–36.

[18] *А.В. Михайлов.* Языки культуры. М. 1997. С. 72.

[19] *A. Morier.* La psychologie des stiles. Geneve, 1959. P. 7 // Контекст-75. М., 1977. С. 224.

[20] Контекст-75. М., 1977. С. 240.

[21] *В.В. Розанов.* Уединенное. М., 1990. С. 624.

[22] *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 279. С этим «отпечатком печати», пожалуй, можно по прихоти ассоциации связать проблему «стилевой» разницы культур. Печать — клеймо — стигма — стигматы — «оттиски Христа» в католичестве. Внешнее проявление стиля, оформленное, то есть формальное (по сути — стилизация). Проявление, «запрещенное» (внутренне запрещенное) в Православии. Может быть, отсюда — мешковатость, «бесстильность» русских — впрочем, вполне стильная, если брать ее как антитезу оформленности европейца. В этом смысле европеизация (особенно 19 века) есть, по сути, стилизация, причем — вторичная стилизация. В Православии важно было не внешнее оформление — как удостоверение, а внутреннее, неоформленное и безгласное горение, *таимое* ото всех. Может быть, поэтому для русского человека проблема *стиля, как оформленности*, проявленности, вместе и болезненна и невнятна.

[23] Контекст-75. М.. 1977. С. 223.

[24] *Андрей Белый.* Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 23.

[25] *Н. Гумилев.* Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913, № 1. С. 44.

[26] *Там же.* С. 43.

[27] *К. Малевич.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Изд. 3-е. М., 1916. Цит. по: *А. Наков.* Русский авангард. М., 1991. С. 158–162.

[28] *А.В. Михайлов.* Указ. соч. С. 256–257.

[29] П.В. Палиевский сделал по поводу этого пассажа очень точное (укоризненное) замечание о том, что эта *новая реальность* «всегда была, только не торчала, как сломанная кость из бедра». Но век оказался вывихнут и кости переломаны — не по воле художников (во всяком случае — не по воле художников этого поколения!). А когда у времени множественные травмы — интерес к анатомии естественен и — в качестве основы для развития хирургии — небеспо-

лезен. Интерес этот был свойственен, понятно, не только искусству (и, кстати, выражался соответствующими метафорами). Например: «Диалектика — абстрактна. Но как же в таком случае она есть непосредственная основа жизни? А так, что она есть как бы **скелет** жизни, **ритм** жизни, оформление и **осмысление** жизни. Не ищите реальности только в безымянном, бессловесном и хаотическом. Скелет, стержень, форма, фигура жизни **так** же реальны, как и сама жизнь. Выньте скелет, разрушьте форму тела, и — от самого тела останется лишь несколько безобразных кусков голого мяса». *А.Ф. Лосев.* Философия имени // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., 1990. С. 19.

[30] Другое дело, что характер и качество (то есть собственно *реальность*) этой «новой реальности» не могут восприниматься нами нейтрально и безоценочно, только с эстетических позиций; мы, безусловно, должны отдавать себе отчет, что в каждом отдельном случае происходит, что нам являют. Но когда искусство оказывается поражено магизмом — это также отражает состояние самой жизни, как и пораженность искусства, скажем, позитивизмом (эти этапы, как правило, граничат друг с другом, а часто и сосуществуют). О. Георгий Флоровский, анализируя состояние жизни, веры и философии на рубеже веков, пишет: «Из космических ритмов можно освободиться только таким магическим смертоубийством, вселенским чародейным поджогом. Мечтательность разоблачается здесь как насилие <...>. Искусство перестает быть нейтральным. Оказывается, что искусство не может оставаться нейтральным. ***И вне истинной веры оно обречено на вырождение в темную магию*** <...>. Здесь еще нужно упомянуть о магических мотивах в поэзии В. Брюсова, о загадочном творчестве Чурляниса, пронизанном какой-то тоскливой прелестью, — это зарисовка каких-то мистических туманов, игры духовных теней <...>. В эпоху недавнего нашего эстетического возрождения вся эта религиозная значительность искусства открылась с полной очевидностью, но открылась и в жуткой двусмысленности прельщения и ворожбы <...>. Речь идет не о психологии, но о более глубоких измерениях, **о феноменологии религиозного соблазна** <...>. И это был задний или глубокий фон тогдашнего философского движения». *Прот. Георгий Флоровский.* Пути Русского Богословия. YMKA-PRESS, 1983. Репринт: Киев, 1991. С. 487–488.

[31] *А.В. Михайлов.* Актуальные проблемы современной теории литературы // Контекст-1993. М., 1996. С. 18.

[32] *Л. Савинская.* Немецкое и австрийское искусство XIX века. (Материалы выставки, проходившей в Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина в январе-феврале 1998 г.)

[33] Из статьи *К.Г. Каруса* «Фридрих — пейзажист» (1840). Пер. *А.В. Михайлова.* (Материалы выставки «Немецкое и австрийское искусство XIX века»).

[34] *Умберто Эко.* Постмодернизм, ирония, занимательность // Умберто Эко. Имя розы. М., 1989. С. 461.

[35] *А. Блок.* Собр. соч. в 8 т. Под ред. В.Н. Орлова. М. — Л., 1960–1963. Т. 5. С. 206.

[36] *А. Эткинд.* Хлыст. М., 1998. С. 351.

[37] *А. Эткинд.* Указ. соч. С. 380. Цитаты: А. Блок. Собр. соч. в 8 т. Т. 6. С. 142.

И действительно, сказанное в данной стилистике только тогда воспринимается адекватно, когда уничтожается восприятие стиля и «стилистических приемов», когда исчезает ощущение «метафоричности». В случае максимального ощущения стиля мы далее всего от хранимого им «содержания»; подходя к единству «форма-содержание», мы оказываемся перед барьером «чистой формы». В этом случае все больше и больше вещей начинает относиться на счет «свойств стиля» и теряет для нас достоинство *прямых высказываний*; мы перестаем ставить вопрос об *истинном смысле* того, что представляется нам стилистическим приемом.

Поэт, до тех пор, пока он поэт, не употребляет метафор. Если что-то представляется нам метафоричным, значит, у нас просто отсутствует опыт представленной поэтом реальности. Чем больше мы обнаруживаем в тексте метафор, тем больше вещей, знакомых поэту, мы не знаем и не умеем с ними обращаться. Это действительно сродни одичанию (это как «техника в руках дикаря — груда металлолома», только в нашем случае — не груда, а «декорация», ложные, нефункциональные конструкции; когда такие появляются в архитектуре, это свидетельствует о все большем распространении «музейной» культуры).

Поэт не пользуется «поэтикой», в качестве «ремесла» он изучает не тропы, а язык, на котором говорит реальность в его время. Как только этот язык становится возможно описать системой тропов — язык меняется. Для того, чтобы заговорить на чужом языке о том, что для вас действительно важно, нужно не заучивать выражения (сколь угодно много), а учить язык, вживаться в его строй, коряво, но самостоятельно *выражать* свои мысли, а не подчинять свои мысли заученным выражениям. Только тогда язык имеет шанс стать *своим*. «Ее глаза на звезды не похожи...» — против *выученного* языка в поэзии. Потому что «звезды глаз» — не метафора до тех пор, пока поэт ***это видит***, а не придумывает, не льстит, не говорит комплимент; не приписывает сияющих глаз тем, кто их не имеет.

[38] В этом смысле стиль и есть искусство по преимуществу. Характерно высказывание старца Нектария: «Книга, картина — это гробницы света и звука. Приходит читатель или зритель и, если он сумеет творчески взглянуть, прочесть, то происходит воскрешение смысла... Люди только и делают, что убивают слова и образы Творца, а затем от Него полученной силой духа оживляют их». *Старец Нектарий*: подвиги и чудеса. М., 1994. Цит. по: *Священник Анатолий Гармаев.* Психопатический круг в семье. М., 2000. С. 168.

[39] *И.-В. Гете.* Простое подражание природе, манера, стиль // Собр. соч. в 13 т. Т. 10. М., 1937. С. 401.

[40] Ибо постижение истинного стиля для Гете — это проникновение через частное ко всеобщему и отражение всеобщего в частном. Вот рассуждение одного из героев романа «Годы странствования Вильгельма Мейстера»: «Самое лучшее — ограничить себя каким-нибудь одним ремеслом. Для мелкого ума оно так и останется ремеслом, для человека более одаренного оно превратится в искусство, а человек высшего порядка, творя одно, творит все, или, говоря менее парадоксально, в этом одном, в совершенстве выполненном, он видит символ всего того, что выполняется в совершенстве». *И.-В. Гете.* Собр. соч. в 13 т. Т. 8. М., 1935. С. 50– 51. Роль субъекта сводится к *самозабвенному* следованию, к *самоотреченному* проникновению в суть вещей. Недаром второе название цитируемого романа Гете — «Отрекающиеся».

[41] *И.– В. Гете.* Простое подражание природе, манера, стиль. С. 400–401.

[42] *Там же.* С. 400.

[43] *F. Marc.* Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen. B., 1920. Bd. 1. S. 121 // Цит. по: *А.В. Михайлов.* Языки культуры. М., 1997. С. 256–257.

[44] Даже если создавались реальные предметы, которые предназначались не для эстетического восприятия, а для практического использования, то в их стиле не было необходимого соответствия их истинному назначению (что отличает предметы несекулярного искусства), соответственно их внешний облик становился *декоративным*, не связанным *органически* с функцией предмета.

[45] «Но главным последствием кубизма, постепенно превращавшего произведение живописи или скульптуры в самодовлеющие комбинации пластических элементов, отвечающих только собственной композиционной логике, было появление некоего нового вида искусства — не изображения и не узора, не живописи и не скульптуры, ***не художественного произведения и не реального предмета***. Пикассо первым осуществил программно эту акцию в своих ассамб-

лажах 1913–1915 годов на тему музыкальных инструментов, представляющих собой объемно-предметные раскрашенные изделия из разных материалов, подвешенных к вертикальной плоскости». *В.М. Полевой.* Малая история искусств. Искусство XX века. 1901–1945. М., 1991. С. 116. Это крайний, но вовсе не исключительный случай *неистинности* вещей, создаваемых секулярной культурой. Наиболее распространенное проявление этой неистинности можно видеть в *декоративном* орнаменте — вещи, в которой в несекулярном искусстве никогда не становилась самодовлеющей эстетическая функция.

[46] Гете скорректировал бы это высказывание, указав на слияние, «объятие» внутреннего принципа творца с внутренним принципом творения: «То, что человек создает, должно исходить из него, как его второе "я", а как это могло бы случиться, если его первое "я" не было до глубины проникнуто тем, что он должен создать?» Годы странствования Вильгельма Мейстера // Гете. Собрание сочинений в 13 т. Т. 8. М., 1935. С. 50.

[47] *Милан Кундера.* Бессмертие. СПб., 1996. С. 213.

[48] *Там же.* С. 213.

[49] *Там же.* С. 214.

[50] *С. Франк.* О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 441.

[51] *Милорад Павич.* Хазарский словарь. СПб., 1997. С. 309.

[52] Этот принцип последнее время отчетливо ощущается исследователями как стилеобразующий. Вот, например, как пишет об этом И. Ахундова: «Место действия в его (Достоевского. — *Т.К.*) романах всегда выписано с предельной документальностью, достоверностью, с реальной обстановкой почти всегда точно указанного времени. Но в реальном пространстве и времени — не рядом, не над ним, а именно "в" — в каждой детали, в каждом образе живет вечное <...>. Существование текущего и вечного пластов в одной пространственно-временной точке сюжета буквально пронизывает целостность произведений Достоевского, организуя их стилевое единство». *И.Р. Ахундова.* Проблема художественного пространства в творчестве Ф.М. Достоевского (контекст литературы и фольклора). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1998. С. 7. Суть в том, чтобы показать, за счет чего это оказывается возможным и как это происходит.

ЖАНРОВОЕ НАИМЕНОВАНИЕ КАК КЛЮЧ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

«Она была со мной вежлива, мила, все было, по-видимому, хорошо, но она очевидно не доверяла мне. Но если б даже она и подозревала, что я знаю об вашем романе, неужели она считала меня неблагородным человеком?»
/Письмо Ф.М. Достоевского А.Е. Врангелю/

Проблема, поставленная передо мной А.В. Михайловым уже долгое время тому назад, была неожиданна и необычна, хотя, если вдуматься, она была совершенно естественна для поставившего ее человека, очень серьезно относящегося к языку и, кажется, убежденного, что все его явления имеют глубокий смысл и что практически не бывает случайных совпадений. Убежденного в том, что язык не болтает зря. Я говорю «кажется», потому что, с другой стороны, мне приходилось слышать, как он говорил о «чистой омонимии» некоторых слов, образующейся, сколько я могла понять, в результате либо длительного исторического развития языка со сменой реалий, либо в результате многократных заимствований слов из языка в язык[1]. Мне-то представляется, что и в этих случаях, если только поискать хорошенько, посмотреть внимательно, обнаружится неслучайность подобного переноса названия с предмета на предмет, с объекта на объект.

Короче говоря, было предложено посмотреть на чрезвычайно острую и даже тогда все еще (хотя уже больше по инерции) модную проблему жанров с точки зрения употребления жанровых наименований в обыденной речи. Имеются в виду те ситуации, когда мы говорим про кого-то: «у них роман». Или «идиллическая сценка». Или «начинается драма». Или «произошла трагедия». И так далее.

Когда тема была предложена, то сразу затеснился ряд вопросов.

1. Почему, действительно, одними и теми же словами обозначают литературные (и не только литературные) жанры и ситуации в реаль-

ной действительности? 2. Что за ситуации в реальности получают жанровые наименования? 3. Что именно в самой ситуации (какие ее элементы, что ли) дает возможность так ее обозначить? (Постепенно выяснилось, что обозначаемые таким образом ситуации принципиально разнокачественны, и можно выделить как минимум два совершенно разных типа наименований, которыми в реальности обозначаются совершенно разные вещи, но которые в литературной теории являются, однако, названиями жанров). 4. Настолько ли велика пропасть между литературой и реальностью, как мы привыкли считать, занимаясь поэтикой и изучая текст произведения как нечто самодостаточное? Настолько ли реальность «первична», то есть настолько ли она необработанна? То есть встал вопрос о границах культуры и, соответственно, о границах употребления «общекультурных» категорий, одной из которых, безусловно, является жанр. 5. Что такое жанровое мышление и жанровое поведение в жизни? Что оно дает субъекту (или культуре), то есть, почему оно практикуется? 6. Как соотносятся в сознании писателя обозначения жизненных ситуаций и жанровые наименования? (Очень быстро стало понятно, что переход жанровых определений в действительность для обозначения жизненных ситуаций имеет и свою «обратную сторону» — процесс, переносящий еще не ставшие общеупотребительными в качестве жанровых определений обозначения ситуаций в литературу и использующий их для обозначения жанра произведения. Часто жанровые обозначения такого рода вводятся в заглавие произведения (например, «Скверный анекдот» Ф.М. Достоевского). Для писателя и общеупотребительные жанровые обозначения часто ассоциируются именно с аналогичными жизненными ситуациями, что видно из их употребления в тексте произведений (в драме «Бесприданница» Островского Кнуров говорит: «Начинается драма, на глазах у Ларисы <...> уж слезки видны»; название одной из глав романа «Бесы» Ф.М. Достоевского — «Законченный роман» (о романе Лизы и Ставрогина) и т.д.)). 7. Что значит жанр для автора, ставящего жанровое обозначение после заглавия своего произведения? Почему авторы продолжают это делать, несмотря на заявления литературоведов о разрушении категории жанра? Почему автор считает нужным обозначить жанр даже в том случае, если такое обозначение (хотя бы на первый взгляд) совершенно индивидуально и не ставит произведение ни в какой ряд, не связывает его ни с какой традицией? 8. Почему литературоведы так безжалостно обращаются с авторскими жанровыми обозначениями? Что означает и почему возможно такое отношение к части текста произведения? (Или жанровое обозначение так не рассматривают? Но почему?) Насколько разные вещи имеют в виду литературовед и писатель, когда говорят о жанре произведения? 9. Почему

возможна такая свистопляска (иначе не скажешь!) с жанровыми обозначениями, которая имела место в случае, например, «Вишневого сада» А.П. Чехова? 10. Каково (в свете предыдущих вопросов) реальное соотношение категории рода с категорией жанра? Что означают постоянные попытки перекрестных классификаций? (Кажется, однако, не имевшие места в эпоху классицизма). 11. Какое значение для категории жанра (в свете предыдущих вопросов) имеет проблема соотношения устойчивого и изменчивого? 12. Представление о неразрывности связи формы и содержания, об уникальности и непременности именно такого сочетания не есть ли следствие влияния на литературоведение определенных философских течений? Единственно ли правомерен такой взгляд на художественное произведение? И так далее. Впрочем, из двух последних вопросов очевидно, что количество их имеет тенденцию к бесконечности, а качество — к непрерывному возрастанию глобальности, что вовсе не обнадеживает пытающегося на них отвечать.

Предпринятая все же попытка отвечать на эти вопросы неожиданно привела к полному (для меня) изменению представлений о самой структуре категории жанра. Постепенно становилось ясно, что жанр — это не формально-содержательная категория. Такое представление о ней тесно связано с чисто научными потребностями классификации. Это представление, естественно, имеет под собой определенные основания, так же как имеет под собой серьезные основания периодически вспыхивающее отчаяние исследователей этой категории, заявляющих, что жанровую классификацию никак нельзя провести по одному основанию и что в определения отдельных жанров входят признаки, логически не взаимоисключаемые.

Кажется, особенно сильно к этому отчаянию были склонны формалисты, и представляется, что они имели для него самые большие основания. Дело в том, что жанр, безусловно, использует различные структурные элементы произведения, но именно использует их в своих целях, а не определяется ими (и, вообще-то, не определяет их).

Нетрудно заметить, что с исследованиями, так или иначе посвященными жанрам, дело обстоит хорошо до тех пор, пока они посвящены «жанровым особенностям» одного произведения или «жанровому образованию», выделенному на основании какой-либо иной категории (допустим, философский роман — образование, выделенное на основании проблематики, естественным образом формирующей ряд формально-содержательных признаков). Интересно, что эти формально-содержательные признаки распространяются шире — на всю «философскую прозу» (а многие, на самом деле, и на «философскую лирику»). Поэтому уже принято называть это все «метажанром», но, может быть, все дело в том, что это просто *совсем другие* вещи.

Особенности проблематики, действительно, формируют ряд структурных особенностей[2], но это не имеет отношения к жанру как таковому: философская трагедия настолько имеет отношение к жанру, насколько она ***трагедия***. Что такие вещи свойственны не только философскому «метажанру» — очевидно. Вот цитата из Литературно-энциклопедического словаря, издания достаточно авторитетного: «Форма современного психологического романа — с ее многоплановой композицией, взаимодействием описания, повествования, диалогов, внутренних монологов, сменой авторской речи, прямой и несобственно-прямой речью персонажей, гибким ритмом прозы и т.д. — обладает исключительно богатой и разносторонней содержательностью. При этом важно, что, говоря о жанровой разновидности психологического романа, надо иметь в виду не только тематический признак, но именно единую сложную систему художественных средств, вне которой невозможно изображение диалектики души»[3]. Все это так. Но нельзя не заметить, что ***все*** перечисленные в качестве жанровых признаки в той же мере будут свойственны психологической поэме, не говоря уже о психологической повести.

Жанр настолько жанр, насколько он опознаваем, а не насколько он своеобразен (даже в том случае, когда жанровое наименование, данное автором, абсолютно индивидуально — оно все равно включает произведение в знакомый ряд — бытовых ситуаций, общеязыковых обозначений и т.д.). Жанр, собственно, потому и жанр, что он опознаваем.

Вообще, жанру как понятию очень повредило стремление к целостному анализу произведения, который почему-то исследователи стремились проводить, используя категориальный аппарат, применимый лишь к анализу литературного процесса. В сущности ведь, такие категории, как жанр, метод, применимы при анализе поэтики произведения лишь в виде своего рода «подстрочных примечаний», ибо они существуют лишь постольку, поскольку это произведение находится в контексте всего культурного процесса. Жанр — то, что устанавливается *до начала анализа* отдельного произведения, а не то, что выясняется в результате этого анализа.

Представление о том, что жанр формирует формально-содержательное единство произведения, и что, соответственно, любой признак произведения — жанровый, привело к высказываниям, которые, наверно, звучат, мягко скажем, парадоксально для всех, кроме литературоведов, оглушенных жанровой проблемой: «Понятно, что произведения одного жанра, принадлежащие разным эпохам или даже разным художникам, обладают более или менее существенными жанровыми различиями»[4].

На самом деле, любому здравомыслящему человеку ясно, что если

произведения *одного жанра* обладают «более или менее существенными различиями», то эти различия — *не жанровые*, они имеют другую природу. С другой стороны, произведение может менять жанр, условно говоря, исключительно внешним образом.

Вообще, подобные рассуждения о жанре очень напоминают разговор Менона и Сократа о добродетели. В ответ на просьбу дать определение добродетели Менон, ничтоже сумняшеся, отвечает: «*Менон.* Не так уж трудно сказать это, Сократ. Для начала возьмем, если хочешь, добродетель мужчины: легко понять, что его добродетель в том, чтобы справляться с государственными делами, благодетельствуя при этом друзьям, а врагам вредя и остерегаясь, чтобы самому от кого не испытать ущерба. А если хочешь взять добродетель женщины — и тут нетрудно рассудить, что она состоит в том, чтобы хорошо распоряжаться домом, блюдя все, что в нем есть, и оставаясь послушной мужу. Добродетель ребенка — и мальчика и девочки — совсем в другом; в другом и добродетель престарелого человека, хоть свободного, хоть раба. Существует великое множество разных добродетелей, так что ничуть не трудно сказать, что такое добродетель. И точно так же, Сократ, по-моему, и с пороками.

Сократ. Сдается, Менон, что мне выпало большое счастье: я искал одну добродетель, а нашел как бы целый рой добродетелей, осевший здесь, у тебя. Но все-таки, Менон, если я, продолжая сравнение с роем, спрошу тебя, какова сущность пчелы и что она такое, а ты скажешь, что есть множество разных пчел, как ты мне ответишь на мой второй вопрос: "По твоим словам, их потому множество и потому они разные и не похожие друг на друга, что они — пчелы? Или же они отличаются не этим, а чем-нибудь другим, — красотой, величиной или еще чем-либо подобным?" Скажи, что ответил бы ты на такой вопрос?

Менон. Конечно, я сказал бы так: "Одна отличается от другой вовсе не тем, что все они — пчелы".

Сократ. А если бы я потом спросил: "А теперь, Менон, скажи мне, чем, по-твоему, они вовсе не отличаются друг от друга и что делает их всех одним и тем же?" Ну-ка, можешь ты мне это сказать?

Менон. Могу.

Сократ. Но ведь то же относится и к добродетелям: если даже их множество и они разные, все же есть у них одна определенная идея: она-то и делает их добродетелями, и хорошо бы обратить на нее свой взгляд тому, кто отвечает и хочет объяснить спрашивающему, что такое добродетель»[5].

Вот на эту «определенную идею» и хорошо бы обратить внимание исследователя, занявшегося категорией жанра, прежде, чем оно будет узурпировано многочисленными «особенностями». Концент-

рируя внимание на самом слове, названии, имени, соединяющем в одном *эйдосе* различные литературные и внелитературные явления, мы только и можем обратиться к тому, что будет иметь отношение к существу проблемы, к сущности категории.

Чем же является жанр, не являясь формально-содержательной категорией? Жанр — это ***категория отношения***.

* * *

Об употреблении жанровых определений в реальности можно, конечно, сказать, что это факты омонимии. Однако омонимия более свойственна научному языку, чем обыденной речи; это когда термин заимствуется из одной научной области в другую, он обычно представляется омонимичным первоначальному (хотя, может быть, только представляется). Обыденная речь, как кажется, омонимии не признает, ей всегда видится неслучайность такого совпадения наименований, такой одинаковости «имен». Можно сколько угодно рассуждать о языковой омонимии, а язык вам ответит: «Хорошее дело браком не назовут». Интересно, что поэтический язык с ним, кажется, в этом солидарен. Что может быть очевиднее примера омонимии из всех учебников: ключ — ключ. А поэтический язык — свое: «Кастальский ключ — от всех затворов». Как бы в омонимичном слове вдруг выразился самый сокровенный смысл, «эйдос» слова — найден ключ *от всех затворов*.

«Роман» любой системы жанров, предложенной за последнее время учеными филологами, безусловно омонимичен тому «роману», который «у них». Но представляется, что писатель гораздо более склонен прислушиваться к тому, что говорит язык[6], чем к тому, что говорит ученый филолог. Это не проходит для писателя безнаказанно. Ни один самый ярый критик не обходится с писателем так, как поступает с ним теоретик, занимающийся систематизацией жанров, или даже историк литературы, решивший обратить внимание на «жанровый аспект». Жанровое наименование, какникак входящее в текст произведения (оно ведь традиционно находится после названия перед эпиграфом, если таковой имеется, или перед основным текстом), с легкостью заменяется любым другим, по тем или иным соображениям более уместным с точки зрения исследователя. За многочисленными классификациями и отдельными жанровыми наименованиями отдельных произведений, где голос автора учитывается лишь наравне (и это в лучшем случае) с голосами исследователей, критиков и литературоведов, стоит твердое убеждение, что «писатель в этом ничего не понимает». Не-

вольно вспоминается высказывание Абрама Терца («Голос из хора»): «Забавно, когда обнаруживается, что за всей этой необычайно серьезной научной аргументацией, в качестве исходного пункта, молчаливо стоит одно простое и твердое допущение, что древние люди были дураками»[7].

Надо заметить, что еще в том случае, если писатель как-нибудь необычно обозначит жанр своего произведения, то к этому отнесутся с некоторым вниманием, иногда почтительным («роман в стихах» Пушкина или «поэма» Гоголя), а иногда, когда имя автора чрезмерного почтения не возбуждает, снисходительно-осудительным: «В условиях такой неопределенности критериев жанром можно назвать что угодно — от "повести в семи новеллах" до "симфонии", от "повести-сказки" до "переписки"»[8]. Если же автору случается определить свое произведение как «роман» или «рассказ», или, не дай Бог, «повесть», то их почти наверняка неоднократно переименуют, да часто еще и не обратят на это никакого внимания. Сплошь и рядом роман Ф.М. Достоевского «Белые ночи» называют повестью, то же самое происходит с «Бедными людьми», повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка» долгое время просто неприлично было называть иначе как романом, романами с полным сознанием своей правоты называют чуть ли не любые произведения большого объема, не обращая внимания на жанровый подзаголовок автора, будь это «повесть» «Жизнь Клима Самгина» или «жизнеописание...» «Игра в бисер»[9].

При этом исследователи горько сетуют на расплывчатость жанровых критериев, на неразбериху жанровых наименований, на необоснованность классификаций и частенько, большей частью не выговаривая этой мысли вслух, приходят к выводу об отмирании жанра[10]. Следствием этой невыговоренной мысли является тот факт, что сборники, носящие названия типа «Проблемы метода и жанра», «Проблемы жанра и композиции» давно уже не вызывают никаких «жанровых ожиданий» — там может говориться о чем угодно.

Среди разгула переименований в современном литературоведении (при, надо заметить, раздающихся единичных призывах относиться внимательно (!) к авторским наименованиям (см., например, монографию Л.В. Чернец «Литературные жанры»[11])), появилась, однако, работа, в которой все авторские наименования остаются неприкосновенными, и обосновывается их неслучайность, их продуманность, мало того, их незаменимость. Это монография В.Н. Захарова «Система жанров Достоевского»[12]. Представляется, что от избитого подхода автора спасла сама постановка

проблемы, предполагавшая поиск системности внутри творчества одного писателя, то есть установление некоторой системы *его* представлений о жанрах. Выяснилось, что эти представления *есть*, что автор им неуклонно следует, и что они имеют мощное теоретическое основание, что должен был признать исследователь, в планы которого, по его личному признанию, тоже вначале входило «все переиначить» и назвать иную повесть «рассказом», а иной роман «повестью» и т.д., поскольку приступал он к написанию этой монографии непосредственно по прочтении студентам курса теории литературы.

Таким образом, у нас есть подтверждение той крамольной мысли, что писатель на самом деле не дурак, что он кое-что понимает в том деле, которым занимается, и что если уж он ставит после заглавия жанровое обозначение своего произведения, то при этом непременно имеет что-то в виду, даже если на взгляд теоретика литературы он это делает и вопреки какой-либо жанровой системе. Интересно, что на подозрении в смысле знания «правил» поэты находились всегда, но особенно в те эпохи, когда «правила» (не только литературные) получали как бы самостоятельное существование и самодовлеющую ценность (в этом смысле «соцреализм» действительно очень схож с «классицизмом»). В предисловии к своей трагедии «Береника» Жан Расин цитирует некоего музыканта, который «говорил македонскому царю Филиппу, утверждавшему, что какая-то из его песен не отвечает правилам: "Да не допустят боги тебя, государь, впасть в такую беду, что тебе пришлось бы разбираться в этих вещах лучше, чем мне"»[13].

Почему же теоретики так недовольны писателями? Мне кажется, что главная причина заключается в том, что у них разные цели. Теоретику необходимо классифицировать произведение, то есть, условно говоря, поставить его по прочтении и исследовании на определенную полку, где будут находиться книги, отвечающие тем же *формально-содержательным* признакам, что и прочитанная[14]. Поэтому жанр в нашем литературоведении и определяется как формально-содержательное единство. Тоже уже традиционно добавляется, однако, и третий аспект — функциональный. Это именно тот аспект, который отражает взаимоотношения читателя и писателя, устанавливаемые писателем до начала процесса чтения, или, как это иначе называют, «жанровые ожидания». Этот аспект декларируется, кажется, во всех серьезных работах о проблеме жанра, но практически нигде ему не уделяется того внимания, которого он заслуживает (я имею в виду работы советских литературоведов). Но ведь это единственный, по сути, аспект, который занимает писате-

ля, желающего предупредить читателя о том, что он будет читать! То есть — по каким *правилам* это должно быть прочитано. То есть жанр (в том виде, в каком он важен для читателя и писателя) не определяет (и не определяется ими!) всех структурных аспектов произведения, но определяет различные взаимоотношения внутри самого произведения (то, что далее будет называться «жанровой ситуацией») и внутри эстетической цепочки.

Именно поэтому оказались неудачными *все* классификации жанров, которые проводились на основе определения жанра как формально-содержательного единства. У жанра в его реальном, литературном (а не литературоведческом) существовании были совсем иные задачи — а вовсе не формирование формально-содержательного единства произведения. Потому свойственные тому или иному жанру формальные и содержательные признаки и не выстраиваются в удовлетворяющую классификаторов систему, что они *не самодовлеющи*, а используются жанром для своих нужд. Например, строфика — для того, чтобы *обозначить* жанр, сделать его легко узнаваемым даже на слух, — ведь не всегда литература существовала в письменном виде (то есть — по преимуществу в письменном виде), слушателю надо было *узнать* жанр, чтобы знать, по каким законам нужно воспринимать произведение. Справедливость этого утверждения парадоксальным образом подтверждается недавно опубликованным в «Новом мире» прозаическим текстом, имеющим жанровое заглавие «сонет»[15]. Можно доказать, что это не пустая прихоть автора, и его произведение действительно нужно читать так, как читают сонет, по тем же законам. Строфика в данном случае не обязательна — произведение рассчитано исключительно на чтение глазами, при котором невозможно не обратить внимания на столь эпатирующее — в виду отсутствия привычной формы — жанровое наименование[16].

Поэтому же признаки, связанные с жанром, столь удручающе разнообразны. Жанр использует для каких-то своих целей тот или иной «устраивающий» его формальный или содержательный признак. Цели у жанров одинаковые, но их исследователи не учитывали, и потому разводили руками перед полной неожиданностью «жанроопределяющих» признаков. С этим связано знаменитое утверждение Томашевского: «Мы видим, что никакой логической и твердой классификации жанров провести нельзя <...> их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга»[17]. На то же сетует современный исследователь: «Противопоставление одного

жанра другому в этих условиях носит весьма нелогичный характер: мы привыкли, что роман — это жанр, и сонет — тоже жанр; но, противопоставляя их, приходится оперировать суждениями в духе Гоголя: роман — это большое повествование, посвященное проблеме личности, а сонет — это стихотворение из четырнадцати строк с определенной внутренней композицией. "Иван Иванович несколько боязливого характера, у Ивана Никифоровича, напротив, шаровары в таких широких складках..."»[18].

Таким образом, жанр определяет (и жанр определяют) не *правила построения* художественного целого (это происходит постольку поскольку...), а *правила восприятия* художественного целого, то есть не отношения автора с творимой реальностью (или, если так привычнее — с изображением реальности), но его отношения с предметом творчества (то есть — с изображаемой реальностью), и отношения читателя с сотворенной реальностью (или с изображением реальности). То есть — отношение читателя к отношению писателя к реальной действительности. Любая из этих струн (но не только!) может сыграть при «определении» жанра произведения, и при этом все «жанровые признаки» могут быть вынесены *за пределы* жанрово ориентируемого текста. Такой случай описывает В. Шкловский в своей статье «Кончился ли роман?»[19]. Марк Твен договорился с неким человеком, что он, во время выступления Марка Твена, будет смеяться в нужных местах по сигналу автора (вздох или какое-то движение губами). Вечер проходил очень успешно, и вот Марк Твен решает прочесть трогательный рассказ про несчастного бедняка. Зал замирает в сочувствии, но тут автор, упоенный успехом, делает тот самый жест, который был сигналом к хохоту. Его клакер смеется, а за ним начинает хохотать весь зал... Марку Твену так и не удалось никого разубедить в том, что это была его самая блистательная шутка в тот вечер.

Может быть, это крайний случай, но далеко не единственный. (Над многими кинокомедиями XX века зрители смеялись только потому, что на афише был указан жанр произведения[20]). Здесь налицо авторская неудача, которая, однако, кое-что проясняет в механизме образования жанра. Пафос рассказа был изменен (а изменение пафоса, например, в драматическом произведении очевидно равно изменению жанра) без каких-либо перемен внутри самого произведения. Впрочем, это не совсем так. Хохот клакера был включен в звучащий текст, выражая именно отношение читателя к отношению писателя..., которое именно таким образом оказалось заложено в воспринимаемом тексте. Это отношение могло быть выражено десятками других способов-сигналов, которые служили бы одной це-

ли, но были бы совершенно разнородны с формальной точки зрения. Эти способы-сигналы меняются от эпохи к эпохе, меняя структуру текста так радикально, что совершенно непонятно становится, почему же перед нами произведения одного жанра. Но очень легко ощущается — одного.

Сам Шкловский определяет жанр следующим образом: «Жанр — конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения»[21]. Даже из такого определения ясна полная несостоятельность «споров» о жанровом наименовании произведения, если оно было определенным образом названо автором. Ведь, по Шкловскому, жанр — это нечто вроде ключа при нотоносце; если произвольно заменить поставленный автором ключ, мелодия будет совсем другая или ее не будет вообще. Но, по-видимому, жанр не такая простая вещь, как ключ (простая — в смысле очевидности для всех ее значения и значительности), если, с одной стороны, возможно утверждение об «отмирании» жанра, о его ненужности, а с другой — такой каскад жанровых определений, который был обрушен, допустим, на пьесу А.П. Чехова «Вишневый сад», самим автором названную «комедией в четырех действиях». Е.С. Роговер в своей статье «Своеобразие жанра "Вишневого сада" А.П. Чехова» приводит следующие: водевиль, драма, комедия, трагедия, «лирическая песня», «тяжелая драма», «веселая комедия», сатира, «пьеса-элегия», «драматическая поэма», «комедия-фарс», «социальный роман», «ироническая комедия», «резкая человеческая драма», «пародия на трагедию», «высокая комедия», «лирическая комедия»[22].

Как ни странно это может показаться в связи со всем вышесказанным, но эта фантасмагория переименований чеховской комедии имеет под собой очень серьезные основания.

* * *

Мы употребляем в житейских ситуациях практически все слова, являющиеся в то же время жанровыми определениями. Но мы употребляем их по-разному. Мы говорим, допустим, «повесть его была о том...», но «трагедия его состояла в том, что...». Или «он рассказал (поведал) нам целую поэму» (часто — иронически). Но «их роман закончился печально». Иными словами, предполагается два совершенно разных смысловых ряда. В случае повести и поэмы «он» — их ав-

тор, рассказчик, определенным образом обрабатывающий, скажем, события своей жизни. Об одном и том же событии можно рассказать повесть и поэму (об одной и той же жизни) — разница будет в способе видеть вещи, в том, какие вещи вообще видятся (см. об этом в книге В.Н. Турбина главу, которая называется «Глаза повести и очи поэмы»[23]). В случае трагедии и романа «он» — участник события, ситуации. Он уже не автор, а герой. И герой «ее романа». Потому что роман не о нем — он о них. Роман не может быть о жизни, о жизни — жизнеописание. Роман не может длиться всю жизнь (это всегда отмечается как нечто невероятное: «Не жизнь, а сплошной роман»), в роман входят и из него выходят; можно попросить: «Расскажите, пожалуйста, повесть о своей жизни» (хоть это и звучит несколько напыщенно), но спросить: «У вас был роман?», «В вашей жизни был роман?».

Роман — это событие. Когда мы говорим: «Трагедия моей жизни состояла в том...», «Не жизнь, а сплошная комедия», — то мы имеем в виду жизнь, оформляющуюся (осмысляющуюся?) по правилам комедии или трагедии, мы имеем в виду определенным образом разыгранную жизнь. Этот ряд жанровых определений выражает уже не отношение автора к своему предмету (как предыдущий), а взаимоотношения персонажей внутри определенной ситуации. Назовем ее «жанровой ситуацией». Жанровая ситуация — это то, что лежит в основе «трагедии», «комедии», «романа» и так далее — как в жизни, так и в литературном произведении. Это основа жанра-события.

Еще один шаг назад. Мы употребляем в речи не только жанровые наименования, но и само слово «жанр». «Это не в том жанре». «Он в своем жанре». «Ты сегодня в новом (незнакомом) жанре». «В этом жанре мы общаться (говорить) не будем». Жанр некоторым образом присутствует во всей культуре в широком смысле, а не только в искусстве. Жанр — это некоторая программа поведения в определенной ситуации, некоторый стереотип. В этом смысле жанр — это основа существования культуры вообще. Это, в сущности, спасательный круг, брошенный существам, у которых по тем или иным причинам отказали жизненно важные инстинкты. Это то, что делает для человека окультуренный мир узнаваемым, то, что подсказывает ему способ поведения в той или иной ситуации, позволяя ему быть понятым окружающими. Легко представить себе положение, в котором человеку, который отказывается делать нечто, говорят: «Что ты! Тебя просто не поймут». Это значит, что он не выражает своих чувств так, как их принято выражать в данной ситуации в определенной культуре. Правила легче всего

иллюстрировать их нарушениями: Катерина в «Грозе» Островского вместо того, чтобы кланяться мужу в ноги при прощании, бросается ему на шею. Для Кабанихи это означает отсутствие уважения к мужу. Катерина не «воет» на крыльце после его отъезда. Значит, не любит?

Здесь столкнулись две культуры, в которых одни и те же чувства выражаются разными способами. Это не стереотип и отсутствие стереотипа. Судорожно сжимать руки, нервно дышать и сглатывать слезы — такой же стереотип, как рвать на себе волосы и биться головой о стену. Стереотип — это не плохо. Это не значит, что вы ведете себя не в соответствии с тем, что вы на самом деле чувствуете. Это значит только, что вы ведете себя понятно для других. Но вот что еще интереснее: Кабаниха на самом деле недовольна способом выражения, но все же понимает, что Катерине действительно не хочется расставаться с мужем. Жанр остается тем же, хотя самым основательным образом меняется «структура» провожания. И он узнаваем от «подле него Андромаха стояла, лиющая слезы...» до какой-нибудь в раздрызганных чувствах бабенки из современного американского боевика. А вот если перед нами будет японская женщина, то мы можем не только не понять, любит ли она своего мужа, мы можем не понять даже, что она его провожает. Это будет означать уже смену жанровой системы.

Вот то, что делает «жанр» в жизни узнаваемым несмотря на смену стереотипов, структуры поведения, и называется здесь «жанровой ситуацией». Поэтому так, в сущности, нелепы заглавия (часто очень толковых работ) типа «Жанровое своеобразие...». Жанр — это то, что остается, когда произведение (поведение) уже избавлено от всякого своеобразия. Все остальное имеет отношение к чему-то другому.

С чем же связана смена типа поведения в жанровой ситуации, смена структуры в жанре? Отчасти — со стремлением человека и литературы к такому качеству, как искренность. Не все хотят им обладать, но все хотят его выразить. Можно возразить: есть искусство, делающее упор как раз на своей «искусственности». Но ведь это тоже своеобразная попытка искренности: «смотрите, другие создают иллюзию подлинности, а мы искренне говорим, что это...». Можно сказать, какая же искренность, если следовать стереотипу? Но искренность в разное время полагается в разных вещах. Если бы Гринев, когда Маша дала ему понять, что любит его, бросился бы искренне обнимать и целовать ее, он вел бы себя как обманщик и оскорбитель. Чтобы доказать свою искренность, ему следовало должным порядком просить ее руки.

То, что искренность противополагается правилам — это заблуждение[24]. Абрам Терц в «Прогулках с Пушкиным» пишет: «Пушкин и

в жесте и в слоге сохранял еще аристократические привычки и верил в иерархию жанров. Именно поэтому он ее нарушал. Он никогда бы не написал "Евгения Онегина", если бы не знал, что так писать нельзя»[25]. Но стремление нарушать установленные правила — тоже своего рода правило для жанров, живущих в моменты «кризиса искренности». Есть эпохи, когда искренность является в виде скрупулезного исполнения правил и кодексов. Но есть эпохи, когда искренность уже способна убедить в своей «искренности», только нарушая правила. Причем ее сочтут тем «искреннее», чем более безумно, радикально и бесповоротно она это делает.

Есть и «третий путь» — это, если можно так выразиться, «реализация метафоры», наполнение живым содержанием штампов, возвращение жизненности привычно демонстративному поведению. Нечто подобное описывает, в частности, Жорж Санд в романе «Индиана»: «Если мужчина умно говорит о своей любви, то, значит, он не слишком сильно влюблен, и женщины это отлично понимают. Однако Реймон был исключением из этого правила. Красиво выражая свои чувства, он горячо переживал их. Однако не страсть делала его красноречивым, а красноречие возбуждало в нем страсть. Когда ему нравилась женщина, он стремился покорить ее пылкими речами и, стремясь покорить ее, влюблялся сам. Он напоминал адвоката или проповедника, которые, трудясь в поте лица, чтобы растрогать других, сами проливают горячие слезы. Ему, конечно, встречались женщины достаточно утонченные, которые не доверяли его пылким излияниям, но ради любви Реймон был способен на безумства. Однажды он увез молоденькую девушку из хорошей семьи, не раз компрометировал он женщин, занимавших видное положение, у него были три наделавших шума дуэли, и как-то на рауте, в зале, полной гостей, он обнаружил перед всеми смятение чувств и безумие любовной горячки. Если человек совершает такие поступки, не боясь показаться смешным или возбудить ненависть, и если ему это удается, — он неуязвим: он может отважиться на все, рискнуть всем и на все надеяться. Итак, Реймон мог сломить самое искусное сопротивление, ибо он умел убедить в *искренности* своей страсти»[26].

Как видим, сочетание жанрового поведения с оправданием «жанровых ожиданий» (которые уже традиционно не оправдываются) наилучшим образом убеждает в искренности, то есть, достигается общая цель литературы и культуры вообще (вторичная, первичная была — формализовать, то есть создать культуру): одушевить творимые человеком формальные построения (искусственная любовь, искусственные отношения — тоже формальные построения), слить твори-

мые иные реальности с единой, или хотя бы заставить собеседника, читателя поверить в эту слиянность. Этому не противоречат и периодические (особенно в последний век) заявления литературы о том, что она иное и принципиально иное, чем жизнь — этим снимается корка старых приемов жизнеподобия, а целью, опять-таки, оказывается убедить в авторской искренности.

Интересна связь таких деклараций о «второй» реальности с еще одним явлением, имеющим некоторое отношение к жанровому поведению в жизни. Я имею в виду стремление некоторым образом выделить из жизни то или иное событие. Когда Митя Карамазов восклицал: «Широк человек, широк, я бы сузил», — он явно судил по себе. Человек обычно вовсе не так широк — доказательство чему — предсказуемость наших поступков. Мы, как правило, вполне удовлетворительно можем предсказать поведение наших знакомых в той или иной ситуации (гораздо удовлетворительнее, чем свое!), что свидетельствует о *жанровой определенности* человека в действительности. (Все это хорошо разработано в психологии отношений (социальные роли и т.п.), но нас сейчас интересует довольно частный аспект проблемы). Так вот, почему же наше собственное поведение гораздо менее предсказуемо для нас, чем чужое? Не поднимая вновь весь комплекс проблем, связанный с именем Бахтина (разные способы завершения целостности, невозможность ее завершения без «другого» и т.д.), обратим внимание на то, что здесь меняется само основание целостности. *Предсказывая* поведение другого на основе жанровой целостности, мы *мечтаем* о своем поведении в той или другой ситуации, примеривая разные жанровые маски (основываясь на личностной целостности). Здесь интересно соответствие отношению к жанру писателя и читателя: читатель — «другой» — «предсказывает» жанровую ситуацию, если жанр определен («жанровые ожидания»), писатель не может определить иногда до конца жанровой природы творимого, предстающей ему то в той, то в другой «маске» (вернее, «мечтаемого» им то в той, то в другой «маске» — смотри, например, смены жанровых наименований в процессе написания произведения в письмах Пушкина и Достоевского).

Но бывают ситуации, когда целостность изнутри «я» создается на жанровой основе, когда человек, оставаясь внутри ситуации, ведет себя (и желает себя вести) строго в определенном жанре, причем, ему не свойственном, а иногда и социально запретном. Эта ситуация заведомо игровая (хотя она может быть сколь угодно искренней (внутри себя)), и такая ситуация стремится быть локализована в пространстве и времени или иным способом отделена от

привычной реальности. Внутри «приключения» (именно так определяется этот «жанр жизни») мы имеем возможность быть такими, какими нам тяжело, неудобно, невозможно быть в реальности, но какими мы, по тем или иным причинам, хотели бы побыть. Это именно о таких приключениях говорят: «Рассказывают, будто и не про него...»

Стремление сохранить «чистоту жанра», не дать «смешаться» жанровым маскам «быта» (скажем) и «приключения» — одна из причин, по которой «приключение» стремятся любым способом вынести за рамки реальности. Часто скрытое за более прагматическими побуждениями (как, например, в рассказе Тэффи «Кокаин»), это стремление почти доминирует во второй части «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского («Повесть по поводу мокрого снега»). Проникновение реальности в «приключение» столь болезненно воспринимается (помимо стыда разоблачения и тому подобных последствий), поскольку представляет собой разрушение целостности, в момент «приключения» созданной.

Характерно, что количество «приключений» в жизни (то есть моментов, как бы выделенных из течения жизни) увеличивается при понижении степени регламентирования жизни, то есть степени ее внешней оцельненности. Когда жизнь достаточно строго оформлена, оформлены и отклонения от ее правильного течения — и таким образом включены в русло реальности. В начале XIX века Пушкин писал: «Свет не карает заблуждений, но тайны требует для них». В начале XX века — когда до ваших заблуждений, в сущности, никому не было дела — героине Тэффи приходится требовать кокаину, чтобы, как бы не помня себя, соблазнить понравившегося ей человека: то есть то, что было событием реальной жизни, теперь выносится в «приключение» (оба делают вид, что это была галлюцинация — так им удобнее).

Герой «Записок из подполья» практически каждую свою встречу с людьми оформляет как «приключение». В этом смысле особенно характерен эпизод посещения его Лизой, когда он как бы переходит из «приключения» в «приключение» в силу того, что «приключение» самодостаточно, но, включенное в течение жизни, требует продолжения, тогда как по собственной логике должно быть завершено. И герою приходится — для того, чтобы не стыдно было поднять голову после своих рыданий и Лизиных утешений, соблазнить Лизу (устроить новое «приключение»). Вся его жизнь парадоксальным образом оказывается состоящей из мечтаний и «приключений» («что, может быть, одно и то же») — и жизни *не оказывается.*

Когда начинают настойчиво разграничивать реальности жизни и литературы, делая таким образом литературу «приключением» жизни — жизнь теряет видимую осмысленность, мир перестает быть книгой, а человек все острее начинает ощущать свою богооставленность: смыслы выносятся в литературу — и смысла не оказывается нигде. Литературное произведение становится определенно — как поведение человека в «приключении», жанр известен автору до того, как он возьмется за перо. Становится не только возможным, но и характерным способ писания Брюсова и способ теоретизирования формалистов. Появляется та теория литературы, которая так основательно запутала проблему жанра — стараясь сделать ее однозначно ясной исходя лишь из литературных произведений, взятых самих по себе.

* * *

Среди причин, лежащих в основе неудач, которые преследуют всякую попытку жанровой классификации, есть один простой факт, над которым последнее (довольно-таки продолжительное) время стали опять задумываться многие. Вот как этот факт высказан Хаймито фон Додерером: «Если критик, специализирующийся в области так называемых изобразительных искусств, намеревается высказаться по поводу выставки живописных работ, то он вынужден прибегнуть к языку, ибо не может выразить свои впечатления о картинах в картине... Когда же критик обращается к словесному произведению искусства, будь то роман или стихотворение, то его работа строится из того материала, что и произведение искусства, подвергающееся интерпретации. Но это означает: язык может быть применен двояко. С одной стороны, он может быть использован чисто как материал творчества наряду с краской, глиной, нотой или камнем. Так же велика его сила, когда он выступает не в созидающей роли, но в разлагающе-аналитической, когда не изображается что-либо с помощью языковых средств, но говорится или пишется о чем-то». И дальше (!): «Лишь оба способа применения языка в сумме делают писателя писателем, особенно романиста»[27].

Эта возможность двоякого использования слова в высшей степени заложена и в так называемых «жанровых определениях». В случае употребления их в разговоре или в художественном тексте применительно к житейской ситуации мы имеем в виду некоторый *художественный образ*, вбирающий в себя множество значений, изображающих ситуацию со всех сторон в ее полноте. В том случае, когда мы употребляем это слово для обозначения жанра произведе-

ния, по логике вещей слово должно использоваться *аналитически*, имея перед собой цель отграничить одно явление от другого. То есть, оно должно использоваться как термин, инструмент для разделения явлений. При этом логика такого разделения должна иметь место, разделение не может быть произвольным. Но эта логика не должна исходить изнутри каждого из разделяемых предметов, а только из их совокупности, внутри которой необходимо провести границы. (Кстати, именно поэтому столь логически непротиворечивы классификации родо-жанровые!). Однако литературовед, как и романист у Додерера, интуитивно стремится сочетать «оба способа применения языка», ибо в противном случае созданная им схема остается лишь схемой, мертвой и холодной, хотя и блестящей и логически стройной. Поэтому описываемая тем же словом внутренняя сущность явления начинает упорно пробиваться сквозь термин, имеющий лишь аналитическую функцию, что и спутывает сейчас же любую классификацию, заставляя ее автора обращать внимание не только на черты, разделяющие явления, но и на черты, выражающие их существо. А существо у них разное. Может быть, самое главное затруднение всех попыток жанровых классификаций лежит именно здесь.

Есть, однако, и еще одно существенное затруднение. Кроме указанных Додерером «способов применения языка» есть и еще один, очень для нас важный. Дело в том, что язык может выступать не только как средство изображения или средство анализа, но и как предмет изображения. То есть, он существует как факт той «первичной реальности», которая и опосредуется и «языком искусства» и «языком искусствознания». То есть язык существует как бы до всякой рефлексии о реальности, в виде, допустим, некоторого прямого высказывания. Как некоторая ситуация может быть предметом рефлексии и изображения и получать, соответственно, жанровое наименование, так и некоторое высказывание также может становиться предметом рефлексии и изображения и получать жанровое наименование. Но, очевидно, что эти два случая будут различаться в самом своем существе, так как разные «предметы изображения» предполагают существенную разницу и в рефлексии и в определении. Очевидно, что все, что мы называем «лирикой», будет иметь отношение к изображению и наименованию различных типов *высказывания*.

Очевидно, именно здесь пролегает граница между жанром «художественной литературы» и жанром «церковной литературы», который существует не как высказывание о действительности, но как высказывание *в* действительности. Церковные жанры не существу-

ют и не осознаются как некоторое опосредование действительности, а наличествуют в ней непосредственно как *обращение* к прихожанам (проповедь), к Богу (молитвы, псалмы и т.д.), имея целью некоторое прямое *воздействие*, а не изображение. Здесь (во многих случаях, по крайней мере) не происходит свойственного художественной литературе отстранения автора от своего текста, который уже живет как бы независимо от него и именно поэтому «авторизован»; автор связан со своим высказыванием ожиданием ответа (в любом виде), и это, конечно, один из истоков «анонимности» такой литературы, ибо автором становится каждый, произносящий данное высказывание[28].

Многие знают по опыту, что аналогичным образом могут использоваться и лирические стихи, когда цитата как бы присваивается говорящим и требует ответа (при этом, конечно, и говорящий и отвечающий помнят и об авторе и о контексте — только зная о первоначальном смысле, можно уловить изменения, внесенные говорящим, и, соответственно, адекватно ответить).

Тынянов, довольно точно описывающий, вводя термин «установка», ориентацию «речевого» жанра на «жанр» речи[29], делает, однако, «установку», ее смену, двигателем развития и смены жанровых систем. По-видимому, и у того и у другого более глубокие корни. Отрицание этих корней, принцип «имманентного» развития литературы, которая, если и подвергается влияниям реальности, то только самым близким ее слоям, языковым, мешают рассмотреть весь смысл и значение этого явления, которые — в статике, в сохранении самой основы жанра, и неоправданно, на мой взгляд, делают это явление осуществляющим динамические функции.

Как уже говорилось, жанровая категория в любом значении и на любом уровне описывает некоторое отношение. Однако в силу «двух способов употребления языка» стороны в этом отношении могут быть различны. Когда речь идет об образном употреблении слова, мы, как правило, имеем в виду участников жанровой ситуации: влюбленных в «романе», антагонистов в «трагедии» и т.д. Когда мы говорим о термине, имеются в виду участники жанрового высказывания: автор и действительность (слово в действительности). Поэтому можно, например, написать роман о «трагедии». (Трагедию о романе написать, правда, сложнее, поскольку как жанровые ситуации они соотносятся таким образом, что «трагедия» оказывается одним из моментов «романа». Но если она оказалась его кульминационным моментом, то и такое соотношение вполне представимо). То, что литературовед ощущает оба эти значения,

наиболее ясно видно из попыток контаминированных определений типа «роман-трагедия». Хотя сам Вячеслав Иванов, видимо, имел в виду нечто иное, но традиция употребления этого термина в советском литературоведении указывает на то, что под компонентом «трагедия» понимается именно жанровая ситуация романов Достоевского.

Когда автор берется осмысливать свои отношения с жанром (последний век — с романом особенно часто), то он, естественно, говорит о жанровом высказывании по преимуществу. Но здесь есть и еще один нюанс: мы часто читаем высказывания о романе, допустим, английских писателей так, как будто они действительно говорят о «романе». Но они-то, как правило, говорят о novel, чье образное языковое значение скорее адекватно нашему «повесть», но никак не «роман» (образное значение, аналогичное слову «роман», имеет английское «romance»). И, однако, такая традиция восприятия слова сделала свое дело. Там, где писатель XIX века говорил «романический», имея в виду и постоянно мыслимую жанровую ситуацию «романа», писатель (и читатель) XX века скажет «романтический», что указывает-таки на изменение слова в нашем сознании, мало того, на то, что «роман» (у них) и роман как жанр стали омонимами в современном русском литературном сознании, но вовсе не являлись таковыми еще совсем недавно.

В связи со всем сказанным осмелюсь высказать непроверенное совершенно предположение, что нежелание называть свои произведения «романами» у европейских писателей XVII–XVIII века, обычно относимое за счет непопулярности жанрового наименования и нахождения романа как бы вообще за чертой «порядочной» литературы, может быть связано и с их ощущением жанра и заключенной в нем жанровой ситуации. Распространяющиеся в это время «Истории...», «Жизнеописания...» и т.д. — это именно истории и жизнеописания в принятом смысле слова, они — об одном герое. В «Жизнеописании...» может быть один или несколько «романов», но оно, во всяком случае, к ним (к нему) не сводимо. Косвенным подтверждением этого предположения может быть тот факт, что подобные «жанровые обозначения» продолжают фигурировать и тогда, когда роман становится абсолютно респектабелен: таковы уже упоминавшиеся произведения М. Горького «Жизнь Клима Самгина» и Г. Гессе «Игра в бисер».

Рассмотрим пристальнее одно из принципиальных для этой работы утверждений. Жанр есть отношение, тип отношения. Естественно, что этот тип отношения определенным образом выражен, но,

однако, способ этого выражения уже не относится к области жанра. Он, само собой, вовсе не случаен и зависит от разных причин, например, от господствующего «большого стиля», а во многом, конечно, и от предыдущей жанровой традиции. И все же, надо сказать, что по отношению *собственно к жанру* способ его выражения *случаен*. Именно непризнание этого факта и делает категорию жанра столь «неуловимой», ибо как только мы сосредоточиваемся на *выражении* данного типа отношения, как исчезает вся определенность того, что мы, безусловно, вкладываем в любое жанровое обозначение, и перед нами оказывается нечто столь «исторически изменчивое», что совершенно непонятно, как оно (это нечто) может быть хоть в чем-то и хоть в какой-то степени устойчивым. Так что формалисты, Тынянов, например, оказываются наиболее последовательными из всех, кто мыслит жанр с акцентом на выражение, отрицая всякую возможность такой устойчивости. Поскольку крайности сходятся, то интересно посмотреть, как, исходя из разных внутренних теоретических посылок, замечаются одни и те же вещи, но из них делаются совершенно разные выводы.

Наблюдая то же разнообразие жанровых проявлений, Тынянов пишет в статье «Литературный факт»[30]: «Но тогда становится ясным, что давать *статическое* определение жанра невозможно: жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции — совершается эта эволюция как раз за счет "основных" черт жанра: эпоса как повествования, лирики как эмоционального искусства и т.д. Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты "второстепенные", подобно величине конструкции»[31].

Комментируя этот отрывок, повторю, что категория жанра потому именно столь неуловима, что не имеет непосредственного отношения ни к содержанию, ни к форме, а даже в том смысле, в каком о ней говорит литературовед (и тем более писатель), имеет отношение лишь к отношению автора к предмету. Формальные и содержательные элементы, которые применяются для выражения этого отношения, более или менее окказиональны (хотя и могут быть чрезвычайно устойчивыми). Действительно меняются *жанровые системы*, но это имеет отношение совсем к иным вещам и не изменяет самой сути, естества жанров, меняя лишь их «относительную ценность», то есть положение в иерархии; такие изменения связаны с изменениями мироотношения. Занимая другое место в иерархии, жанр проявит иные качества, оденется в другие «одежды», так же как человек, которого из поварят сделали главным придворным поваром, но сущность и того и другого (и повара и жанра)

не изменится. Эту сущность и надо попытаться уловить, ибо без того все ее проявления будут лишь вводить нас в заблуждение, и мы будем принимать за существо дела то, что на самом деле есть лишь только частный случай явления сущности (да еще и какой-нибудь другой).

В этом смысле интересно замечание Тынянова, показывающее, что он видит, что сущность жанра заключается не в «стилистических средствах и приемах», и, наоборот, их значение может абсолютно изменяться в зависимости от этой «сущности» жанра: «в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке»[32]. Но, естественно, выводы он делает из этого совершенно другие, попросту отказывая категории в «сущности» и оставляя ей лишь историческое существование: «Жанр как система может, таким образом, колебаться. Он возникает (из выпадов и зачатков в других системах) и спадает, обращаясь в рудименты других систем. Жанровая функция того или иного приема не есть нечто неподвижное»[33]. И далее: «Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т.е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра "новым", заступающим его место). Все дело здесь в том, что новое явление *сменяет* старое, занимает его место и, не являясь "развитием" старого, является в то же время его заместителем. Когда этого "замещения" нет, жанр как таковой исчезает, распадается»[34].

Здесь срабатывает тот же порок сознания нового времени, который, например, заставляет многих уверенно заявлять, что без познания зла нет познания добра, и, следовательно, грехопадение было необходимо для достижения человечеством совершенства (подобные заключения, где все ошибочно, начиная с посылки, почему-то принято называть «диалектическими»). То есть, по сути, утверждается невозможность постижения чего бы то ни было исходя из его существа, а лишь из *различия* его с другими вещами. Но, между тем, веками существовали устойчивые жанры внутри устойчивых жанровых систем, и они вполне осознавались как жанры, ибо задавали определенный тип отношения и определенную ситуацию общения. И никто никогда не путался. Путаться начинают как раз в то время, когда, в связи с изменением типа мироотношения, происходят изменения (вернее, смещения) внутри самой структуры жанра — и именно тут начинают не понимать друг друга читатель и писатель.

И еще одна цитата из «Литературного факта», позволяющая вве-

сти еще один мотив в наше рассуждение: «Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к "Письмам русского путешественника", где путевое письмо стало *жанром*. Оно стало жанровым оправданием, жанровой скрепой новых приемов»[35].

Что значит в моей системе «понадобился жанр», «потребовался жанр»? Совсем иное, чем у Тынянова, который ищет оправдания для введения новых приемов. Это значит, что интересными стали *частные мнения*, то есть в центре внимания оказалась не истина сама по себе, а субъект истины; это значит, что истина уже не могла высказываться авторитетно, а тем, кто высказывался авторитетно, было уже в большой степени наплевать, какое отношение их мнение имеет к истине самой по себе. Таким образом, это означало возникновение романтизма как типа отношения к миру, что, естественно, повело к смене иерархии внутри жанровой системы, к созданию новой жанровой системы, где на первое место выступили жанры, то есть способы отношения к предмету, отвечающие мировосприятию того времени. Невозможно написать оду, если господствует субъективное отношение к предмету: можно говорить о личном поклонении и влюбленности, но не вместе со всеми, а скорее, вопреки всем. Искренность будет заключаться в том, чтобы думать и любить «наперекор», а не «так же, как все», чтобы заметить свое, а не «то, что все». Сравните приводимый Тыняновым текст предисловия Карамзина: «Много неважного, мелочи — соглашаюсь <...> для чего же и путешественнику не простить некоторых бездельных подробностей? Человек в дорожном платье, с посохом в руке, с котомкой за плечами не обязан говорить с осторожною разборчивостью какого-нибудь придворного, окруженного такими же придворными, или профессора, в испанском парике, сидящего на больших ученых креслах»[36].

Профессор и придворный, как бы олицетворяющие «должную мысль» и «должное поведение», то есть истину как она есть, — уже фигуры, вызывающие к себе ироническое отношение, поскольку то, что они делают и что они говорят, есть то, что «должно» — а теперь (тогда) это перестало быть символом искренности. Чтобы быть искренним, теперь требовалось стать оригинальным. Именно в соответствии с этими требованиями радикальным образом перестраивается вся система, переводя в центр и на вершину иерархии прежде периферийные жанры.

Косвенный ответ на тыняновскую «панизменчивость» можно извлечь из работы М.М. Бахтина (В.Н. Волошинова) «Марксизм и философия языка»[37], работы периода пристальной критики оснований

формализма. Автор пишет о языковых нормах: «Но род их бытия, как норм, один и тот же, — они существуют лишь в отношении к субъективным сознаниям членов данного коллектива»[38]. Но ведь так же существуют и жанровые нормы (выявляя в этом сходстве одну из своих фундаментальных способностей — служить одним из наиболее емких языков культуры). То есть, можно сказать, что *способ выражения* жанра существует как нечто неизменное в сознании «индивидуального сознания», и отсюда и проистекает стремление искать «типологическое» именно в том, что наиболее исторически изменчиво — или вообще отказываться от таких поисков.

Если подходить к проблеме жанра с этой стороны, то появляется впечатление, что наша неспособность справиться с этой категорией обусловлена одним исторически очень весомым обстоятельством. Это обстоятельство — страх, тяжелый и подавляющий страх «отрыва содержания от формы». Но есть форма и форма. Есть форма конкретного произведения, как и конкретного высказывания, которую просто невозможно «оторвать» от содержания. И есть некая «абстрактная» форма, возникающая как некоторое отвлечение, некоторая, если можно так сказать «недоформа», поскольку в ней нет некоторых существенных элементов, которые и делают ее единство с содержанием в данном произведении или высказывании неразрывным. Хорошо известно, что одними и теми же словами можно выразить разное (противоположное, но и не только противоположное!) содержание. Но ведь когда мы пытаемся описать *жанр* как «формально-содержательное единство», мы неизбежно производим некоторое отвлечение, уничтожая те элементы, которые существуют только в конкретном высказывании или произведении. То есть, получаем ту самую «недоформу», из которой вместе со «скрепляющими элементами» (очень условное выражение) исчез и жанр! То есть, получаем ту самую беспомощную классификацию, когда говорят: «В этом жанре герой ведет себя так-то и так-то, но может и не вести. Кроме того, он может себя так вести и в другом жанре».

Попытаюсь выразить похожую мысль другими словами. Дело в том, что наше (то есть именно литературоведческое) отношение к жанру похоже на телефонный звонок, когда попадаешь не туда, но абонент случайно носит то же имя, что и нужный тебе человек. Ты разговариваешь с ним некоторое время, ожидая от него того комплекса реакций, которые должно бы выдать то «единство формы и содержания», к которому, как тебе кажется, ты обращаешься. Но очень быстро выясняется, что ты имеешь дело с чем-то совсем другим. И если между твоим другом и тем человеком, с которым ты случай-

но заговорил, есть нечто общее, то оно лежит совсем в другой сфере. Литературовед, который на основании тщательного анализа нескольких комедий, путем отвлечения тех признаков, которые ему представляются жанровыми, составит себе понятие о «жанре комедии», при попытке обратиться к любой другой комедии, за пределами «опрошенных», с большей или меньшей степенью вероятности попадает в аналогичную ситуацию. Отсюда, кстати, и столь популярный заголовок литературоведческих работ: «Жанровое своеобразие...». На самом деле, общее между двумя людьми с одинаковым именем — в значении имени, которое в каждом конкретном случае проявится совершенно особым образом, но, как показывает опыт, обязательно проявится. Если начать устанавливать это общее из фактов их биографии и внешнего облика, душевных свойств и черт характера, можно никогда не добиться сколько-нибудь удовлетворительного результата, и напротив, можно найти (в случае личного сходства) очень много общих черт, но они никак не прояснят то качество, которого мы должны будем ожидать от всех людей, носящих это имя. Это качество нужно знать заранее, знать его из общего значения имени, и тогда оно легко будет отыскиваться в самых разнородных проявлениях. Основания для систематизации лежат за пределами системы и не извлекаются из нее. Поэтому правы «наивные» читатели, исходящие в своем понимании литературных жанровых обозначений из аналогичных бытовых ситуаций.

Но вернемся к тому, что я неудачно назвала «недоформой». Для того чтобы избавиться от ее давления, хорошо вспомнить указание, данное автором той же работы «Марксизм и философия языка» относительно языковой формы, которая и есть в высказывании что-то вроде «недоформы» в жанре — то есть нечто, чье значение не самотождественно и не самодовлеюще: «Языковая форма важна не как устойчивый и всегда себе равный сигнал, а как всегда изменчивый и гибкий знак»[39]. То есть, «языковая форма» может участвовать в различных высказываниях, относящихся к различным «речевым жанрам», и ее значение будет определяться жанром высказывания, а не она будет «задавать» или определять жанр. Она может служить лишь ярлыком для узнавания (и это очень важно), но такой ярлык случаен и заменим. То есть жанр может быть маркирован многими способами, и потому совсем не обязательно присутствие в произведении во всем объеме того, что мы привыкли называть «жанровыми признаками». Достаточно нескольких или одного (да достаточно просто жанрового подзаголовка!), именно потому, что жанровые признаки не выражают сущности жанра, а лишь определяют его узнавание.

У данной статьи с цитированной есть и еще один общий сюжет. Все, что говорит ее автор об обращенности изучения языка назад, верно и по отношению к изучению жанров и жанровых форм. Да и вообще, кажется, по отношению ко всей филологии — настолько, насколько она мыслит себя наукой. Науке нужен объект, и лучше, чтобы он был совершенно безгласен и беззащитен. А современный литературный процесс брыкается и не дается. И может еще что-нибудь и ответить. Те же, кто все-таки рискует находить в современности такие древние вещи, как жанр, стремятся сделать эти вещи новыми или обновленными, в соответствии с нынешней (нашего времени) критической (а не филологической) установкой, нацеленной на отыскание новаторства и «индивидуального вклада». Эта обращенность взгляда назад и позволяет систематизировать признаки (хотя бы для каждой эпохи), позволяет видеть сущность во второстепенных и случайных — даже не проявлениях, а орудиях — этой сущности, которые она использует для своего выражения. А это, в свою очередь, не позволяет видеть жанра в современности. Просто и жанр, и система жанров существуют в живом сознании вовсе не так, и главное, не для того, как и для чего они существуют на фотографии прошлого сознания (к тому же сильно отретушированной), с которой традиционно имеет дело филолог.

* * *

Мы уже долго говорим об «иной» сущности жанра, с которой, в частности, связана способность произведения менять жанр «внешним образом», как это произошло в уже упоминавшемся конфузе Марка Твена. На самом деле, все обстоит еще ужаснее. Дело в том, что у меня есть серьезное подозрение, что «внешним образом» может изменяться не только жанр произведения, но и род. Подозрение это возникло в результате чтения замечательной статьи В.Д. Сквозникова, написанной для 3-го тома четырехтомной «Теории литературы», готовящейся в ИМЛИ. Статья называется «Лирический род литературы». Автор блистательно проанализировал песню в пушкинской «Русалке» («По камушкам, по желтому песочку...»), убедительнейшим образом доказав ее принадлежность к лирическому роду. Но вот что интересно: при чтении этого произведения вне контекста бросается в глаза его «балладная» форма. В этой жемчужине среди баллад, в восьми строчках ее можно отыскать все «характерные признаки» данного жанра: сюжетность, описательность, диалог, трагизм, таинственность и даже «отрывистое повествование»[40]. Но это же одновременно и притча — жанр, предполагаю-

щий, что за разговором об одних вещах скрываются (то есть даже и не скрываются вовсе, а — открываются) другие вещи. Но именно через посредство этого качества (притчевости — не знаю, как это более приемлемо сказать), баллада и становится лирическим произведением (баллада, как мы помним еще со школьной скамьи, произведение лиро-эпическое). Потому что здесь притча выступает в своей особой, «лирической» функции: когда *от стыда* нельзя высказаться прямо, рассказывают притчу — о другом, о других, но — скрыто (но так, чтоб было открыто) — о себе, о нас. И это, конечно же, лирика, но это лирика, так сказать, ситуативная, то есть именно в данной ситуации это — лирическое высказывание. Очень возможно, что в другой ситуации эти слова прозвучат иначе — рассказом, а не высказыванием. Кажется, в пушкинском тексте мы имеем дело именно с таким случаем, когда прочтенное воспринимается как лирика лишь благодаря контексту, благодаря тому, что мы знаем — из контекста — «автора» лирического высказывания и знаем, что это он — о себе.

Теперь уже легко представить себе ситуацию, когда лирическим произведением может стать, например, рассказ — допустим, если, стыдясь сознаться в каком-нибудь поступке или признаться в любви, дают предмету своего страха (или своей страсти) прочитать рассказ с описанием похожих событий.

Мало того, легко представить себе ситуации, уже культурные ситуации, когда вся литература сдвигается то к эпическому, то к лирическому роду. А также сдвигается то к лирическому, то к эпическому роду и бытовое высказывание. Ведь связь между появлением в нашу эпоху произведений, которые любой критик назвал бы «романом» — по формально-содержательным признакам — и которые чуткий автор называет поэмой — подчеркивая именно лиро-эпический характер текста (скажем, «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева), и склонностью любого бытового разговора приобретать скандальный оттенок очевидна. Такой сдвиг свойствен эпохе, уже не успокаивающейся и не концентрирующейся ни на чем положительном — даже на индивидуальном «я», эпохе, когда это «я» изо всей силы пытается пробиться за свои пределы, ибо собственные основания потеряны, и основание может быть обретено лишь в услышанности другим. На самом деле это вовсе не диалог, в эпоху которого, как все уверены, мы живем. Для драматической формы требуется гораздо больше спокойствия и «самодостаточности» каждой из сторон. В диалоге ведь надо не столько говорить, сколько слушать, а способность воспринимать чужую позицию предполагает достаточно уверенную свою. Мы можем говорить лишь монологами

(лирическими; интересно, что совершенно невозможно сочетание «лирический диалог»).

Отсюда понятно, сколь невозможно приводимое В.Д. Сквозниковым высказывание М.М. Бахтина о лирике: «Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами другого и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. Лирическая самообъективация — это одержимость *духом музыки*, пропитанность и просквоженность им».

Лирика — это не видение и не слышание себя глазами другого и в его голосе — тем более! Лирика — это потребность высказать другому — скорее, как можно скорее (это в большей или меньшей степени проявляется, но, хоть в зачатке, всегда остается) видение и слышание себя, и его, и мира — *самим собой*. Поэтому лирическое высказывание, конечно, неизбежно «диалогично», но только совершенно особым образом — оно предполагает другого как *слушателя*, но ради этого-то слушателя все и говорится! Отсюда, видимо, рождается не совсем, все-таки, неправедное желание связать лирику с «субъективностью» — очень нужно, чтобы другой (вполне конкретный, часто, другой, даже и в случае не бытового высказывания, а художественного произведения) услышал, как *ты* это чувствуешь (он-то ведь может чувствовать и понимать это совсем иначе). Из жизненной необходимости этой услышанности возникает, по-видимому, и повышенная экспрессия лирики.

* * *

Прежде чем перейти к попытке описания того, чем является и как организована категория жанра, будучи *категорией отношения*, еще несколько предварительных замечаний.

1. Жанр — не просто категория отношения, структура этой категории предполагает *систему* разнородных отношений, которые определяют как бы различные уровни этой категории.

2. Очевидно, что есть ситуации, годные для воплощения и переосмысления их в разных жанрах, а есть ситуации вроде бы «одножанровые» или ряд жанров исключающие. Если жанр определяется отношением героев к ситуации, то одна и та же ситуация может лечь в основу разных жанров от трагедии до анекдота. Но еще, естественно, будет играть свою роль и «глаз автора». В этом смысле вполне можно представить себе произведение, созданное на стыке жанровых оценок — когда герои определяют жанр, в котором они участвуют, одним образом, а автор — совсем другим. Или когда два повествователя описывают одну ситуацию с разных жанровых точек зрения.

(Такой случай мы имеем, например, в «Униженных и оскорбленных», когда Валковский-старший описывает отношения Наташи и Алеши как мелодраму, а Иван — как трагедию). Но есть еще и зрительский, читательский взгляд. Он тоже вполне способен переключить произведение из одного жанра в другой, и наиболее распространенный случай — восприятие комедии как драмы, если зритель, в результате, допустим, излишней психологизации характера главного героя (или по другим причинам), становится на точку зрения осмеиваемого героя, а не осмеивающего автора. В кинематографе таким свойством часто обладают комедии, генетически восходящие к чаплиновским фильмам.

3. Если некоторые жанры выступают как ситуации общения, то есть как бы «обнимают» жизнь, позволяя ей разворачиваться внутри себя, то ряд жанров выступает как поступок в общении, как средство общения: эпиграмма, мадригал, сатира и т.п., являясь не ситуацией, но высказыванием, как правило, ярко эмоционально маркированным, то есть тоже выражающим отношение «лирического героя» (вот где, может быть, особенно ярко проявляется его сходство именно с героем, а не с автором и даже не с повествователем, который может привнести свой эмоциональный оттенок и обогатить повествование объемной точкой зрения, но ему все же, как правило, запрещено менять основной тон, в котором воспринимают ситуацию персонажи). В жанрах-высказываниях зато такой зазор может возникать между восприятием «высказывания» высказывающимся и тем, к кому обращено высказывание, кончая случаями прямой подтасовки, когда, например, эпиграмма выдается за мадригал. Пушкин, который жаловался: «И шевелится эпиграмма на дне измученной души, а мадригалы им пиши», — умел, на самом деле, очень хорошо находить выход из подобных ситуаций «жанрового ожидания», вполне удовлетворяющий раздраженного автора.

4. Очевидно, что не любое обозначение жанра заключает в себе некоторую обязательно предполагаемую ситуацию (то есть не каждый жанр строится на ситуации как на «взаимоотношении»). Поэтому и не все жанровые обозначения входят в язык как обозначения бытовых ситуаций. Можно сказать (и часто говорится): «Ну, это просто трагедия (комедия)» или: «Это целый роман», но нельзя сказать: «Это рассказ». Можно сказать, говоря о торжественных славословиях: «Он прочел целую оду» или: «Ей выдали настоящий мадригал», но ничего подобного не скажешь о сонете. Скорее рассказ будет подпадать под жанровое дробление при помощи определений, являющихся обозначениями бытовых ситуаций: случай,

анекдот, сценка, сон, происшествие. Определяя концепцию жанра рассказа у Достоевского, В.Н. Захаров пишет: «"Расскажу историю", "слушай историю", "расскажу анекдот", "был случай" — так чаще всего представлено событие рассказа. Некоторые жанровые значения событий вынесены в заглавия и подзаголовки рассказов: "Скверный анекдот", "Сон смешного человека", "Уличная сценка", "Происшествие необыкновенное". Событие в рассказе всегда дано в определенном отвлечении и локальном проявлении: это "история", "происшествие", "анекдот", "сценка", "сон" и т.д. — одним словом, "случай"»[41].

Сонет тоже будет сильно дифференцироваться по содержанию как сонет о... О мадригале же не скажешь: мадригал о... Он не «о чем-то», потому что понятно, о чем он, из того, что он — мадригал. Он — кому-то.

Таким образом, очевидно, что то, что традиционно называется в нашем литературоведении «жанрами», распадается как минимум на две группы, никак не могущие быть поставленными на одно основание: одни являются способами организации произведения как факта собственно художественной литературы (в частности, его речевой организации) — это те жанры, которые различаются рядом исследователей как «жанры» и как «жанровые формы»; другие являются способами организации произведения как факта бытия — и именно эти жанровые обозначения употребляются одновременно и для обозначения жанра произведения и для характеристики жизненной ситуации.

Интуитивное ощущение этого разделения и лежало в основе таких жанровых характеристик как «комический рассказ» или «роман-трагедия» (роману, как уже упоминалось, в данном случае отводилась именно формальная сторона характеристики). Это же послужило причиной перенесения ряда жанровых определений в другие категории поэтики — в частности, в систему разновидностей пафоса Г.Н. Поспелова. Такой же контаминации, в принципе, поддаются упомянутые В.Н. Захаровым «значения событий» с «рассказом» как «жанровой формой». Если же представить себе их оформленными в драматическом виде, то мы имели бы водевиль, сценку — или все тот же «анекдот», «случай» (скажем, «Провинциальные анекдоты»), если бы для автора способ организации жизненной ситуации оказался бы важнее речевого способа организации. Характерно, что автор может выбрать и то и другое, но литературовед всегда предпочтет способ организации речи и невыразительно обзовет «Провинциальные анекдоты» одноактными пьесами, а «Драму на охоте» «повестью».

5. Итак, при определении «правил игры» на первый план иногда выходят «правила» взаимоотношений героев внутри текста (скажем, трагедия), иногда «лирического героя» и «адресата» (скажем, мадригал) — этот случай, в принципе, сводим к предыдущему; иногда автора и «читателя» (скажем, пародия или, возможно, такой «бытовой» жанр, как сплетня), иногда — автора и его «предмета» (рассказ). При этом очевидно, что внутри произведения присутствуют все указанные типы взаимоотношений, что также сбивает с толку литературоведа, если только он не стоит на твердом основании — решимости следовать авторскому жанровому определению. Ведь поскольку при определении жанра может сработать любая из связей: между героями (формирующими «жанровую ситуацию»), героями и автором, автором и читателем (этими связями (одной или обеими) создается пафос произведения), читателем и героями (здесь, главным образом, возможны всякие искажения авторского замысла и, в частности, пафоса произведения, как это имело место в случае «Вишневого сада»), автором и «предметом» — то становится особенно важно, какую из этих связей счел нужным акцентировать автор.

6. Авторские жанровые определения очень часто даются так, будто авторы исходят из тех же представлений, что и беседующие между собой обыватели (обывательницы), говорящие о ком-то «у них роман». Именно по этому признаку, например, названы романами «Бедные люди» и «Белые ночи» Достоевского (вызывающие у литературоведов всех уровней, начиная со школьных учителей, наибольший соблазн переименований), причем в случае «Белых ночей» еще подчеркнута эмоционально-культурная тональность романной ситуации: «сентиментальный роман». А жанровое определение «повесть» чаще всего указывает на наличие персонифицированного повествователя — кажется, более ничего не объединяет у Пушкина повесть «Капитанская дочка» с «Повестями Белкина». Называние пьесы драмой у Островского сталкивается с точно таким же определением «жанровой ситуации» внутри произведения.

Таким образом, «жанровые определения» в жизни и в литературе беспрестанно взаимодействуют. Иногда ряд литературных произведений фиксирует жанровую ситуацию, и она становится легко опознаваема в жизни («да это целый детектив!»). Иногда жанровая ситуация, уже сформировавшаяся и сформулированная в действительности (то есть, в иных культурных пластах), переносится в литературу. Так, по-видимому, возникает жанр литературной сплетни. Некоторые жанры обозначают «жанровую ситуацию» на стыке реальности и литературы: например, посвящения. Многочисленные типы взаимоотношений, определяющие жанр, позволяют использо-

вать «жанровую ситуацию» одного жанра как основу для другого жанра — типичный случай: переход мадригала в эпиграмму, где изменяется авторское отношение, закладывающее тип читательского восприятия.

На жанре сплетни лучше всего можно видеть, что тот комплекс отношений, который завязывается жанровым определением, не исчерпывается отношениями персонажей внутри произведения, но непременно включает в себя еще две стороны: автора (рассказчика) и читателя (слушателя). Сплетня предполагает самую определенную ситуацию и внутри произведения: это интимно-стыдные отношения, это то, что не должно никак стать предметом общего внимания (допустим, исщипывание жены в спальной или дача взятки). Но сплетня только тогда и получает жанровую завершенность, когда эти отношения становятся предметом общественного внимания, когда о них определенным образом рассказывает рассказчик и их определенным образом слушает слушатель. Отношение автора и читателя к материалу и их взаимоотношения между собой завершают жанровую определенность произведения (допустим, в романе «Бесы» сообщение об исщипанной жене радикально меняет свою жанровую природу, будучи обращено Петрушей Верховенским к действующему лицу ситуации).

Таким образом, структура жанра формируется на трех уровнях, причем каждый следующий уровень способен *отменить* жанровое обозначение предыдущего уровня.

Первый уровень: взаимоотношения между героями и их взгляд на свои взаимоотношения; то, что я называю «жанровой ситуацией». Здесь обычно закладываются такие жанровые определения, которые могут служить и для обозначения «жанровой ситуации» в жизни: трагедия, драма, роман (который «у них») и т.д.

Второй уровень: взгляд автора на взаимоотношения героев и их отношение к своим взаимоотношениям. Здесь возможна не только смена пафоса произведения. Это способы, какими можно рассказывать о жизни: коротко или пространно, сжато или неспешно, вникая во внутренний смысл событий и предполагая в них внутренний смысл или передавая лишь внешнюю канву, зато подробно до отвращения. Это рассказ, повесть, поэма и т.д. Уже упоминалось, что В.Н. Турбин в своей монографии «Пушкин. Лермонтов. Гоголь» противопоставляет «глаза повести» и «очи поэмы». Поэма не замечает мелочей, быта, дрязг, замечая лишь большое, высокое. Когда большими становятся мелочи, остальное исчезает из кадра, и в мелочах этих что-то прозревается. О драме можно написать поэму и повесть, и в

большинстве случаев взгляд автора при определении жанра этого произведения будет важнее жанровой ситуации.

Более того, когда жанровое обозначение определяется вторым уровнем, в центре внимания оказывается уже не событие как таковое, не событие в своей первозданной данности, но именно способ, каким рассказывается о событии, или, иначе говоря, в центре внимания оказывается *событие рассказывания*[42]. Как правило, в такой ситуации в произведении появляется тот странный герой, которого называют «рассказчиком», «повествователем», герой, создающий так много проблем для исследователей, суть которых сводится, как видно из предлагаемой классификации, к тому, что это герой, действующий на другом уровне отношений, формирующих жанр произведения.

Третий уровень: отношения читателя к слову автора, к ситуации взаимоотношения героев и их взгляду на свои взаимоотношения. Нужно учитывать, что «отношение читателя» заложено в тексте произведения, запрограммировано автором. Как правило, это уровень введения ироничности в разных видах, уровень игры соотношением точек зрения, уровень установления иерархии автора и повествователей. На этом уровне формируется пародия. На этом уровне возникает большинство «жанровых ошибок»: расхождений в определении пафоса произведения между автором и читателями.

Трагедия автора «Вишневого сада» заключалась в том, что он положил в основу своего произведения драматическую «жанровую ситуацию»; второй уровень в данном случае не работал, поскольку он оформил произведение как пьесу, «драму» в родовом смысле, как бы устраняющую «взгляд автора»; заложенная же на третьем уровне (в частности — в авторских ремарках) программа отношения читателей к ситуации оказалась в значительной степени нейтрализована режиссерскими установками Станиславского. Актеры как бы объединились с героями против автора, и степень их победы над ним можно определить по даваемым комедии жанровым определениям.

Я далека от мысли, что «закрыла тему». Собственно, моей целью было, скорее, ее открыть. В литературоведении давно уже скопился целый ряд терминов и понятий, которыми все пользуются, но которые решительно не желают определять, и тем самым только больше и больше запутывается и без того непростая ситуация. Не могу не вспомнить слов А.В. Михайлова по этому поводу: «в науке утрачивается, и должно быть утрачено, представление о том, что основные слова нашей науки разумеются сами собою. И что мы можем пользо-

ваться ими по инерции, автоматически, не углубляясь в их смысл, не спрашивая у них (а это значит и у самих себя), что они, собственно говоря, значат, а должны отдавать себе отчет в том, что мы делаем и что заставляет нас так поступать, и что за наука такая, с которой мы теперь имеем дело, в отличие от того, какая была вчера и какая еще продолжает существовать и сегодня, и вот эта ситуация — ситуация критического пересмотра всего, что мы согласно нашим представлениям, продолжаем держать в руках, и ситуация того, что, мы продолжаем думать, находится в нашем распоряжении, но что уже, на самом деле, далеко не находится в нашем распоряжении»[43].

* * *

Ввиду дальнейшего необходимо ответить, хотя бы вкратце, еще на один вопрос, заявленный в начале раздела (и уже затрагивавшийся в разных своих аспектах по ходу изложения): о том, что такое жанровое поведение и почему оно практикуется в культуре.

Жанровое поведение — это путь, проложенный для последователей, проторенная дорога (или хотя бы тропинка), свидетельствующая о том, что это место — проходимо. Как сказал Вильям Блейк: «Культура пролагает прямые пути, но пути бесполезно извилистые и есть пути гения». Итак, *культура пролагает прямые пути*, облегчая тем самым движение индивидуума по жизни, определяя типы поведения в различных «жанровых ситуациях» — и поэтому, в конце концов, «обычай решает все, даже в любви» (Вовнарг).

Жанровые понятия, прикладываясь к жизненным ситуациям, ставят их в определенный ряд, типологизируют их, называя, и тем снимают иногда невыносимое напряжение индивидуального. Парадоксально говоря, может быть, трагедию можно *пережить*, только назвав ее трагедией и тем поставив в ряд уже бывших человеческих страданий. Но в определенной культурной системе трагедию можно и *не пережить* именно потому, что назвал ее так, то есть типологизировал свою ситуацию по образцу непременной смерти героя как единственно адекватного жанрового поведения: тогда стреляются вслед за Вертером, ибо раньше думали, что отвергнутую любовь можно пережить, а тут вдруг авторитетно доказывается, что нельзя.

Два типа преодоления: *благодаря* и *вопреки* жанровому поведению, хорошо описываются следующими двумя отрывками из «Чевенгура» Платонова[44].

«"Но такой курган, тем более с пешим пролетариатом, без революции не заметишь, — соображал Чепурный, — хотя я и мать хоро-

нил дважды: шел за гробом, плакал и вспоминал — раз я уже ходил за этим гробом, целовал эти запекшиеся губы мертвой — и выжил, выживу и теперь; тогда мне стало легче горевать во второй раз по одному горю. Что это такое, скажи пожалуйста?" "Это кажется, что вспоминаешь, а того и не было никогда, — здраво сформулировал Чепурный благодаря отсутствию Прокофия. — Трудно мне, вот и помогает внутри благочестия стихия: ничего, дескать, это уже было, и теперь не умрешь — шагай по своему же следу. А следа нет и быть не может — живешь всегда вперед и в темноту..."»[45].

«Зачем это нужно, Прош? Ведь тебе будет трудно, ты будешь самым несчастным, тебе будет страшно жить одному и отдельно, выше всех. Пролетариат живет друг другом, а чем же ты будешь жить?

Прокофий практически поглядел на Дванова: такой человек — напрасное существо, он не большевик, он побирушка с пустой сумкой, он сам-прочий, лучше с Яковом Титычем было говорить: тот знает, по крайней мере, что человек все перетерпит, если давать ему новые, неизвестные мучения, — ему вовсе не больно: человек чувствует горе лишь по социальному обычаю, а не сам его внезапно выдумывает»[46].

Если аналогией стилю будет соотношение образа и первообраза, то аналогией жанру будет соотношение образца, примера и подражающих, «равняющихся»[47]. Если стиль — это «кожа» вещи, обрыв, граница, *внутрь вещи* предполагающая живую, кровную связь со всей мыслимой глубиной, если стиль — это сочетание и соотношение разных планов, разных уровней бытия, то жанр предполагает дискретный ряд внутри одного слоя реальности (я имею в виду качество именно категории, а не конкретных жанров, могущих разворачиваться «на земле и на небесах»), жанр предполагает дорожку, протоптанную в горизонтали, которой — что, очевидно, отлично от стиля — может воспользоваться всякий идущий[48].

Стиль определяет вертикаль мира, его вертикальную связь и соотнесенность (недаром при определении стиля в искусствоведческом смысле так быстро доходят до его философских оснований), смена «больших стилей» означает смену умонастроений, смену культурных эпох, стиль эпохи — это когда данное время отразило нечто существенное в вечности преимущественно перед всем остальным и отразило это *нечто* преимущественно перед всеми другими временами.

Жанр определяет горизонталь мира, историческую преемственность, руки, протянутые другим временам; то общее, что во все времена определяет отношения людей между собою, облегчает им связь друг с другом.

Именно поэтому стиль — онтологическая категория, а жанр — категория отношения. Ибо то, что определяет стиль, — личность — является в человеке лишь при наличии вертикальной связи, позволяя ему определяться по существу, субстанциально, и из своего существа, а не из разнообразных отношений. В горизонтали человек определяется (и существует!) лишь в своих отношениях[49] (акциденциально) — как муж, отец, любовник, брат, директор, инженер, созерцатель — что, очевидно, является его *жанровым* определением. Таким образом, стиль — это *личностное бытие* человека, автора, произведения, не определяемое никакими горизонтальными связями; жанр — это их *бытие в отношении*, и именно в горизонтальном отношении.

Надо заметить, что Достоевский плохо умел удерживаться в одном слое реальности, поэтому он радикально переориентирует саму направленность жанровых отношений, особенно в своих пяти великих романах. И если начинает он все же, в ранних романах, с «удлинения» горизонтальных связей, то в великих романах истинными и решающими становятся связи вертикальные.

Для того, чтобы проверить «работоспособность» предложенной схемы, а также указать на необычность романа, создаваемого Достоевским, полезно разобрать пассаж из упоминавшейся уже работы М.А. Новиковой, где она проводит теоретическое разграничение жанров *новеллы* и *жития*. Талантливый исследователь, исходя из порочной посылки (при очень здравом *принципиальном* подходе к категории жанра: см. цитату в предыдущей сноске), оказывается в том же положении, что и автор цитированной в начале раздела статьи из ЛЭС. Все признаки, названные в качестве «жанровых», могут рассматриваться как таковые лишь в границах предложенной дихотомии, что, впрочем, достаточно для целей автора в данном конкретном случае, поскольку на самом деле его интересует не жанровый аспект проблемы (хотя он заявлен в заглавии), но более широкое противостояние церковной и секулярной литературы. Но по обе стороны от этой границы перечисляемые признаки вовсе не будут основанием для жанровой идентификации: «Приведем еще раз на память духовные предпосылки жития как жанра, в его противопоставлении новелле. Житие телеологично; новелла "результативна". Житие течет (как "жизнь" и как "текст") под знаком **цели**, в наиболее общем ее виде — **духовного спасения**; новелла (как способ организации "жизни" и "текста") интересуется **результатом**, в наиболее общем виде — **успехом** (или его негативным вариантом, неуспехом). Житие обращено к человеку не меньше (если не больше) новеллы. Но оно в пределе уст-

ремлено к **Богочеловечности**, новелла — к **"человекобожественности"** ("мне все послушно, я же — ничему", по Пушкину). Житие строится на **сверхпричине**, метапричине: любви Бога к человеку; та любовь не имеет причин — она их создает. Новелла зиждется на фаворитизме: **беспричинности** "слепой Фортуны", этого "космического" эквивалента "свободной конкуренции" индивидуальных воль, правнучке и оборотню-двойнику неодолимо-детерминистичного языческого Рока. Житие **сверхлогично**, ибо исходит из неисповедимости путей Господних. Новелла вначале самоуверенно **логична** (покуда новое время веровало во всемогущество человеческого Разума и Знания: "Знание — сила", — Ф. Бэкон), затем отчаянно **алогична** (от романтизма до модернизма), поскольку упомянутый Разум все отчетливей кренился в хаос и безумие. Теряя веру в логику, новелла зато становилась все более изощренной психологически. Житие психологизмом владело прекрасно, но металогику ставило выше: психологизм — глубина "естества"; сверхсмысл, металогика — глубины "Божества". Сердцевина новеллы — тайна с маленькой буквы, ситуативная или сердечная. Ядро жития — Тайна с большой буквы, тайна как Таинство. Наконец, жанровый исток и неустранимая эстетика новеллы — "новость", нечто **новое** (откуда и этимология жанра). Житие все основано на **прецеденте**, авторитете, на духовном опыте "отцов" — единственной "новости", которая (вопреки Б. Пастернаку) не "всегда нова", а всегда права»[50].

Интересно, что даже в самом деле имеющий непосредственное отношение к жанру признак (*новость*) в таком противостоянии перестает относиться лишь к одному жанру и начинает довлеть над всем конгломератом секулярной литературы.

Надо отметить, однако, что автор, перенося центр тяжести на противопоставление «содержательных» жанровых признаков, сразу же замечает, что «совпадающие "формальные" признаки двух жанров на самом деле содержательно, с максимальной яркостью выявляют их отличие.

Хронотоп новеллы — всегда **порубежье**, граница, которую должно пересечь (от границ физических — через социальные — вплоть до скачка в "ирреальное": сон, кошмар, фантастическое иномирие). Единственно действенное время новеллы — его нуль, **мгновенное** "вдруг". Житие тоже ведет человека за рубеж. Но иномирие (неотмирность) в нем не эксцесс, а **норма**, и норма прежде всего **внутренняя**, отнюдь не обязательно внешняя (монастырь, пустыня и т.п.). Время жития также отмечается и ценится в меру его "отсутствия", но в обратном смысле — в меру его прижизненного преображения в **вечность**.

То же мы наблюдаем в персонажах и в сюжете. Излюбленные персонажи новеллы — те, кто наиболее умело сообразуются с обстоятельствами, а в награду превращаются в финале во что-то лучшее (получают богатство, славу, должность, брачного или любовного "партнера", на худой конец спасаются от чего-то худшего). Сообразовываться, чтобы превратиться, — стратегия героя новеллы.

"Не сообразуйтеся веку сему, но преобразуйтеся обновлением ума вашего" (Рим. 12, 2), — учит канон жития. Оно и понятно: у язычника сюжет героя тащит, у агностика швыряет, у христианина ведет. Свобода для героя новеллы — личное **своеволие** в борьбе с **неволей** обстоятельств. Свобода для героя жития — личная **"неволя"** как самоотдача "веленью Божию". А при ней никакой неволи внешней, никаких "обстоятельств", "странностей" и "случаев" нет вообще»[51].

Но чем же, на самом деле, будут различаться эти два жанра именно как жанры, да еще, к тому же, типологически близкие, ибо жанровое определение и «жития» и «новеллы» закладывается на одном и том же, ***втором***, уровне? Как и положено, отношением рассказчика к рассказываемому. В случае «жития» «жанровой ситуацией» (я думаю, что можно перенести это понятие и на другие уровни, хотя его содержание несколько изменится) будет повествование о человеческой жизни в небесной перспективе. То есть, рассказчик расположен так, что он обозревает непременно всю жизнь (даже если житие строится как ряд эпизодов, оно не оставляет за своими пределами ничего существенного для этой перспективы человеческой жизни) и непременно с точки зрения ее окончательных, внеземных, целей.

В случае «новеллы» рассказчик видит перед собой *эпизод* исключительно в плоскости его *земного бытия*. Причем сам рассказчик может располагаться, условно говоря, как выше, так и ниже повествуемого, смотреть на него снизу вверх (героическая новелла), на одном уровне (бытовая), сверху вниз (сатирическая), но взгляд его никогда не достигает неба, эта перспектива отсутствует. Понятно, и почему в первом случае созерцается непременно вся жизнь, а во втором случае — эпизод: небесные цели предполагают совершённые в себе, целостные единицы бытия, земные цели — произвольную дискретность жизни, сохраняющей цельность лишь на отрезке погони за частной целью. Хочу обратить внимание на то, что указанные признаки жанров имеют отношение лишь ко вполне определенным жанрам и не могут быть распространены на все жанры, относящиеся к той или другой группе, выделенной на иной основе.

Романы Достоевского, продолжающего вслед за Пушкиным «исцеление» секулярной литературы, начинают строиться в той перспе-

ктиве, в которой располагались «жития» (недаром так много работ посвящено проблеме «житийности» романной структуры у Достоевского), оставаясь все же ***романами***, и в этом смысле так отличаясь от ***житий***, как в земной перспективе от романа отличается, скажем, ***семейная хроника***. И в житии, и в семейной хронике суть отношений и их вектор определены жанром. Суть отношений в романе в том и состоит, что их вектор неопределен до самого конца (роман может закончиться свадьбой, предполагающейся семейной хроникой, но может закончиться и гибелью, и разрывом и т.п.), и, соответственно, концы могут быть диаметрально противоположные.

Лучше всего, пожалуй, это можно показать на примере Алеши Карамазова, чей путь предельно отчетливо обозначен автором в главе «Кана Галилейская», и все же читатели с легкостью верят, когда им предлагают безответственные реконструкции пути героя к политическому убийству. В этом легковерии есть зерно истины, заключающееся именно в сильном жанровом чувстве: если предположить, что роман не закончен, то главное отношение его может быть развернуто ***как угодно***.

Главная перипетия любого романа (с Богом или с человеком) и заключается в переходе от верности к измене и от измены к верности, или (что не то же самое в случае романа с человеком, но то же самое в случае романа с Богом) от встречи к разлуке и от разлуки к встрече.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эти, казалось бы, очевидные, хрестоматийные условия возникновения омонимии совсем не очевидны, когда речь идет о способе мышления о языке А.В. Михайлова (кроме всего прочего — переводчика и интерпретатора Хайдеггера), для которого значение многих слов только и существует в совокупности пути, пройденного словом, существует *как совокупность пути*, со всеми его изгибами и блужданиями, никогда не случайными. Вот что он говорил в своем докладе «Несколько тезисов о теории литературы»: «Они (слова. — *Т.К.*) предстают перед нами теперь <...> как нечто исторически разворачивающееся, что не дает нам права автоматически пользоваться некоторым аспектом их разворота. Значит, забегая вперед, слова даны нам как некоторый итог их исторической жизни, их исторического развития и становления, как некоторый итог, который, прежде всего, закрыт в себе. Но пользоваться такими закрытыми в себе словами до бесконечности невозможно. Если мы представим себе, что наступила такая пора, когда мы должны эту закрытость устранить, то тогда слово предстает перед нами не как само собой разумеющееся, а как раз-

ворачивающееся. И мы должны еще придумать, как им пользоваться». *А.В. Михайлов.* «Несколько тезисов о теории литературы». Стенограмма доклада, сделанного 20 января 1993 года на заседании Научного совета ОЛЯ РАН «Теория и методология литературоведения и искусствознания» // Литературоведение как проблема. С. 212.

Отсюда и моя оговорка «сколько я могла понять». Александр Викторович, прочитав в свое время этот текст и высказав по его поводу различные замечания и соображения, этот пассаж не прокомментировал.

[2] Из-за этого проблематику очень любят ставить в центр при размышлении о жанрах «нового времени». Вот довольно типичное рассуждение: «В разные эпохи на первый план выступал то один, то другой аспект жанрового содержания, различна их роль в отдельных жанровых системах. Например, жанровое содержание античной литературы определялось прежде всего эстетическим пафосом. В эпоху классицизма — жизненным материалом (Буало постулировал, что эпопея "на мифе зиждется" и порицал Тассо за отступления от мифа). В новое время определяющим аспектом жанрового содержания становится по преимуществу проблематика. В первую очередь это проявилось в повествовательных жанрах. Впоследствии в жанрах драматургии и лирики, где всегда определенная роль принадлежала эстетическому пафосу, тоже стала усиливаться жанроформирующая роль проблематики». *Н.Л. Лейдерман.* К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. Вып. 3. Калининград, 1976. С.8.

[3] ЛЭС. М., 1987. С. 107.

[4] *Там же.* С. 107.

[5] *Платон.* Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. М., 1990. С. 576–577.

[6] Когда писатель (по определению *филолог*) еще к тому же и ученый — то, как он прислушивается к языку, особенно показательно. Вот Гете отыскивает заголовок для нового произведения: «— Знаете что, сказал Гете, — назовем ее просто "*Новеллой*", ибо новелла и есть совершившееся неслыханное событие. Вот истинный смысл этого слова, а то, что в Германии имеет хождение под названием "новелла", отнюдь таковой не является, это скорее рассказ, в общем — все, что угодно. В своем первоначальном смысле неслыханного события новелла встречается и в "Избирательном сродстве"». *Иоганн Петер Эккерман.* Разговоры с Гете. Пер. *Н. Ман.* Ереван, 1988. С. 208.

[7] *Абрам Терц.* Собр. соч. в 2-х т. М., 1992. Т. 1. С. 437–669.

[8] *А.Б. Есин.* Литературное произведение: Типологический анализ. М., 1992. Глава «Категория литературного жанра». С. 112–137.

[9] Есть надежда, что эта традиция будет радикально преодолена в рамках заявившего себя нового подхода, связанного с термином «заголовочный комплекс», в состав которого включается также и авторский жанровый подзаголовок.

[10] Даже с большим пониманием дела написанная статья С.С. Аверинцева не избежала в этом смысле общей участи. Он различно определяет сущность категории в зависимости от существа эпохи, в которую категория функционирует. В эпоху дорефлективного традиционализма жанр, по Аверинцеву, — это правила поведения: «Очевидно, исходная точка всяческого историко-литературного развития — синкретическое единство словесного искусства и обслуживаемых им внелитературных ситуаций, прежде всего, бытовых и культовых (в условиях, когда быт и культ — более или менее одно и то же). В некоторой ситуации уместно вести себя так, в другой — иначе; и жанры словесного искусства, фольклорной и письменной "предлитературы", определяются именно из этой внелитературной уместности» (С. 108). В следующую эпоху — риторическую (рефлективный традиционализм) — правила игры, причем, литературной игры. То есть в первый период жанр определяется жизнью, во второй — литература определяется жанром. Третья эпоха — это для него порыв к искренности, к «нелитературе» от «слишком литературы» — и поэтому, считает Аверинцев, следствием становится исчезновение жанра в традиционном смысле. *С.С. Аверинцев.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 104–116.

[11] *Л.В. Чернец.* Литературные жанры. М., 1982.

[12] *В.Н. Захаров.* Система жанров Достоевского. Л., 1985.

[13] *Жан Расин.* Трагедии. Новосибирск, 1977. С. 130.

[14] Этот подход был настолько всеобщим, что и у самых вдумчивых литературоведов не вызывал ни малейших сомнений. Вот что писал по этому поводу Б.Ф. Егоров: «Вырабатывались "дифференциальные признаки", определенная конфигурация которых создавала жанры; вплоть до наших дней идет этот процесс жанрообразования, при всей сложности и "размытости" его». И далее: «Необходима работа даже не по самой классификации, а пока еще по созданию принципов классификации: нужно найти способы выделения типологически отмеченных дифференциальных признаков, определенные наборы которых будут получать жанровые наименования. Немалую роль в этой работе могут сыграть исследования в области **сюжета** и **композиции**, так как жанры можно классифицировать по сюжетно-композиционным особенностям». *Б.Ф. Егоров.* О жанре, композиции и сегментации // Жанр и композиция литературного произведения. Вып. 1. Калининград, 1974. С. 9.

[15] *М. Бутов.* К изваянию Пана, играющего на свирели // Новый мир. 1992, № 8.

[16] Насколько существенны для понимания смысла текста жанровые подзаголовки, становится ясно до очевидности, как только мы всерьез решим присмотреться к ним в произведениях наших современников. Для краткого анализа возьмем «Любью» Юрия Малецкого («Континент'88», Москва — Париж, 1996) с уже традиционно нетрадиционным жанровым подзаголовком «fugue in fusion» — фуга в стиле фьюжн. Читателю разъясняется (неизвестно — редакцией или автором, это единственное «неавторизованное» примечание в тексте), что стиль фьюжн (от англ. «сплавление», «слияние») — направление в современной музыке, характеризуемое синтезом различных музыкальных стилей (джаза, рока и др.).

Адекватность авторского жанрового подзаголовка особенно четко вырисовывается на фоне данного редакцией в оглавлении жанрового определения — «повесть». Прежде всего, перед нами не повесть, то есть не «повествование» о чем-то бывшем и прошедшем, дистанцированное от события. Перед нами импровизация, разворачивающаяся на наших глазах, со всеми вольностями и неожиданностями импровизации, с ее непредсказуемостью (вернее — именно и только *предсказуемостью*, но никак не *знанием* наперед об уже происшедших событиях) для самого героя, игрока, исполнителя — его можно назвать как угодно, но только не повествователем. Сама стилистика «исполнения» — это стилистика на наших глазах рождающегося слова-события, то есть слова, способного стукнуть и ранить, даже убить, но никак не *слова о событии*, могущего быть сколь угодно взволнованным, но внутрь события не вторгающегося. Это рождающееся слово зыблется, клубится и застывает — все на глазах читателя: «Не вышло назад. Бы не ткнуться в дверь. Не зажигай, неси сон в. Иди-во-сне. Есть время спать и время просыпать сон. Только лбом не в дверь. Бы не синяк. Тьма, я твое сердце. Влажное сердце сухой ть...» (С. 23).

Пусть потенциальные читатели не пугаются. Когда герой проснется, он заговорит гораздо более связно. Но так звучит в импровизации процесс пробуждения, который в повести был бы описан словами: «Я проснулся» или даже «Я проснулся в холодном поту».

«*Фьюжн*» — не только очевидное указание на стилистику постмодерна, внутри которой творит герой (но не автор), но еще и актуализированное значение слова «слияние», «объединение», причем, слияние на ядерном уровне (ср. словосочетания типа fusion bomb, fusion reaction). Такое слияние — именно с последствиями термоядерного взрыва — и осуществляется героем, стремившимся объединиться со своей женой в высшем синтезе семьи, но достигшем лишь

поглощения ее собою, подавления ее, втягивания в свою «одиночную камеру» ее полумертвого тела, над которым он и сподобился, наконец, пропеть свою «Песнь песней». В стиле «фьюжн» оказывается возможна не любовь, а «любья»: любовь-убийство, любовь-изничтожение ненавистью, любовь-поглощение другого.

Фуга в музыке — форма полифонического произведения, основанная на имитационном проведении одной, реже двух и более тем *во всех голосах* по определенному тонально-гармоническому плану. Наиболее распространены 3-х и 4-х-голосные фуги. Текст нашей «фуги» партитурно расписан разными шрифтами на три голоса: один шрифт — обращения героя к Богу, другой — его внешняя речь, третий — внутренняя речь, причем третий голос имеет внутри себя как бы свою вариацию, подголосок, тоже выделенный отдельным шрифтом и оформляющий тему взвизгом, издевкой, вывертом, стебом особенно ядовитым.

Указание на жанр здесь приобретает особую важность, заставляя следить за темой, изменяющейся в разных голосах иногда до полной неузнаваемости. Но если забыть о том, что перед нами разработка единой темы, текст будет совершенно не понят.

В сущности, с точки зрения жанрового подзаголовка, данного автором, можно проводить последовательную интерпретацию произведения, и я полагаю, что это относится в большой мере и к произведениям более «древним», в случае с которыми нам, правда, придется труднее, в силу «затертости» смысла жанрового подзаголовка огромным количеством «жанровых теорий».

[17] *Б. Томашевский.* Теория литературы. Л., 1925. С. 165.

[18] *А.Б. Есин.* Указ. соч. С. 114.

[19] *В. Шкловский.* Кончился ли роман? // Иностранная литература. 1967, № 8. С. 218–231.

[20] Ср. замечания Шкловского по этому поводу: «Когда-то я рассказал Владимиру Маяковскому анекдот: проповедник в сельской церкви произносит проповедь, паства рыдает. Один из слушателей сидит совершенно спокойно. Его спрашивает сосед: почему ты не плачешь? Тот отвечает: я не здешнего прихода.

Владимир Владимирович считал, что ответ правильный. Слушатель не знал концепции трогательного и смешного в этом приходе, не знал, как к чему здесь относиться.

Было время, когда люди ездили в сумасшедший дом, чтобы смеяться. Считалось, что сумасшедший смешон.

Часто вижу, как люди в кинозале смеются не там, где это было намечено режиссером; они не подготовлены к этой системе художественного показа. Не знают локального смысла сигналов». *Там же.* С. 221.

[21] *Там же.* С. 220.

[22] Жанр и композиция литературного произведения. Вып. 3. Калининград, 1976. С. 95.

[23] *В.Н. Турбин.* Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров. М.. 1978.

[24] Показательный пример: стремление нигилистов к «искренности» в поведении, выражающееся в намеренном нарушении всех принятых правил и канонов поведения, немедленно, будто в насмешку, становится каноническим и стереотипным почти до степени штампа. Вот как пишет об этом Ирина Паперно: с одной стороны, «Нигилизм как стиль поведения строился на отрицании "условностей" и утверждении "абсолютной искренности"». С другой стороны, «Неотесанность, отсутствие благовоспитанности, которые были характерны для многих разночинцев, не обучавшихся хорошим манерам (что составляло важную часть дворянского воспитания), намеренно культивировались и теми, кто был неловок от природы, и теми, кто владел навыками светского поведения. Грубость, небрежность в одежде и даже неопрятность стали значимыми, идеологически весомыми признаками, которые отделяли нигилистов как от членов противоположного лагеря (традиционалистов и реакционеров), так и от обычных людей. (Многие современники упоминают о грязных, обкусанных ногтях — знаке, который, по-видимому, имел особое значение, поскольку был противопоставлен знаменитым ухоженным ногтям Онегина, признаку аристократического денди). Судя по многочисленным мемуарным свидетельствам, существовал устойчивый словарь поведенческих знаков, опознаваемых и "отцами" и "детьми"». *И. Паперно.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996. С. 18–19.

[25] *Абрам Терц.* Собр. соч. в 2-х т. М., 1992. Т. 1. С. 386.

[26] *Жорж Санд.* Индиана. Валентина. Сухуми, 1988. С. 31.

[27] *Хаймито фон Додерер.* Основы и функции романа // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 384-385.

[28] Характерно, что это вовсе не «само собой разумеющаяся», не «первичная» и не «наивная» установка, но, напротив, требующая научения. Авва Исаак Сирин в слове 30 говорит: «Но пойми рассудительно и это: при стихословии псалмопения твоего не будь как бы заимствующим слова у другого, чтобы не подумать, будто бы дело поучения умножаешь беспрерывно, и совершенно не стать далеким от почерпаемых в стихах умиления и радости; но, как сам от себя, произноси слова прошения твоего с умилением и рассудительным разумением, как истинно понимающий дело свое». Иже во святых от-

ца нашего аввы Исаака Сирияна слова подвижнические. М., 1993. С. 137.

[29] *Ю.Н. Тынянов.* Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227.

[30] Поэтика. История литературы. Кино. С. 255–270.

[31] *Там же.* С. 256.

[32] *Там же.* С. 257.

[33] *Там же.* С. 257.

[34] *Там же.* С. 257.

[35] *Там же.* С. 265.

[36] *Там же.* С. 265.

[37] Цит. по: Вопросы философии. 1993, № 1. С. 60–82.

[38] *Там же.* С. 61.

[39] *Там же.* С. 62.

[40] См. статью *М.Л. Гаспарова* в: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 45.

[41] *В.Н. Захаров.* Указ. соч. С. 58.

[42] См. об этом диссертацию *Н.Н. Смирновой* на соискание ученой степени кандидата филологических наук «Изображаемое и рассказывание в прозе Пушкина».

[43] *А.В. Михайлов.* «Несколько тезисов о теории литературы». Стенограмма доклада, сделанного 20 января 1993 года на заседании Научного совета ОЛЯ РАН «Теория и методология литературоведения и искусствознания» // Литературоведение как проблема. С. 212

[44] Ср. также запись в дневнике Л.Н. Толстого за 1865 год: «17 марта. Был в Туле. На похоронах у Сережи. Даже для печали человек должен иметь проложенные рельсы, по которым идти, — вой, панихида и т.д.». *Л.Н. Толстой.* Собр. соч. в 22 т. М., 1985. Т. 21. С. 255.

[45] *А. Платонов.* Чевенгур. М., 1989. С. 250.

[46] *Там же.* С. 296.

[47] Ср. рассуждение М.А. Новиковой: «И второе условие: если сам жанр (тем паче жанр сакральный) понимать как модель не только "вторичной действительности", искусства. Жанр вообще, сакральный жанр в особенности — это не столько "жизнь", отвердевшая, ставшая "текстом", сколько обратное: образцовый и прообразующий "текст" (или "сверхтекст"), предстоящий "жизни" и взывающий к подражанию». *М.А. Новикова.* Жизнь как житие. Пушкин и Чехов // Московский пушкинист. Вып. V. М., 1998. С. 22–23.

[48] Как ни неожидан может показаться подобный ход мысли, но именно здесь — причина неудачи князя Мышкина, который воспроизводит образ Христа *типологически, жанрово*, то есть — в горизонтали, в исторической перспективе, воспроизводя жанровые ситуации,

свойственные Тому, на чей образ он сориентирован, и будучи лишенным при этом возможности (по определению!) воспроизвести *стиль* личности Христовой, а значит, в том числе, и все вертикальные связи, обеспечивающие этот стиль — то есть единство Христа с Господом. Это, по-видимому, тот крайний случай, когда жанр не работает вне единственного стиля, в котором был предложен, немедленно вырождаясь в то или иное искажение себя самого — трагедию или пародию. (Эта *уникальность* Христа отмечена в следующем романе, «Бесы», в словах Кириллова, как главное *чудо* воплощения Христова: «Не было ни прежде, ни после Ему такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда» (10, 471)). Поскольку пародия — искажение жанра по определению, нужно лишь в двух словах пояснить, почему по отношению к указанному уникальному «жанру» искажением будет трагедия. Христианство ни в какой свой момент не трагично, ибо не содержит никаких неразрешимых противоречий, но, напротив, является разрешением всех их, как только они попадают в поле его действия. Величайшее унижение оборачивается величайшей Славой, величайшее поражение — величайшей Победой. Смертию попирается смерть. Но все это возможно лишь при наличии вертикального измерения. В его отсутствие (как показано в главе «Мир открывающийся в слове: для чего служит художественная деталь») кенозис остается лишь кенозисом, спуск не предполагает, не заключает в себе самом — Вознесения, становится окончательным падением — и трагедия торжествует там, смерть торжествует там, где предполагалось торжество Жизни Вечной. Именно поэтому претензия кого-либо на роль спасителя (что и составляет существо — то есть *отношение* — этого жизненного «жанра») всегда есть узурпация, и оборачивается либо трагедией, либо пародией. В горизонтали человек может быть разве что *спасателем* — непрерывно спасающим тех, кого по определению, не может спасти раз и навсегда в пределах длящегося времени.

Замечательная разработка опровержения возможности существования Христа «не только лично, но и типологически» в романе «Идиот» предпринята *Ольгой Меерсон* в статье «Христос или "Князь-Христос"? Свидетельство генерала Иволгина» // «Роман Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения», М., 2001.

[49] Причем человек подобной горизонтальной связью зачастую впервые ***вытягивается*** в бытие, и горизонтальная связь — это очень мощный способ обеспечения ***присутствия в бытии***, в сущности — единственный — в отсутствие вертикальной связи. Это то *счастье*, то есть — *сейчас-бытие*, о котором говорит Мышкин в знаменитом пассаже перед припадком в гостиной Епанчиных: «О, что такое мое горе

и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его! О, я только не умею высказать... а сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» (8, 459). Именно этот способ *присутствия в бытии* хорошо известен Востоку, освоен им. Любовь к князю Мышкину, таким образом, оказывается культурно аналогичной тяге Запада к восточному способу отношений с миром (как ни условны здесь термины «Запад» и «Восток», они понятны в нашей, уже довольно долго продолжающейся культурной ситуации).

Идея *отношения* как *начала бытия* присутствует уже в первом романе Ф.М. Достоевского. Макар Девушкин пишет Вареньке: «Я знаю, чем я вам, голубчик вы мой, обязан! Узнав вас, я стал, во-первых, и самого себя лучше знать и вас стал любить; а до вас, ангельчик мой, я был одинок и как будто спал, а не жил на свете» (1, 82). Та же идея лежит в основе начала осознания себя и начала памяти восьмилетней Неточки («Неточка Незванова»): «Я начала себя помнить очень поздно, только с девятого года. <...> Теперь мне кажется, что я очнулась вдруг как будто от глубокого сна <...>. Батюшка позвал меня, поцеловал, погладил по голове, посадил на колени, и я крепко, сладко прижалась к груди его. Это была, может быть, первая ласка родительская, может быть оттого-то и я начала все так отчетливо помнить с того времени» (2, 158–160).

[50] *М.А. Новикова.* Указ. соч. С. 24–25.

[51] *Там же.* С. 25–26.

«ДРУГАЯ» ЛЮБОВЬ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Давая своим произведениям жанровые обозначения, Достоевский, безусловно, следует тому смыслу слова, который несет оно само, а не тому, который навязывается слову в попытках литературных критиков дать определение жанра. Именно в силу этого его ранние произведения, названные им романами, столь часто претерпевали жанровые переименования. Оставляя в стороне сам характер переименования, который чрезвычайно интересен как всякое закономерное искажение и мог бы послужить темой отдельного исследования, сосредоточимся на тех особенностях произведений писателя, которые, оставляя роман *романом, который у них*, все же определенным образом преобразуют сам характер этого романного отношения, подготовляя тот радикальный поворот, который, не изменив уже характера романного отношения, изменит его качество, развернет это отношение из горизонтали в вертикаль.

Если прочитать подряд произведения Достоевского, написанные до конца 1849 года, в глаза бросается одна странность в построении сюжета, присущая почти всем им: везде присутствует любовная интрига, но это какая-то странная любовная интрига. Вглядевшись, замечаешь, что традиционная любовная интрига также присутствует, но занимает скорее периферию повествования, оттеняя те странные отношения героев, которые и становятся собственно предметом изображения Достоевского.

Наиболее характерна, пожалуй, ситуация «Двойника», где любовный сюжет, героиней которого является Клара Олсуфьевна, — лишь фальшивка, а истинная любовная драма разворачивается между Голядкиным-старшим и Голядкиным-младшим, то есть — внутри одного персонажа, способного любить лишь себя самого и за это обреченного испытать все страдания отвергнутой и обманутой любви — к себе самому.

Любовь в привычном, «романическом», как говорил Достоевский, значении этого слова проходит как бы краем его ранних произведе-

ний, самим существованием своим лишь акцентируя то, что разворачивается перед читателем, лишь подчеркивая, что разворачивается перед ним нечто иное. Такова в «Бедных людях» история Вареньки с господином Быковым, таково и множество мелочей, рассыпанных в этом романе, создающих его атмосферу (вернее — не атмосферу романа, а атмосферу, в которой «происходит» «роман»: для «насельников» романного пространства — мелочей, бросающих на него ложные тени, для читателей — мелочей, высвечивающих по контрасту его непохожесть и инаковость). Множество: от имен прислуги — Терезы и Фальдони — этих несчастных любовников грустной повести Леонара, живущих как кошка с собакой в квартире, где нанимает Макар Девушкин, до литературных упражнений Ратазяева.

Такова позднейшая семейная жизнь героини «Слабого сердца», такова любовная история Настеньки в «Белых ночах», любовная интрига в «Маленьком герое».

В сущности, единственное отступление от этого «правила» ранних произведений Достоевского мы находим лишь в «Хозяйке», но возможно, что и там это отступление лишь по видимости.

Очевидно, что в человеческих отношениях писателя занимает нечто иное — не романические связи в привычном тогда понимании. И однако связи, которые его занимают, очень даже могут быть положены в основу романа, хотя определенным образом и преобразуют жанр. Преобразуют его так, как только жанр и может быть преобразован — при полном сохранении *формального* отношения и при радикальном переосмыслении его содержания.

В XX веке в России слово «любовь» однозначно вызывало в ответ либо мечтательный взор, либо стыдливое хихиканье. Были, конечно, еще «любовь к Родине», «любовь к партии» (скажем), но они так и воспринимались — в одно слово: «любовь-к-партии», и это было совсем другое слово, чем «любовь». В XIX веке таким же одним словом была, например, «любовь-к-человечеству» или, вернее, «любовь-к-страдающему-человечеству». Но любовь одна, сама по себе и тогда уже значила во все более секуляризованной и эмансипирующейся от влияния Церкви культуре нечто вполне определенное и, мягко говоря, не вполне адекватное евангельскому смыслу этого слова. Причем неадекватность присутствовала в равной степени и в «романическом», и в «моралистическом» его употреблении, разумеющем под «любовью к ближнему» нечто в высшей степени бесчувственное. Условно говоря, толстовская графиня Лидия Ивановна («Анна Каренина»), произносящая слово «любовь», так же далека от его евангельского смысла, как «грек из Одессы, еврей из Варшавы, юный корнет и седой генерал».

Проблема той или не той, такой или не такой любви будет стоять перед Достоевским на протяжении всего его творчества и будет решаться в каждом из пяти великих романов, хотя и сформулируется с очевидностью лишь в «Братьях Карамазовых» в характерной сцене, где Федор Павлович, утверждая, что «простятся ей грехи мнози за то, что возлюбила много», с привзвизгом оспаривает возражение монахов, что, мол, Христос не за такую любовь простил: «за такую, за эту самую, монахи, за эту!» (14, 69). Это его настаивание весьма небессмысленно, но сейчас речь пойдет не о том. Меня поразило, что молодой Достоевский, до всякого опыта каторги и до «перерождения убеждений», начинает свою литературную карьеру с того, что ставит в центр своих произведений «другую» любовь.

Не знаю, обращалось ли внимание на созвучие в названиях «Бедных людей» Достоевского и «Бедной Лизы» Карамзина. Наверное, обращалось. Как все помнят, программным выводом из произведения Карамзина было то, что «и крестьянки любить умеют». В своем первом романе Достоевский не просто провозглашает, что и чиновники любить умеют. Он утверждает, что они умеют любить *иначе*.

Принято считать, что в «Бедных людях» Девушкин унижен до того, что и любить не смеет, и что только на последних страницах звучит вопль его не выдержавшего притворства сердца, сказавшегося, наконец, в открытых словах, выговорившего свою тайную страсть. Да, именно страсть, ибо в *такой* любви подозревают бедного Макара искушенные читатели. Но речь, видимо, идет о чем-то ином, и на это иное указывают даже имена главных героев. Уже фамилией пытается Достоевский защитить Макара от подозрений. Но и весь комплекс имен составлен так, что с очевидностью выявляет причастность героев иной стране, иному миру, где живет иная любовь. Макар (*греч.*) значит «блаженный», «счастливый», русское же бытование имени тесно связано с пословицей, переводимой в романе «Бесы» Степаном Трофимовичем на французский язык как «в стране Макара и его телят», и обозначающей некое весьма отдаленное место, но не дурное — ибо в дурное, коим грозятся, «Макар телят не гонял». Макару — этакому аркадскому пастушку по-русски — соответствует Варенька Доброселова, хоть и варварка, но поселившаяся в добром месте Макаровой страны. Свидетельством того, что все так и обстоит, являются впечатления Вареньки от поездки на острова: «Вчера вы так и смотрели мне в глаза, чтоб прочитать в них то, что я чувствую, и восхищались восторгом моим. Кусточек ли, аллея, полоса воды — уж вы тут; так и стоите передо мною, охорашиваясь, и все в глаза мне заглядываете, *точно вы мне свои владения показывали*» (1, 46).

Впечатление же страстной любви возникает (кроме естественной предрасположенности определенной литературой воспитанного читателя) из-за языковых сложностей, «слога», которым не владеет аркадский житель, вынужденный пользоваться языком места своего реального обитания. «Другая» любовь, не имея своего языка и поначалу не подозревая о смысловой неадекватности, говорит словами «любви страстной».

В этом смысле характерны «литературные сюжеты» «Бедных людей», начинающиеся задолго до знаменитой полемики Девушкина и Пушкина с «Шинелью» Гоголя. Начиная с первого письма, язык Макара питается доступной ему литературной продукцией, переосмысливая ее часто с точностью до наоборот, извлекая собственные мысли из чужих и чуждых сочинений. Он обладает способностью вычитывать Божеское из человеческого, как обладала способностью героиня знаменитого чеховского рассказа «На святках» вычитывать человеческое из фельдфебельской белиберды — читать как бы мимо написанного, но, на самом деле, именно то, что хотел донести — во втором случае — автор письма, в первом случае — сам Автор языка — мимо неудачного исполнителя.

«Я даже и помечтал сегодня довольно приятно, и все об вас были мечтания мои, Варенька, — пишет Девушкин. — Сравнил я вас с птичкой небесной на утеху людям и для украшения природы созданной. Тут же подумал я, Варенька, что и мы, люди, живущие в заботе и треволнении, должны тоже завидовать беззаботному и невинному счастию небесных птиц, — ну и остальное все такое же, сему же подобное; то есть я все такие сравнения отдаленные делал. У меня там книжка есть одна, Варенька, так в ней то же самое, все такое же весьма подробно описано. Я к тому пишу, что ведь разные бывают мечтания, маточка. А вот теперь весна, так и мысли все такие приятные, острые, затейливые, и мечтания приходят нежные; все в розовом цвете. Я к тому и написал это все; а, впрочем, я это все взял из книжки. Там сочинитель обнаруживает такое же желание в стишках и пишет: "Зачем я не птица, ***не хищная птица***!"» (1, 14).

«Беззаботное и невинное счастие небесных птиц» Макара Девушкина и желание неведомого сочинителя стать «хищной птицей» примерно и соотносятся как «другая» любовь произведения Достоевского и «традиционная» любовь его (этого произведения) литературного контекста.

Мы присутствуем при освоении героем языкового и культурного пространства, производящего на него при первом столкновении впечатление какофонии: «Прежде ведь я жил таким глухарем, сами знаете: смирно, тихо; у меня, бывало, муха летит, так и муху слышно.

А здесь шум, крик, гвалт!» (1, 16). Не мудрено, что привыкнув «слушать муху», он не сразу может разобраться в одновременно звучащих со всех сторон голосах, не умеет вычленить из окружающего действительно сродную ему мысль, улавливает лишь слово и, вкладывая в слово внятный ему смысл, оказывается за сто миль от идеи «автора».

С этой растерянностью Девушкина связана проходящая через весь роман проблема «слога». «Слога» нет именно потому, что герой пытается выражать свое чувство первыми найденными словами, не выражающими, на самом деле, а затемняющими и искажающими то, что он хочет донести до адресата. Поэтому все свои стремления и упования он так странно, на первый взгляд, связывает со «слогом». «Слог» должен всем (и самой Вареньке) «доказать» и объяснить истинное их отношение друг к другу, «слог» должен спасти Вареньку от господина Быкова, то есть «слог» должен вернуть словам тот их истинный смысл, который забыт людьми, и без которого истинное существование человека оказывается невозможным.

Еще одна идея Достоевского становится ясна при попытке различения «романической» и «другой» любви. Это идея *сатирического*, определяемого Девушкиным следующим образом: «Постойте, я вас потешу, маточка; опишу их в будущем письме ***сатирически, то есть как они там сами по себе***, со всею подробностию» (1, 16). Это определение замечено и подробно разобрано Штейнбергом в его блистательной работе «Система свободы Достоевского»[1]. Из разбора не понятно только одно: что же во всем этом, собственно, смешного?

Казалось бы, что скорее чувства «маленького героя» или мечтателя из «Белых ночей» могли бы быть названными «самими по себе», ибо принадлежат лишь их носителям, не приводя к соединению с возлюбленными, как в случае любви «романической». Но, оказывается, в «иной» любви этого и не требуется. Именно в том, что принято называть «любовью», любимый втягивается в орбиту любящего как *объект* любви, низводясь до положения *предмета* (недаром и выражение «мой предмет» в смысле «возлюбленный»). Чувства как бы замыкаются в сфере личности, оставляя человека «самого по себе». «Другая» любовь, видимо, тем и интересна Достоевскому, что выводит человека из этого состояния.

В этом смысле весьма симптоматично принятие Девушкиным пушкинского Самсона Вырина и решительный бунт против гоголевского Акакия Акакиевича. В сущности, отношение Девушкина к двум указанным персонажам предсказано и объяснено задолго до их появления в поле его зрения — в его втором письме к Вареньке.

В своем ответе на первое письмо Девушкина Варенька оставляет его с его чувствами «самого по себе», не принимая и не разделяя их,

а лишь *наблюдая* без понимания и проникновения, отчего человек немедленно становится смешон.

«И право, я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь да не так — и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают. Что это, я думаю, уж нет ли тут и стихов? Ведь, право, одних стихов и недостает в письме вашем, Макар Алексеевич! И ощущения нежные, и мечтания в розовом цвете — все здесь есть! Про занавеску и не думала; она, верно, сама зацепилась, когда я горшки переставляла; вот вам!» (1, 18).

Последняя фраза окончательно разъясняет сущность «сатирического» изображения. Насмешку вызывает жест без встречного жеста, движение без встречного движения, замирающее в пустоте. В данном случае такое движение еще и невольно спровоцировано завернувшейся, будто по уговору, занавеской. Как если бы человек, идущий вам навстречу, поднимал руки, будто бы для объятия, вы кидались бы ему навстречу, простирая руки, а он, всего-навсего, хотел потянуться. Эффект возникает именно сатирический: это одновременно смешно — со стороны, и страшно оскорбительно — для ошибившегося и оставленного со своими чувствами «самим по себе». Намеренные провокации такого рода всю жизнь занимали Достоевского; это, например, переходящий из произведения в произведение сюжет «лезет целоваться, а сам подставляет щеку».

Интересно, что такое несовпадение жестов возможно лишь в случае любви «романической», понятно и почему: «другая» любовь, заботясь лишь о том, на кого направлена, делает встречное движение не необходимым. Образно говоря, у «романической» любви «короткий» жест, обязательно требующий жеста встречного: смешон протянувший руку для рукопожатия и оставшийся в этой позе, не получив руки в ответ, но не смешон гладящий по голове, даже если голова и вывернулась из-под руки. Смешон отвергнутый любовник[2], но трогателен отвергнутый отец.

Девушкин все это прекрасно чувствует. В ответном письме он разводит эти два случая, утверждая, что «заблудился в собственных чувствах» и нес «околесину» (1, 19), а затем — что его просто не поняли. (Действительно, заблудился он не столько в чувствах, сколько в «слоге», то есть в способах выражения чувств). Начиная письмо, он описывает ситуацию, когда бы Варенькина «сатира» была «по существу»: «Впрочем, сам виноват, кругом виноват! Не пускаться бы на старости лет с клочком волос в амуры да в экивоки...» Но тут же объясняет, что ситуация-то другая: «И в чувствах-то вы моих ошиблись, родная моя! Излияние-то их совершенно в другую сторону приняли. Отеческая приязнь одушевляла меня, единственно чистая отеческая

приязнь, Варвара Алексеевна; ибо я занимаю у вас место отца родного, по горькому сиротству вашему; говорю это от души, от чистого сердца, по-родственному» (1, 19).

Отношение Девушкина к «Станционному смотрителю» и «Шинели», в сущности, аналогично, и аналогично даже на чисто «сюжетном» уровне: Самсона Вырина, с которым герой себя готовно отождествляет, одушевляют отцовские чувства. Что касается Акакия Акакиевича — напротив: кажется, из критиков и исследователей Гоголя только ленивый не прошелся так или иначе по поводу его «романа» с шинелью. Здесь и «объектность» любви и отсутствие встречного жеста — за его абсолютной невозможностью — доведены до своего высшего проявления.

Суть ужаса, внушаемого Девушкину гоголевским персонажем, именно в полной оставленности человека «самого по себе». Он и обвиняет Гоголя как раз в холодном подглядывании, ограничивающемся рамками предмета изображения, исключающем из картины встречные чувства и людей, и Бога, обрубающем жест героя и потому неизбежно сатирическом[3]. Здесь Гоголь упрекается в том, что, как и Варвара Алексеевна, осмеивает им же спровоцированный и оставленный без ответа, а потому неизбежно смешной жест героя. Только Гоголь — наивный провокатор, и не подозревающий своей вины, а потому и возможности другого, человеческого истолкования жеста, — и вследствие этого особенно чудовищный. Пожалуй, действительно, единственное, что здесь остается — это «формально жаловаться» (1, 63).

Что дело обстоит именно так, то есть, что Девушкину требуется продленный жест героя и встречный жест, «не замеченный» (или не сделанный) автором, видно из того, каким образом он предлагает «поправить» гоголевскую повесть: «Поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в Бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) — ***оплаканный***» (1, 63).

Кстати, многократно замеченная «кукольность» гоголевских героев тоже проистекает из отсутствия встречного жеста: нет ничего более кукольного и механического, чем человек, протягивающий руку и пожимающий воздух.

Но все это, подчеркиваю, лишь в случае недостаточной «длины» жеста, а у Девушкина — из-за несоответствия «длины» жеста выражающим его словам, «слогу».

Именно поэтому процесс формирования «слога» занимает такое место в «Бедных людях». Здесь «другая» любовь Достоевского ищет свои слова, учится говорить иным, незаимствованным у «романической» любви языком.

Вообще, сама реакция Девушкина на чтение «Станционного смотрителя» напоминает объятие, встречу («это читаешь, — словно сам написал» (1, 59)); а чтение «Шинели» сходно со сталкиванием человека в разверзшуюся перед ним бездну. «Шинель» — обрыв, отсутствие встречного объятия, ввержение в отчаяние; недаром первые слова письма Вареньки, служащего ответом на «отчет» Девушкина о чтении «Шинели», следующие: «Но зачем же было так отчаиваться и вдруг упасть в такую бездну, в какую вы упали, Макар Алексеевич?» (1, 63–64).

В последнем письме «другая» любовь говорит своим языком: она горячая, но не страстная, ревностная, но не ревнивая, укрывающая, но не посягающая. Она — «свет Господень», она — «вся жизнь»: «Я вас, как свет Господень, любил, как дочку родную любил, я все в вас любил, маточка, родная моя! и сам для вас только и жил одних! Я и работал, и бумаги писал, и ходил, и гулял, и наблюдения мои бумаге передавал в виде дружеских писем, все оттого, что вы, маточка, здесь, напротив, поблизости жили. Вы, может быть, этого и не знали, а это все было именно так!» (1, 107). И «слог», как оказывается, и состоит в бесконечном удлинении жеста, в самоотдаче, самопереходе в жест любви: «Ах, родная моя, что слог! Ведь вот я теперь и не знаю, что это я пишу, никак не знаю, ничего не знаю, и не перечитываю, и слогу не выправляю, а пишу только бы писать, только бы вам написать побольше... Голубчик мой, родная моя, маточка вы моя!» (1, 108).

Далее, в главе «Цитата как слово и слово как цитата», я упомяну о том, как удалось Достоевскому восстановить вертикаль мира изнутри секуляризованной культуры, поставив на развернутую в вертикаль *горизонталь* романтиков образ, еще оплетенный горизонтальными связями и отношениями, но образ Того, Кто только и обеспечивает наличие вертикали. Но и из этого небольшого раздела видно, что самые связи внутри горизонтали начали преобразовываться Достоевским *с самого начала его творчества*, что и обеспечило в конце концов истинные отношения Бога к человеку и человека к Богу в ***их романе***[4], который и стал жанровой ситуацией всех великих романов Достоевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *А.З. Штейнберг.* Система свободы Достоевского. YMCA-Press., Paris, 1980. С. 58–60.

[2] Обычно следствием отсутствия встречного жеста и, следовательно, попадания «любящего» в «сатирическое» положение (которое, кстати, именно в таком ключе и разрабатывается в то время Достоевским — «Чужая жена и муж под кроватью») становятся раздражение и ненависть. Но любая любовь, поскольку она — любовь, оставляет еще один выход из смешного положения — удлинение жеста, выведение его за «пределы себя», то есть — самоотдачу. Смешное в этом случае немедленно трансформируется в трогательное.

[3] Каким образом Гоголь производит такое усечение действительности, показывает В.В. Розанов в статье «Как произошел тип Акакия Акакиевича», анализируя анекдот, рассказанный П.В. Анненковым: «"Однажды при Гоголе рассказан был канцелярский анекдот о каком-то **бедном чиновнике, страстном охотнике** за птицей, который необычайною **экономией** и **неутомимыми, усиленными трудами сверх должности накопил сумму, достаточную на покупку хорошего лепажевского ружья рублей в 200 (асс.). В первый раз, как на маленькой своей лодочке он пустился по Финскому заливу — за добычей**, положив драгоценное ружье перед собою на нос, **он находился**, по его собственному уверению, **в каком-то самозабвении и пришел в себя только тогда, как, взглянув на нос, не увидал своей обновки**. Ружье было стянуто в воду густым тростником, через который он где-то проезжал, и все усилия отыскать его были тщетны. Чиновник возвратился домой, лег в постель и уже не встал: он схватил горячку. Только **общею подпиской его товарищей, узнавших о происшествии и купивших ему ружье, возвращен он был к жизни**, но о страшном событии он уже не мог никогда вспомнить без смертельной бледности в лице." Мы почти видим этого чиновничка, конечно получающего крохотное содержание, корпящего над бумагами, людям несравненно беднейшим его духовно нужными, но который в этой глупой действительности, для него созданной, сумел, как бы хоронясь из нее, создать себе новую, осмысленную, до известной степени поэтическую: ведь страсть к охоте — это прежде всего страсть к природе, то есть уже некоторое чуткое к ней внимание, ее живое ощущение. И в этой ненужной своей привязанности, без сомнения ***по чуткому вниманию уже к нему***, к его желанию уйти из города в природу, он никем из окружающих товарищей не осуждается: они не критикуют его раздраженно, не смеются над ним, как посмеялись бы над неуместною затеей и не вознаградили бы утрату ненужной вещи. Из столь же крохотных сбережений своих и,

конечно, отказывая через это себе в необходимом, они покупают ему опять ружье! <...> Во всяком случае, в смысле рассказанного в кругу писателей факта не было и тени указания на **безжизненность**, глухую **инертность среды**, в которой он совершился; и также ничего не говорило о **духовной суженности** главного в нем упомянутого лица». *В.В. Розанов.* Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 235–236.

Достоевский, когда писал «Бедных людей», этого анекдота не знал. Тем не менее, Девушкин поправляет Гоголя абсолютно адекватно тому, как пересказанный Гоголем сюжет разворачивался в действительности. То есть автор и герой «Бедных людей» полностью понимают, какого рода искажению подвергается действительность в творчестве Гоголя. Понимают они и то, что такое искажение действительности в художественном произведении вовсе не безобидно, и для действительности «первичной» не проходит без последствий. Гоголь создает как бы новый жанр «обрезанного отношения», оставляющего человека «самого по себе», который действительность немедленно начнет копировать.

Розанов и это увидел. В статье «Пушкин и Гоголь» он указал на этот переход читательской позиции по отношению к произведениям Гоголя в человеческую позицию по отношению к действительности, на превращение читательской позиции в человеческую позицию в действительности. «Мир Гоголя — пишет он — чудно отошедший от нас вдаль мир, который мы рассматриваем как бы в увеличительное стекло; многому в нем удивляемся, всему смеемся, виденного не забываем; но никогда ни с кем из виденного не имеем ничего общего, связующего, и — не в одном только положительном смысле, но также — в отрицательном». И далее: «Непреодолимою преградою незабываемые фигуры Гоголя разъединили людей, заставляя их не стремиться друг к другу, но бежать друг от друга, не ютиться каждому около всех, но от всех и всякому удаляться. Его восторженная лирика, плод изнуренного воображения, сделала то, что всякий стал любить и уважать только свои мечты, в то же время чувствуя отвращение ко всему действительному, частному, индивидуальному. Все живое не притягивает нас более, и от этого-то вся жизнь наша, наши характеры и замыслы, стали так полны фантастического». И делает примечание к сказанному: «С Гоголя именно начинается в нашем обществе **потеря чувства действительности**, равно как от него же идет **начало и отвращения к ней**». *Указ. изд.* С. 232–233.

Удивительно, что так же, как Девушкин поправляет Гоголя, восстанавливая связи героя с окружающим и тем возвращая его к жизни, оживляя механизированную Гоголем фигуру, Достоевский «по-

правит» Гольбейна, восстановив на «романной иконе» присутствие удаленных с картины учеников и женщин, погребающих и оплакивающих возлюбленного Учителя (см. главу «Образы и образа», раздел «Идиот»). И тем вернет к жизни «мертвого Христа» Гольбейна.

[4] В «Дневнике писателя» за 1873 год, в главе «Влас», Достоевский, обосновывая *сердечное, «бессознательное»* знание народом Христа, характерно напишет: «Может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ Его по-своему, то есть до страдания» (21, 38).

ЦИТАТА КАК СЛОВО И СЛОВО КАК ЦИТАТА:
цитата в художественном мире Достоевского и авторское словоупотребление как автоцитирование

В настоящем разделе речь пойдет о цитате как своеобразном слове языка писателя, может быть, даже более наглядно, чем слово «общего» языка, раскрывающем способ творящего бытия слова в пространстве художественного текста. Отношение Ф.М. Достоевского к цитате, тесно связанное с его отношением к слову вообще, не совсем обычно даже для писателей высочайшего уровня художественности. Как за словом всегда видится ему мир и его Творец (в отличие от той «шелухи слов» как места отсутствия Божия, о которой говорилось во Введении), так за цитатой для него всегда встает художественный мир и его творец, цитата всегда оборачивается ***присутствием*** в тексте Достоевского всей полноты творческого универсума и даже — прозреванием (предчувствием и пониманием) творящей личности цитируемого автора.

В этом смысле характерно замечание, которое было сделано Н.К. Геем при публикации части этого раздела в виде статьи. Он предложил заменить главный термин работы, «цитату», на «реминисценцию». И действительно, *качество* цитирования у Достоевского сопоставимо, на первый взгляд, именно с реминисценциями у большинства других авторов.

Реминисценция (*лат.* reminiscentia — *воспоминание*) возникает в тексте именно как припоминание и напоминание о художественном мире другого автора в целом, скорее — как ***образ этого мира***, созданный творческим усилием создателя того текста, в который включается реминисценция[1]. То есть реминисценция — это то, что возникает при столкновении двух творческих импульсов, это усвоение чужого творческого импульса для нужд и в интересах своего — с тем неизбежным искажением, которое является следствием такого *небескорыстия*. Но эта заинтересованность, эта корысть вновь создаваемого художественного мира только и позволяет присутствовать в нем миру чужому в некоторой *полноте*.

Цитата же чаще всего является в форме некоторого *высказывания*, mot, и этим ее функция ограничивается. Это *чужое* слово, сопротивляющееся присвоению, и потому могущее существовать, как правило, лишь на *границе* включающего его в себя художественного мира, как некоторое из-за этой границы пришедшее подтверждение или опровержение, или материал для рассуждения и обсуждения, но неизбежно являющееся инородным телом и, в конце концов, ценное именно как инородное тело. (Принципиально иной статус цитата получает в произведениях эпохи постмодернизма, и здесь, пожалуй, еще одно *формальное* сходство их с произведениями Достоевского[2]).

Цитата в произведениях Достоевского существует совершенно иначе. Точность цитирования является гарантом отсутствия корыстных искажений, свойственных реминисценции, но полнота встречи (а не столкновения) двух творческих импульсов, двух творческих миров, их взаимопонимания и взаимопроникновения, настолько невероятна, что хочется по привычке воспринять цитату как реминисценцию[3].

Значение Пушкина, художественного мира, им созданного, и самой личности первого поэта и *умнейшего мужа* России для Достоевского можно определять только словами превосходных степеней. Как было многократно отмечено на международной конференции «Пушкин и Достоевский»[4], высочайшее, недостижимое место в иерархии внутреннего мира и образного строя произведений Достоевского занимал Христос. А среди людей — почти такое же недостижимое для всех остальных место принадлежит Пушкину. Одно из сильнейших юношеских впечатлений Достоевского — гибель поэта, по которому он надел бы траур, если бы семья и так его не носила после недавней смерти матери. Незадолго до смерти Достоевского настоящим потрясением и для России и для самого писателя стала его речь на торжествах по поводу открытия памятника Пушкину. И сквозь всю жизнь, сквозь все творчество Пушкин был путеводной звездой и нитью Ариадны — нет, проще, — он был той костью (костью — по народной пословице: «Были бы кости, а мясо нарастет» — несокрушенною сокрушительным ударом петровских реформ по национальной культуре, ударом, отшвырнувшим светскую культуру от духовной), костью, на которой наростало мясо величайших романов крупнейшего русского мыслителя, прародителя русской философии, человека, которому дано было возвратить секуляризованную культуру к порогу веры. Достоевский был упорным, влюбленным и благодарным учеником.

Мне уже приходилось говорить и писать об особенностях использования Достоевским цитат в своих произведениях. Цитата у не-

го всегда является отсылкой к иному универсуму, своеобразным «входом» в определенное художественное и идеологическое пространство — в пространство цитируемого текста. Причем смысловые «параметры» этого пространства интерпретируются Достоевским столь глубоко, что читатель слишком часто так и остается лишь при «входе», не решаясь следовать за автором в бездонную глубину, открываемую в цитируемом тексте. Это, впрочем, нередко происходит и тогда, когда речь идет о текстах самого Достоевского. Но и у самого решительного исследователя закружится голова, если он отважится представить себе ту смысловую бездну, которая должна раскрыться при встрече Достоевского и Пушкина, при введении пушкинской цитаты в художественный мир Достоевского.

Цитата — от латинского cito — *вызываю, привожу*. Для Достоевского цитата — всегда возможность создать дополнительное измерение в творимой им «вторичной реальности», двумя-тремя словами соединить мир своего романа с иным миром, который тем самым начинает в его романе подспудно присутствовать и оказывать на него — иногда очень мощное — воздействие. Цитата для Достоевского — род заклинания, которым он *вызывает*, словно духов, *приводит* в свой текст чужие образы. Это возможность (мгновенно, минимальными средствами) огромного расширения смысла, ибо все богатство значений и ассоциаций процитированного произведения вбирается Достоевским в текст посредством цитаты.

Достоевский — могучий интерпретатор, и часто очевидные для него смыслы цитируемых текстов оказываются неочевидными для читателей и исследователей. К счастью, несколько раз он сам как критик растолковал произведения, которые цитировал в своих художественных текстах.

Одно из этих произведений — «Египетские ночи» А.С. Пушкина, центральный образ которых — Клеопатру — многие исследователи воспринимают как *составляющую* образа Настасьи Филипповны (роман «Идиот»). Представляется, что дело обстоит иначе.

Последнее бегство Настасьи Филипповны из-под венца, приведшее ее под рогожинский нож, обычно, психологизируя ситуацию, рассматривают как следствие нервности, неровности, хаотичности натуры героини, как чуть ли не следствие помешательства. Между тем, берусь утверждать, проблемы психологии занимали Достоевского вообще, на протяжении всего его творчества, в очень небольшой степени, в данной же сцене для них просто нет места[5]: все поступки героини объяснимы, лишь исходя из самых оснований ее мировосприятия, и объясняются этими основаниями предельно полно и аб-

солютно логично. Поведение Настасьи Филипповны в высшей степени последовательно, и ключом к нему в этой сцене является цитата из «Египетских ночей».

В статье «Ответ "Русскому вестнику"» Достоевский разъясняет центральный образ пушкинского текста — образ Клеопатры. Характерно, что в споре с «Русским вестником» он ополчается именно на психологическое истолкование этого образа, сведенного почтенным журналом к «последнему выражению страсти». «Напротив, — утверждает писатель — по-нашему тут впечатление страшного ужаса, а не впечатление "последнего выражения". Мы положительно уверены теперь, под этим "последним выражением" вы разумеете что-то маркиз-де-садовское и клубничное. Но ведь это не то, совсем не то. Это, значит, самому потерять настоящий, чистый взгляд на дело. Это **последнее выражение**, о котором вы так часто толкуете, по-вашему, действительно может быть соблазнительно, по-нашему же, в нем представляется только извращение природы человеческой, дошедшее до таких ужасных размеров и представленное **с такой точки зрения** поэтом (а точка зрения-то и главное), что производит вовсе не клубничное, а потрясающее впечатление» (19, 135).

На взгляд Достоевского *точка зрения* Пушкина лежит в плоскости онтологических оснований образа. Клеопатра, разъясняет он пушкинский «фрагмент», «это представительница того общества, под которым уже давно пошатнулись его основания. Уже утрачена всякая вера; надежда кажется одним бесполезным обманом; мысль тускнеет и исчезает: божественный огонь оставил ее; общество совратилось и в холодном отчаянии предчувствует перед собой бездну и готово в нее обрушиться. Жизнь задыхается без цели. В будущем нет ничего; надо требовать всего у настоящего, надо наполнить жизнь одним насущным. Все уходит в тело, все бросается в телесный разврат, и, чтоб пополнить недостающие высшие духовные впечатления, раздражает свои нервы, свое тело всем, что только способно возбудить чувствительность. Самые чудовищные уклонения становятся мало-помалу обыкновенными. Даже чувство самосохранения исчезает» (19, 135–136). В Клеопатре, пишет Достоевский, «кроется душа мрачно-фантастического, страшного гада: это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходки» (19, 136).

Он понимает этот образ как выражение крайнего удаления человека от Истины, как выражение последней бездны, на краю которой оказывается языческий мир перед приходом Искупителя. Это апофеоз самообожествления человека — и апофеоз того, к чему это самообожествление приводит, — торжества плотского самоуслаждения, паучьего сладострастия, превращения другого лишь в объект, вещь;

рабского угождения другому — но лишь с целью доставить себе изощренное чувственное удовольствие, безмерно возрастающее от сознания того, что «калиф на час» будет уничтожен и знает об этом. Это попытка уловить предсмертные содрогания плоти в плотских содроганиях — и заглянуть с холодным любопытством за завесу, не скрывающую ничего, кроме непроглядной тьмы. Это то извращение человеческой природы, в которое она неизбежно впадает, будучи предоставлена лишь себе самой, — извращение природы, из которой постепенно исчезает все человеческое. Это, как скажет в романе «Братья Карамазовы» Митя, идеал содомский, противостоящий в человеке идеалу Мадонны. «От выражения этого адского восторга царицы — завершает свой анализ Достоевский — холодеет тело, замирает дух... и вам становится понятно, к каким людям приходил тогда наш Божественный Искупитель. Вам становится понятно и слово: Искупитель...» (19, 137).

Когда Достоевский цитирует или упоминает «Египетские ночи», он вводит в свой текст весь этот комплекс идей.

Например, Свидригайлов в «Преступлении и наказании» при первом же своем появлении упоминает «Египетские ночи» (причем, с очевидной отсылкой к эпизоду, по поводу которого и разгорелась полемика, в которой принял участие Достоевский). Это своего рода «черная метка» — образ сладострастника от безысходности уже явлен внимательному читателю еще до всяких рассуждений персонажа о сладострастии как последней реальности, не подверженной сомнению.

Но, конечно, особую роль «Египетские ночи» играют в романе «Идиот», в частности, в сцене бегства из-под венца. Героиня бежит в ужасе, бросается к Рогожину с воплем: «Спаси меня! Увези меня! Куда хочешь, сейчас!» — и это после восторженных криков толпы, готовившей ей обструкцию, но побежденной ее появлением. И толчком к этому бегству, фразой, непосредственно ему предшествующей, становится цитата из «Египетских ночей»: «Княгиня! За такую княгиню я бы душу продал! — закричал какой-то канцелярист. — "Ценою жизни ночь мою!.."» (8, 492).

Если не учитывать особенности использования Достоевским цитат, предполагающей заимствование не слова, но идеологического универсума, совершенно непонятны ни причины бегства героини именно в этот момент, ни его отчаянная поспешность. Если же создаваемый цитатой идеологический фон будет учтен, то вся сцена начинает прочитываться абсолютно прозрачно.

То, чем мучается Настасья Филипповна на протяжении всего романа, то, что заставляет ее совершать эксцентрические, неожидан-

ные, «сумасшедшие», по выражению князя и других, поступки, — это непризнание ужаса и греха того, что было совершено с нею, ужаса и греха *непреходящего* и, во всяком случае, не проходящего самого по себе — с течением времени, с изменением ситуации. Ибо потеря целомудрия — телесной и духовной целостности и самостояния, пребывание вещью для услаждения другого человека, безлюбовное соединение, лишь подчеркивающее отдельность и обособление (для Настасьи Филипповны — до полной выжженности, до отвращения от всякой новой «любви»), все это — такая душевная травма, которая, перекрывая связь человека с Богом, в то же время оставляет как бы рану, дыру в самом человеческом теле, дыру, через которую уходят силы, дарованные человеку Божественной любовью, и которые нельзя возобновить в силу прерванности грехом общения с Господом. Именно поэтому обычным следствием такой травмы становится рас-путство — попытка иными путями, от людей, «подпитаться», развращение, пожирание других.

Возобновление этого сообщения, исцеление здесь возможно только через жесточайшее покаяние и получение и дарование прощения: получение и дарование потому, что в этом грехе два участника. Простить Настасье Филипповне так же важно, как прощение получить. При этом настаивать на ее невиновности, как это делает князь, примерно то же самое, что убеждать умирающего от чахотки Ипполита в том, что он абсолютно здоров.

Беда героини в том, что все окружающие рассматривают ее случай как абсолютно рядовой, ординарный (кстати, и многие современные читатели тоже искренне недоумевают, что, собственно, такое случилось, из-за чего Настасья Филипповна с ума сходит, — не понимая ужаса поврежденности глубоко в основе своей целомудренной натуры[6]), все гуманно признают ее невиновность — тем самым лишая ее возможности получить прощение; не испытывают по поводу происшедшего с ней никакого раскаяния (Тоцкий прямо объявит, что «не может раскаяться в первоначальном поступке с нею» (8, 40)) — тем самым лишая ее возможности прощение даровать[7].

Ее, в сущности, запирают внутри мира «Египетских ночей» без всякой надежды на искупление — то есть и на приход Искупителя. А она ждет его в смутных мечтах — «доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет да и скажет: "Вы не виноваты Настасья Филипповна, а я вас обожаю!"» (8, 144). (Опасная в данном контексте оговорка! Утверждение невиновности во грехе и обожение — это стезя «Клеопатры». Но, кажется, истинный смысл, столь неумело выраженный, в другом — в жажде восстановления божественного достоинства, присущего человеку[8].) Сбитая с толку ми-

ром вокруг нее, она ждет влюбленного, а не любящего, жениха, а не брата (и в этом есть, с другой стороны, прозрение в истинную суть вещей, но без понимания того, что Жених является в мире сем как брат). Она еще не готова сказать (то есть — не умеет выразить!) вместе с Грушенькой («Братья Карамазовы»): «Я всегда верила, что и меня кто-нибудь полюбит не за один срам». Любовь к князю открывает ей глаза, но ненависть к Аглае опять их застилает. Она решается на брак с князем.

Вот тут-то и звучит цитата из «Египетских ночей», указывая героине на то, что, венчаясь с князем, она получает все, чего так не хотела: во-первых, оправдание себе без покаяния и очищения («Венцом все прикрывается», — кричат ей из толпы), к тому же тем самым способом, который уже давно был предложен ей Тоцким («у него положено было <...> в скором времени, отлично и с достатком выдать Настасью Филипповну замуж за какого-нибудь благоразумного и порядочного господина, служащего в другой губернии» (8, 38)); во-вторых, красота становится оправданием греха и его торжеством («Нет, вы найдите-ка такую раскрасавицу, ура! Не она первая, не она и последняя», — кричат из толпы, а она, кажется, очень хотела бы быть именно *последней*); в-третьих, красота опять становится искушением («За такую княгиню я бы душу продал!..»). Завершает все возглас: «Ценою жизни ночь мою!..» — возглас, утверждающий превращение героини из жертвы в палача, в паука; из совращенной — в совратительницу, словом — в Клеопатру.

Кроме всего прочего, острое чувство говорит читателю, что венчание с героиней обойдется князю не ниже указанной цены.

Вот от себя — Клеопатры и бежит с ужасом Настасья Филипповна в объятия и под нож Рогожина. Она выбирает себя — закланного Агнца (как, наверное, помнят читатели, фамилия Настасьи Филипповны — Барашкова), она выбирает воскресение в смерти («Анастасия» — воскресшая), готовая на любую искупительную жертву, лишь бы только вырваться из мира «Египетских ночей», где, как, к несчастью, считают многие весьма квалифицированные читатели (А. Волынский, например), и есть ее настоящее место[9].

Понять порыв героини, правильно его истолковать можно только, расслышав за опереточно-сладострастным возгласом «какого-то канцеляриста» могучий голос Пушкина, заставляющий почувствовать весь ужас и всю безнадежность, всю бездонность падения в глубины «человеческой» природы мира, отторгнутого от Бога, заставляющий услышать все это в вызове Клеопатры: «Ценою жизни ночь мою!»

* * *

Кажется, я не ошибусь, если скажу, что роман «Идиот» — самое насыщенное пушкинскими цитатами творение писателя. Может быть, оно вообще наиболее насыщенное самыми разнообразными цитатами среди всех произведений Достоевского. Но в нем есть две цитаты, безусловно, что ясно с первого взгляда, определяющие все смыслы его художественного мира, два столпа, на которых держится все построение автора. Одна из этих цитат — живописная, другая — поэтическая. Я говорю о картине Ганса Гольбейна «Христос в могиле» и об «одном странном русском стихотворении про "рыцаря бедного"», «отрывке без начала и конца», о пушкинском произведении, известном нам (и, полагаю, Достоевскому) в двух вариантах. Без анализа романа с точки зрения картины Ганса Гольбейна не будет ясна вся глубина выводов, сделанная Достоевским из стихотворения Пушкина. А сформулировать тему подобного прочтения произведения можно так: «Христос вне истины в творчестве Достоевского».

Наиболее распространенным подзаголовком при постановке тем, гораздо более скромных по масштабу и значению, чем заявленная здесь, служит что-нибудь вроде «к постановке вопроса». Однако по отношению к данной теме такой подзаголовок давно уже не актуален. Пожалуй, можно, благодаря обилию замечательных работ, появившихся за последние несколько лет, указать в качестве подзаголовка: «подведение итогов».

В том, что я собираюсь сказать, не будет, по сути, ничего нового. Если внимательно прочитать работы последних лет (и некоторые более ранние работы), посвященные роману «Идиот»[10], то вся довольно пестрая мозаика подходов и находок сложится с некоторой неизбежностью в заключение, которое я и хочу представить.

Сформулированное максимально кратко, оно будет звучать следующим образом: «Роман "Идиот" был попыткой Достоевского остаться со Христом вне истины».

Несколько лет назад я не без дерзости, но и не без оснований писала о том, что в романе «Идиот» не определен еще даже проблемный центр. Сейчас на этот «проблемный центр» можно буквально указать пальцем. Это так называемый «Мертвый Христос», копия картины Ганса Гольбейна «Христос в могиле», висящая в доме Рогожина. Это и есть «Христос вне истины».

Все помнят так называемый «символ веры» Достоевского из в высшей степени странного письма к весьма необычной корреспондентке: «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» (28_1, 176).

Тонкий исследователь, Б.Н. Тихомиров отмечает, «что в так сформулированном credo Достоевского еще отсутствует специфически религиозный момент» (исследователь имеет в виду первую часть высказывания)[11].

Действительно, в этом описании (ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее) нет ни одного определения, выводящего Христа за те пределы, в которых может быть описан «вполне прекрасный человек». Именно поэтому и возможна вторая часть «символа веры», противопоставляющая истину и Христа. О том, что Христос вне истины — это Христос вне своей божественной сущности, вне бессмертия, с очевидностью свидетельствуют строки романа «Бесы»: «Слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: "Будешь сегодня со Мною в раю". Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдывалось сказанное. <...> законы природы не пожалели и **Этого**, даже чудо свое не пожалели, а заставили и **Его** *жить среди лжи и умереть за ложь* <...>» (10, 471).

Ложь, за которую умер Христос, согласно Кириллову, и заключается в словах: «Будешь сегодня со Мною в раю», — в словах, провозглашающих Божественную природу Христа и восстановленное Им Богосыновство человека, отвергнутое самим человеком совершением «первородного греха»; в словах, провозглашающих вновь дарованное человеку бессмертие в истине («в раю») и освобождение из лжи — смерти и ада.

Если эти слова — ложь, если Христос — вне истины, то есть — вне бессмертия (сравни у Достоевского: «Высшая идея на земле одна» — об идее бессмертия, вечной жизни), если он лишь «вполне прекрасный человек», то, заключает Кириллов, «вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и дьяволов водевиль» (10, 471).

Это заключение Кириллова, провозглашенное в романе «Бесы», выжито и выстрадано в романе «Идиот».

«Я скажу Вам про себя, — пишет Достоевский в том же письме, — 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» (28_1,176).

Каких страшных мучений стоила ему эта жажда — можно увидеть воочию в тот момент жизни, когда само Провидение поставило его на краю, заставив заглянуть в бездну — в бездну собственного сомнения и отторжения от Господа. И это в тот миг, когда вера была наиболее необходима. Приговоренного к смертной казни, на пороге смерти — сомнения одолевают его.

Воспоминания Яновского[12] дают представление о том, как относился Достоевский к Спешневу. Он его не любил и от него зависел — сочетание, доводившее Достоевского до болезни. На плацу был священник, но не к нему обращает Достоевский свой вопрос-утверждение, после которого надо бы поставить два восклицательных знака и потом один вопросительный: «Мы будем там со Христом!!?»[13] Он обращает его к Спешневу, догадываясь об ответе. Рискну сказать — нуждаясь в нем, ибо, описывая свои последние расчисленные минуты, говоря о том, что в луче, играющем на куполе колокольни, виделся ему прообраз его новой природы (см.: 8, 52), с неожиданным напором признается он в ***сильнейшем отвращении*** своем от этой новой природы. «Горсткой праха!» — ответит ему Спешнев, как бы персонифицировав его неверие и сомнение.

Время вопрошающему было продлено. Но эти пять минут стали прообразом всей его последующей жизни. До «помилования» прошло тридцать лет, посвященных опровержению метафизической насмешки Спешнева. Расчислив там время так, как расчислил его Достоевский на плацу, можно сказать, что роман «Идиот» — это последнее вопрошание его (столь же отчаянное): «Мы будем там со Христом!!?» А роман «Бесы» — ответ Спешнева: «Горстью праха!» — но этот ответ уже угрожает осуществлением лишь самому отвечающему.

Для того чтобы ответ Спешнева стал не страшен, должен был быть решен вопрос о возможности существования «Христа вне истины». Этот вопрос и решает Достоевский, изображая «вполне прекрасного человека».

Многократно отмечалось влияние книги Ренана на создание образа Мышкина. В комментариях к роману в Полном собрании сочинений читаем: «При некоторых совпадениях с Ренаном столь же очевидны <...> принципиальные расхождения писателя с автором "Жизни Иисуса". <...> С первых месяцев работы над окончательной редакцией многократно планировались высказывания Мышкина о Христе <...>, которые содержат полемику с концепцией французского автора. <...> В окончательную редакцию прямые упоминания о "Жизни Иисуса" не вошли» (9, 398). Надо бы к этому прибавить, что и «высказывания Мышкина о Христе» исчезли из окончательной редакции. Полемика в окончательный текст не вошла, потому что он

весь стал полемикой и опровержением идеи Ренана. Высказываний Мышкина о Христе не понадобилось, потому что сам его образ стал опровержением ренановского Христа. Нужно ли напоминать, что идеей Ренана было представить Христа только и исключительно человеком.

Полемика с Ренаном, возможно, не вошла в окончательный текст и еще по одной причине: дело в том, что идея Ренана не представляла ничего оригинального в западной культуре[14], со времен Ренессанса активно (но и ранее — тоже) разрабатывавшей тему крестных мук и смерти Спасителя исключительно в аспекте Его человеческой природы. Арианство было преодолено, но спустя несколько веков дало обильные всходы, захватившие, в конце концов, все пространство западной культуры.

«Год назад в Кельне проходила странная выставка с названием "Небо, ад и чистилище," — начинает свою статью Александр Столяров. — Из разных музеев Европы, в основном из Швейцарии, были представлены миниатюры, картины, скульптуры, надгробные плиты, вещи культа и быта XIII–XVII вв. Потрясение от выставки было сильным. <...> "Неба" или "Рая", увы, на выставке был маленький краешек, полоска у горизонта.

"Чистилище" оказалось обширнее "Рая", но было крайне непривлекательным, напоминавшим толпы, устремленные к единственному выходу. Зато "Смерть" и "Ад", ей сопутствующий, демонстрировали захватывающую реальность апокалиптического символа: одного из четырех всадников, смерть на коне "бледном", и чудовищный ад, бредущий за ним; они как будто стали "эоном" последних времен и шествуют по сворачивающейся в свиток земле, собирая свой богатый урожай. Миниатюра "Смерть над миром", сжимающая своими костяшками вместо скипетра пресловутую косу, обобщала увиденное и заставляла христианина вопрошать: "Почему же смерть, а не Христос царствует над миром?.." "Примерами" назидали и надгробные плиты, небольшие шкатулки, вырезанные из кости, — с изображениями мертвецов, трупов разной степени разложения; над ними лихорадочно трудились черви, по ним ползали жабы, гады, другие фантастические существа подземного мира, подвергающие тела "изысканному" гниению. В ужас приводили куклы-скульптуры (вещи XV века из Базеля) с бесовскими, птичьими и ослиными головами <...>. Изображения Христа на таком фоне смотрелись бледно, невыразительно, как будто Спаситель не Победитель ада и смерти, не Лев вселенной, а дистрофическое существо с большой головой и страшной мертвенностью всего облика. <...> приходило на ум: уж не слишком ли большой плацдарм отдан смерти? И почему выходцы с того света занимают

так много места, потеснив не только живых, но и Того, Кому "поклонилось всякое колено небесных, земных и преисподних" (Фил. 2;10)? Казалось, если наступит День Господень, если сюда донесется пасхальное пение и глас Архангеловой трубы, если лучи Божественного света упадут на эти иероглифы смерти, рассеивая ее гипноз, — отклика не последует: все так и останется в молчаливом оцепенении, в египетской неподвижности.

Вот и вспомнились тогда размышления Достоевского над картиной Гольбейна Младшего "Мертвый Христос".

Вся кельнская выставка была, в сущности, одним собирательным образом "мертвого Христа"»[15].

Нужно ли специально обращать внимание на то, что именно в Швейцарии и под впечатлением от Швейцарии пишется роман, что из Швейцарии приходит на русскую землю «князь-Христос»[16]?

Характерно, что если судить по «срезу» непосредственных откликов на роман, который дается в Полном собрании сочинений, русские критики «Христа» в Мышкине не опознали. Чуть ли не самым «сильным» было высказывание Полевого: «В полусумасшедших, идиотах, чудаках автор находит "искру Божию"» (9, 418).В то же время уже первые рецензии на французский перевод характеризовали Мышкина как «святого», «почти Христа» (9, 420). Все это с редкой наглядностью демонстрирует давно отмеченную ориентацию западной культуры на «воплощение», на «Рождество», в конечном итоге — на человеческую природу Христа. Этой ориентации вполне соответствует основное убеждение князя, сформулированное в черновых записях: «Сострадание — все христианство» (9, 270). В то время как для русской культуры, даже если ее представители уже далеки от православных традиций и миропонимания, все же остается ощущение, что Христианство — это нечто совсем иное. Ориентация культуры на Пасху, на Воскресение, на Вознесение предполагает не сочувствие и сожаление по отношению к падшему, но *уверенность* во всегда остающейся возможности его восстановления во всей славе. Память о своем богосыновстве, восстановленном Христом, делает верующего дерзновенным, и это дерзновение одобрил Христос, сказав: «Дерзай, дщерь, вера твоя спасла тебя». Мораль не становится самодовлеющей и подавляющей, но, значит, и сочувствия и сострадания вовсе не достаточно.

Все это, пожалуй, несколько объясняет, почему князю удалась его миссия в Швейцарии и совсем не удалась в России. В культуре, ориентированной на человеческую природу Христа, сострадание — все христианство, и сострадание и милость к «падшей», полностью убежденной, что она пала безвозвратно и что ей нет прощения, стано-

вятся основой «христианской общины» князя и детей. Эта община строится на основе человечнейших — но и человеческих! — чувств, и «невинная жертва» — Мари — закладывается в ее фундамент. Их теперь навсегда свяжет любовь к умершей, чувство к которой — в силу самой ее смерти — уже не может измениться. Рассказ о Мышкине в Швейцарии вполне мог бы быть эпизодом из «Жизни Иисуса» Ренана или Штрауса[17].

Но уже в этот рассказ закладывается Достоевским мина, которая потом и взорвет все здание. «И вот в этом одном, во всю тамошнюю жизнь мою, я и обманул их», — скажет он о детях (8, 61). Но «одно это» — было его любовью к Мари. Князь обманывает любовью, но Христос есть Любовь. Не слишком ли это похоже на желание остаться со Христом вне истины, в то время как Он есть Истина?

Ренановский Иисус, Иисус «вне истины» оказывается абсолютно невозможен в России: в силу уже указанной ориентации на Воскресение — то есть прощение и исцеление, а не на сострадание и убеждение в невиновности. Именно это и предлагается князю — простить грехи грешнице и исцелить безнадежно больного. Но простить грехи может лишь тот, кто способен и исцелить: «И вот, принесли к Нему расслабленного, положенного на постели. И видя Иисус веру их, сказал расслабленному: дерзай, чадо! прощаются тебе грехи твои. При сем же некоторые из книжников сказали сами в себе: Он богохульствует. Иисус же, видя помышления их, сказал: для чего вы мыслите худое в сердцах ваших? Ибо что легче сказать: "прощаются тебе грехи", или сказать: "встань и ходи"? Но чтобы вы знали, что Сын Человеческий имеет власть на земле прощать грехи, — тогда говорит расслабленному: встань, возьми постель твою и иди в дом твой. И он встал, *взял постель свою* и пошел в дом свой. Народ же, видев это, удивился и прославил Бога, давшего такую власть человекам» (Мат. 9, 2–8).

Достоевский показывает лживость книг, подобных ренановой, просто ходом своего романа. Если Провозгласивший достоинство человека и его Богосыновство, достоинство в Богосыновстве, не мог дать ничего, кроме сострадания, Новый Завет должен был походить на роман «Идиот», а вовсе не на книгу Ренана. Вернее, не было бы никакого Нового Завета, ибо не из чего было бы возникнуть христианству.

Видно, чем бы обернулись для Христа все исцеленные им больные, все прощенные грешницы (первых ему пришлось бы таскать на себе, а вторых — не прощать, тем воскрешая, но «реабилитировать» — словечко, постоянно встречающееся в черновиках к «Идиоту», то есть оправдывать, а мы уже видели, что значит такое оправда-

ние), так вот, видно чем бы все это обернулись для Христа, ***если бы Он не был Богом***, то есть если бы Он не внес в жизнь иных, ***внеположных ей***, оснований. Жизнь ***неисцелима*** изнутри себя, если нет Бога. Если нет Бога, то действительно, сострадание — все христианство, и это значит, что христианства нет.

Ибо если сказать Настасье Филипповне, что «она не виновата», то есть — права, то последним шагом на этом пути будет Клеопатра, та, пушкинская, при взгляде на которую Достоевскому становилось ясно, к каким людям приходил Божественный Искупитель. Оправдание греха прерывает окончательно связь с Господом, оставляя человека внутри ***природных, естественных*** мер. И тогда начинают править «законы природы», о которых столько говорит Ипполит, а это значит, что уже «смерть, а не Христос царствует над миром». Человеку не дано без отчаяния вернуться в ту природную гармонию, где «каждая мушка участница», он выкидыш на этом пиру, неважно, какой срок ему отмерян. «Две недели» Ипполита принципиально не отличаются от двух десятилетий, краткость срока лишь обостряет восприятие того, о чем человек, решивший погрузиться в гармонию природы и естественности, старается забыть и не вспоминать.

«Реабилитация» князем обрекает Настасью Филипповну на участь Клеопатры. Ипполита же эта остановленность жизни в пределах жизни земной обрекает на преступление — ибо это единственное дело, которое он еще может успеть закончить, и благодаря которому память его сохранится, а память земная, в отсутствие бессмертия, становится высшей ценностью для личности.

В образе Ипполита начинает просвечивать проблематика другого произведения Пушкина — «Моцарта и Сальери». Интересно, что о картине «Мертвый Христос» Достоевский впервые узнает из книги Карамзина «Письма русского путешественника». Оттуда же Пушкин извлекает анекдот о Микеланджело, убившем натурщика, чтобы писать с него Христа. Как все помнят, сомнением Сальери относительно истинности этого анекдота и заканчивается трагедия.

Доказать, что Христа нельзя писать ни с утопленника, ни с мертвого натурщика, можно лишь путем эксперимента, поставленного Достоевским: что выйдет у «вполне прекрасного человека», решившего (или рассчитывающего) на рай на земле, если он не Бог. Не итоги, но каждый момент бытия «идеального человека» и Бога оказываются глубоко различны. Из «Христа вне истины», то есть Христа без бессмертия, без Богосыновства, не может выйти «19 веков христианства». Мало того, только если Христос есть Истина, то есть Бог, ***нельзя убивать*** натурщика для того, чтобы Его изобразить. Ибо если нет бессмертия, то получают силу высказывания типа: «Жизнь коротка,

искусство вечно». Если Христос вне истины, то во имя создания его образа в искусстве ***можно*** пожертвовать натурщиком. В сущности, ради этого ***можно*** пожертвовать и Христом. Вся традиция «реалистического» (то есть — натуралистического) изображения крестных мук и снятия с креста в западноевропейской живописи и есть такая жертва. За всеми изображениями «Торжества Смерти» звучат слова Сальери: «Что пользы в нем? Как некий херувим, он несколько занес нам песен райских, чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь! Так улетай же! Чем скорей, тем лучше»[18].

Написав роман «Идиот», Достоевский получил настоящий ответ. Теперь для него было художественно доказано, что «быть со Христом» и быть «горстью праха» — две вещи несовместные.

Получив этот ответ, со страхом и трепетом я пытаюсь подступиться к «Рыцарю бедному...».

Кроме очевидно центральной роли, которую картина Гольбейна и стихотворение Пушкина играют в романе Достоевского, их роднит еще одна, не столь очевидная вещь. Это тайная двойственность обоих, «укрывание» за очевидным художественным «текстом» еще одного, имеющего к проблематике романа самое непосредственное отношение и определенным культурным контекстом накрепко с ним связанного — что должно было прочитываться некоторым кругом читателей, знакомых с этим контекстом.

За «Рыцарем бедным...» скрывается (или — открывается) «Легенда», стихотворение Пушкина 1829 года. Комментаторы тридцатитомного собрания сочинений, обратив внимание на характеристику, данную стихотворению князем Щ. («отрывок без начала и конца»), относят ее на счет того, что «Достоевскому стала известна не опубликованная Анненковым строфа баллады "Путешествуя в Женеву...". Строфа эта, посвященная как раз видению рыцаря и наиболее очевидно раскрывающая смысл девиза, появилась в "Современнике". Она была приведена в статье "Уважение к женщинам", напечатанной без подписи» (9, 403). Однако более вероятно, что Достоевскому был известен полный текст: странно было бы, если бы Достоевский, всю жизнь любивший Пушкина, с юности его боготворивший, бредивший им, не знал стихотворения, известного и доступного анонимному автору «Современника»[19]. Но даже если и предположить столь невероятную вещь, нужно учесть, что статья в «Современнике» была напечатана в 1866 году — то есть за два года до создания «Идиота», и у Федора Михайловича было-таки время поинтересоваться столь важным для него стихотворением[20]. Кстати, стихотворение это

странным образом уже с давних пор было вплетено в его самую что ни на есть «частную» жизнь — и весьма болезненно[21].

Все это тем более вероятно, что текст, включенный Пушкиным в «Сцены из рыцарских времен», вовсе не оставляет впечатления «отрывка без начала и конца» — при всей своей «странности» это вполне законченное произведение. Еще более странно такое наименование в устах героя Достоевского — Достоевского, с ожесточением критиковавшего не так давно «Русский вестник», имевший неловкость назвать «Египетские ночи» «фрагментом» и не увидеть «в них полноты — в этом самом полном, самом законченном произведении нашей поэзии!» (19, 132).

По сути, понять именование вполне законченного текста «Рыцаря бедного...» версии 1835 года «отрывком без начала и конца» можно только в одном случае — если предположить, что высказывание это относится к тому характеру переработки, который как бы заключает сюжет исключительно в пределы жизни земной. Действительно, из первоначального варианта при обработке исчезают религиозно-реалистическое «начало» — встреча с Богородицей, Ее явление рыцарю (оставляется лишь темный намек вне плоти и реальности первоначального текста, намек, который можно назвать «мутно-мистическим») и столь же реалистический конец, относящий завершение сюжета «на Небеса» (вместо него появляется столь же «мистическое» указание на «безумие» перед концом, а вернее — на конец в безумии). Безумие и становится завершением этого нового сюжета, где прорвавшееся «нечто» из иного, отторгнутого и закрытого мира нарушает связь героя с миром, в котором он осужден пребывать, но не обеспечивает ему связи с *иным* миром. Однако в таком случае определение «отрывок без начала и конца» может быть с тем же успехом отнесено к самому роману «Идиот» — равно как и вышеизложенное краткое описание главной сюжетной линии.

В сущности, нам ничего не остается, кроме как признать слова князя Щ. прямой отсылкой к другой версии «Рыцаря бедного...», чье скрытое присутствие за процитированным текстом Достоевскому необходимо. Как известно, речь в этой версии идет о *страстной любви* к Богородице.

Странным и непростым образом произведение, «стоящее за» «Мертвым Христом», соотносится с «Легендой». Известно, что впервые с этой столь поразившей его картиной Достоевский «сталкивается» в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина. А там буквально через абзац после описания «Христа, снятого со креста» дано описание (гораздо более пространное) еще одной картины,

представляющей собой своего рода «перверсию» «Легенды». «Между прочими Гольбеиновыми картинами, которыми гордится Базель, — пишет Карамзин, — есть прекрасный портрет одной молодой женщины, славной в свое время. Живописец изобразил ее в виде Лаисы (по чему легко можно догадаться, какого рода была слава ее), а подле нее представил Купидона, облокотившегося на ее колени и держащего в руке стрелу. Сия картина найдена была на олтаре, ***где народ поклонялся ей под именем Богоматери***; и на черных рамах ее написано золотыми буквами: "Verbum Domini manet in aeternum" (Слово Господне пребывает вовеки)»[22] (выделено мной. — *Т.К.*).

Можно сказать, что героями произведений «первого плана» являются «Рыцарь бедный» и «Мертвый Христос», а героинями произведений «второго», тайного плана — Богородица, которую любят земною любовью, и «Лаиса», которой поклоняются, как Богородице[23].

Указанное соотношение влечет за собой слишком много следствий, чтобы они могли быть рассмотрены в пределах данной работы. Посему попробую сосредоточиться на одной теме: на восприятии Достоевским стихотворения, созданного Пушкиным, на некоторых почти невероятных перекличках романа «Идиот» со сравнительно недавними интерпретациями «Легенды».

Но сначала необходимо наметить «Богородичную» линию в романе, линию, практически всю скрытую в подтексте и все же необычайно легко — если следовать *настоятельным* указаниям автора — извлекаемую на свет Божий. Она начинается с имени главного героя. «Имя историческое, — заявляет всезнающий Лебедев, — в Карамзина "Истории" найти можно и ***должно***»(8, 8). Насколько мне известно, Лебедева послушался лишь Г.Л. Федоров — и был щедро вознагражден (см. примечание 74 к его статье «"Се человек" Яна Мостарта»[24]). Мышкин у Карамзина — один из двух главных архитекторов церкви Успения Богородицы, которая, «едва складенная до сводов <...> с ужасным треском упала, к великому огорчению Государя и народа»[25]. Итак, перед нами неудачник-строитель храма Богородицы. Далее тема Богородицы развивается в связи с портретом Настасьи Филипповны и в связи с историей «бедной поселянки» *Мари* — падшей девы, поруганием и страданиями искупившей свое падение, падшей девы, чью *невинность* отстаивает князь Мышкин. История Мари становится для князя неким образцом, видением-воспоминанием, согласно которому он (сознательно или подсознательно) собирается строить и свои отношения с Настасьей Филипповной, которую *уже где-то видел*. «Путешествуя в Женеву, на дороге у креста...»

Нам сейчас важно добавить лишь две вещи: первое — портрет Настасьи Филипповны, появляющийся в доме Епанчиных 27 нояб-

ря, в день рождения героини — очевидная и отмеченная уже рядом исследователей аллюзия на икону Богоматери «Знамение». 27 ноября по старому стилю праздновали день двух прославленных чудотворных икон «Знамение» — Новгородской и Царскосельской. Кстати, и та и другая иконы, кроме всего прочего были известны своею помощью при пожаре. «В 1820 году — рассказывается о Царскосельской иконе — по молитве пред сей иконою императора Александра I, а в 1863 — Александра II, остановлен был пожар во дворце»[26]. О Новгородской иконе: «В 1566 году по молитвам пред сею иконою был остановлен страшный пожар в Новгороде. Пожар грозил истреблением всего города. Митрополит Макарий поднял икону из города и в крестном ходу понес ее по берегу Волхова, и вдруг подул ветер на Волхов, и пожар затих»[27]. А рассказывая о детстве Настасьи Филипповны, автор сообщает о ее чудесном спасении (вместе с сестрой) из огня, в котором сгорело все их имение, и от которого погибли родители. На то, что портрету Настасьи Филипповны присуща способность «оживать», менять выражение лица и взгляда, обратила внимание Ганна Львовна Боград. Это свойство — конечно же, свойство иконы. Для сравнения — приводимое Б.А. Васильевым описание Царскосельской иконы «Знамение»: «Многие утверждают — пишет он (имеется в виду настоятель придворной Царскосельской церкви магистр Иоанн Цвинев. — *Т.К.*) — и мы сами замечали, что лицо Богородицы почти в одно время производит на молящихся разные впечатления: то оно кажется светлым и умильным, то вдруг "темнеет" и принимает строгий вид, хотя бы вы стояли в том же месте»[28].

Второе — утверждение князя, что и Мари, и Настасью Филипповну он любит «не любовью, а жалостью», но при этом — чтобы не разочаровывать окружающих — он делает вид, что любит их страстной любовью.

На то, что стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...» 1829 года есть важный факт духовной биографии Пушкина, указывают многие исследователи, причем, судя по всему, они приходят к этой мысли более или менее независимо друг от друга. В сущности, стихотворение рассматривается скорее как свидетельство некоего важного факта, действительно многое объясняющего и в творчестве и в судьбе поэта. Сам же факт состоит во *влюбленности Пушкина в Богородицу*. Причем начало этой любви Б.А. Васильевым связывается именно с Царскосельской иконой «Знамение», ставшей, как он доказывает, героиней стихотворения «В начале жизни школу помню я...»[29] (оставляю пока это очень странное «совпадение» в романе Достоевского без комментариев).

Ирина Сурат утверждает, что Пушкин пытался, в сущности, заменить любовью веру. Именно с этой попыткой и с неудачей на этом пути и связывает исследовательница появление варианта 1835 года, включенного в «Сцены из рыцарских времен»: «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 рьян" 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»[30]. Необычайная важность этих выводов исследователя пушкинского стихотворения для романа «Идиот» очевидна.

Начнем с того, что судьба «рыцаря бедного» романа — князя Мышкина — буквально ограничена земным кругом. Как проницательно заметила в своем докладе на Старорусских чтениях 1997 года Александра Тоичкина, князь, выкинутый из мира земного своим безумием, не принимается миром иным, не умирает, а буквально «зависает» в швейцарских горах — вне земного мира, но в пределах земного окоема. Да и вся проблематика романа связана именно с попыткой ограничить мир этими пределами. Так же, как Пушкин искал (и думал в какой-то миг, что нашел) Мадонну в земной женщине, так персонажи романа Достоевского упорно ищут друг в друге «идеал», «образец», подобие Божественной любви и сочувствия (в буквальном смысле этого слова — ибо не жалость нужна, скажем, Ипполиту, а

именно со-чувствие — в пределе — «со-смертие» — если уж они не могут спасти его от смерти), и каждый раз, промахиваясь, разбиваются о собственное отражение — ибо лишь им оказывается другой человек (да иногда еще и искаженным — как в случае с Настасьей Филипповной и Аглаей).

А 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 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*[31] ниспослал, моя Мадона...» «*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.

Однако сказанное верно лишь в том случае, если мы рассматриваем ситуацию вне общего процесса, вне той динамики, которая в одной строке была заявлена в начале главы: вне процесса возвращения, «исцеления» искусства от *насильственной* секуляризации. Это не оценочное слово, а суждение по существу, и то, что элемент насилия здесь присутствовал, доказывается уже самим стремлением к исцелению, каким бы иногда искаженным это стремление не выглядело; во всяком случае, доказывается сознанием неблагополучия, неуверенностью в собственном статусе и задачах. В конце концов, эта насильственность отторжения проявилась и в знаменитых спорах о роли искусства, о его социальных задачах, о его гражданских функциях.

Те, кто твердо и убежденно говорил о гражданских функциях искусства, в основе своего убеждения имели совершенно здравое, хотя в их случае и весьма неясное ощущение того, что искусство есть лишь *путь*, и что оно именно поэтому никак не может быть самоцелью. Было у них и ощущение того, что этот путь можно развернуть в разные стороны, и самое большое отвращение у них вызывала мысль о том, что путь может замкнуться кольцом гедонистического наслаждения.

Действительно, искусство изначально возникало внутри ***культа*** как *место* встречи человека и богов (Бога), как *путь*, возводящий (или низводящий) человека к Богу (богам). В момент, когда трещина разделила искусство и веру, создалась иллюзия того, что здесь может встретиться человек с человеком, напрямую, без посредников и опекунов. Но «только человеческое» искусство ожидала та же участь, что и «только человеческую» любовь, и они вместе проходили круги своего нисхождения. Объявив «только человеческую» любовь высшей ценностью, человек очень скоро дошел до такого ее унижения и поругания, до такого стирания в грязь всяких понятий о зле и добре, красоте, достоинстве и чести, и, главное, идет в этом направлении такими темпами, что всего век назад раздававшиеся жалобы Мити Карамазова: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой» (14, 100), совершенно невнятны его нынешним последователям на пути к идеалу содомскому, которым, к тому же, научно доказано, что «позор» — всего лишь набор неизжитых комплексов, и если уж чего-то и надо стыдиться (как и в случае с критиками-шестидесятниками, здесь тоже есть смутное, но здравое ощущение, что чего-то стыдиться все-таки надо), так это того, что что-то представляется тебе позорным.

Иными словами, я бы сравнила «искусство для искусства» с «сексом ради секса», который тоже, утратив свое значение пути, становится *формально* богаче и изощреннее, но во всех смыслах отдает творческой импотенцией, отказываясь от своих целей — становиться основой для создания семьи и рождения детей. Как и в случае искусства, думая возвыситься, сделавшись самоцелью, «только человеческая» любовь истощает и унижает себя[32]. Человеческого здесь в обоих случаях всего и остается, что бессознательная боль утраты всего человеческого.

Так что инстинкт «революционных демократов» был абсолютно верен: «искусство для искусства» вещь противоестественная. Поэтому они его и отдали в работницы, в проводницы социальных и гражданских идей. Отказавшись вести к высочайшей цели, искусству пришлось обслуживать цели здешние, практические, утилитарные. Отказавшись быть супругой короля, принцессе случалось становиться служанкой последнего подданного его королевства.

И Пушкин, и Достоевский — бессознательно и сознательно — стремились вернуть принцессе утраченное достоинство.

И здесь надо вернуться несколько назад, и схематично нарисовать процесс, причем рисунок будет обладать всеми недостатками схемы, но и как минимум одним неоспоримым достоинством любой схемы — он позволит увидеть *схему* процесса. То есть перед нами будет карта, и если она будет неверна, это можно будет моментально обнаружить, а если всего лишь неточна — уточнять с пользой для дела.

Для наших целей позволительно будет начать с просветителей, с знаменитого вольтеровского «раздавите гадину», расплющившего не Церковь, конечно (ибо «Бог поругаем не бывает» — старые слова, которыми Иоанн Кронштадтский ответил на богохульную проповедь Льва Толстого[33]), но саму ту культуру, в основание которой заложен был такой лозунг. Культура была лишена вертикали; единственно достойной внимания, единственно реальной объявлялась горизонталь мира, и мир начал работать как механизм, обладающий в лучшем случае секретом, но уж никак не тайной[34]. После недолгого торжества все (кто раньше, кто — значительно позже) соскучились. Последствия скуки были разнообразными. Одним из последствий было возникновение романтизма.

В романтизме культура пытается восстановить вертикаль, оперируя наличными средствами; иными словами, ***горизонталь разворачивается в вертикаль***[35]. Романтик ощущает, что что-то должно быть вверху, но это что-то берется им из системы прежних горизонтальных связей: так возникает небесная любовь к земной возлюбленной, например. Вертикаль оказывается «очищенным» вариантом горизонтали: так возникает знаменитое *романтическое двоемирие*. Один и тот же мир начинает существовать в двух проекциях, болезненно сталкивающихся в душе романтика, воспринимающего горизонталь как искажение *очевидного идеала*, заданного вертикалью (понятно, что такое восприятие абсолютно невозможно при наличии истинной вертикали, которая есть *нечто принципиально иное*, чем горизонталь, и поэтому служит не идеалом, но путем, предполагает не перестройку горизонтали по образцу, но восхождение по вертикали — к *иному*). Здесь будет еще много интересных следствий, но схема есть схема, и нам важно только указать, что попытка возвратить миру объем, мягко говоря, не доведена до конца.

Теперь, однако, для нас становится понятнее то безумное действие, которое совершают и Пушкин, и Достоевский. В эту романтическую вертикаль, которая есть не что иное, как горизонталь, вставшая на дыбы, они вписывают образы не земных возлюбленных, но Небесных. Да, тип отношения к ним пока тот, который воспроизводит от-

ношения горизонтали (другое дело, что Достоевский еще в горизонтали пытался изменить сам *тип отношения* — см. раздел «Другая любовь»), но сделан главный шаг, позволивший впоследствии восстановить вертикаль во всей ее славе — на нарисованные культурой небеса помещены истинные Другие человечества. Жест Пушкина и Достоевского, на самом деле, в перспективе всего их творчества, обратный описанному при анализе «Рыцаря бедного...» — не замыкающий землю от небес, но позволяющий *изнутри культуры* вновь распахнуть небеса следующим жестом, который каждым по-своему и будет совершен в дальнейшей судьбе и творчестве.

* * *

В силу указанного уже отношения Достоевского к слову невообразимыми становятся столь, казалось бы, привычные нам «использования слов в разных значениях», то есть радикальное изменение значения какого-либо устойчивого авторского «образа» — авторского *собственного* слова[36]. Такое произвольное использование слов возможно лишь в том случае, если пишущий не видит и не сознает собственной реальности слова, предполагает, что может заполнять его оболочку по своему разумению, по своей прихоти или нужде. Но перед нами не тот случай. В видении реальности слова — разгадка поражавшего, например, Бердяева логицизма Достоевского. «Мистик Достоевский — восклицает Бердяев — враг и изобличитель рационализма, обожал мысль, был влюблен в диалектику»[37].

Не слишком удачно скаламбурив, можно сказать, что логичность Достоевского была следствием его любви не к логике, но к логосу. В этом смысле можно сказать, что Достоевский, обращаясь к такому *собственному* «словообразу», как бы использует автоцитату[38], вводя посредством ее в конкретный текст весь объем смыслов, свойственный ей в бывших и *будущих* его сочинениях. То есть в произведениях, написанных позже, смысл такого «словообраза» может *проясняться*, но никак не *изменяться*. Может, однако, меняться *авторское отношение* к тому смыслу, который являет слово (меняться — по мере его прояснения *во всех его следствиях* и для автора тоже[39]), и пожалуй, именно это объясняет характерные ошибки интерпретаторов.

Сказанное очень важно как критерий для адекватности интерпретации авторского замысла. И вовсе не очевидно для исследователей Достоевского. На Петербургских чтениях «Достоевский и мировая культура» в 1997 году в ответ на слова Г.С. Померанца о гармонии, открывающейся Мышкину в эпилептическом припадке, я

напомнила, что это та самая гармония закрытого от Бога мира, гармония мира, в котором Бог должен быть убит, которую вот-вот обретет в надвигающейся эпилепсии Кириллов. На что Григорий Соломонович немедленно возразил: «Ну, это две разные эпилепсии».

Да простит меня уважаемый мною исследователь и восхищающий меня человек за то, что я подхватываю здесь его второпях сказанное слово, которое, будь оно написано, конечно было бы гораздо лучше обработано. Но здесь так обнаженно отразилась суть подобного рода интерпретаций, что я не могу противостоять искушению.

Вот, например, целая разработка «словообраза» «Швейцария» у Достоевского, истинным основанием для которой может быть лишь твердое убеждение, что у Достоевского «две разные Швейцарии» (если, конечно, предположить, что автор интерпретации принимал во внимание объем этого «словообраза» у Достоевского хоть в сколько-нибудь полном виде). Причем, когда он выбирает одну, а когда другую — совершенно необъяснимо.

«Князь Мышкин,– пишет в конце своей книги Г.Г. Ермилова,– прибывший в Петербург в среду 27 ноября, через несколько месяцев возвратится к исходной точке своего сознательного жизненного пути: Швейцария, кантон Валлийский, лечебница Шнейдера. В Швейцарию, в кантон Ури должен был совершить паломничество и остаться там на всю жизнь, если это оказалось бы возможным, Николай Всеволодович Ставрогин (князь Мышкин без труда узнал в кабинете генерала Епанчина изображенное на картине место из этого кантона). Но путь героя "Бесов" закончился иначе: "Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей. На столике лежал клочок бумаги со словами карандашом: "Никого не винить, я сам". Тут же на столике лежал и молоток, кусок мыла и большой гвоздь, очевидно припасенный про запас. Крепкий шелковый снурок, очевидно заранее припасенный и выбранный, на котором повесился Николай Всеволодович, был жирно намылен. Все означало преднамеренность и сознание до последней минуты" (10, 516).

Швейцария в художественном мире "Идиота" не столько географическое, сколько нравственно-духовное, метафизическое понятие. Читая пушкинскую балладу о бедном рыцаре, Аглая выпустила одно четверостишие, которое она могла не знать, но которое прекрасно помнил Достоевский:

Путешествуя в Женеву
На дороге у креста
Встретил он Марию деву,
Матерь Господа Христа.

Путешествие в Женеву заказано герою романа "Бесы". Он не может находиться в мире князя Мышкина. Лишь в швейцарской идиллии бесовско-дьявольское и небесно-божественное разведены по разным полюсам, лишь здесь не действует закон "взаимопереливаемости" человеческих судеб. Но ведь это уже не грешная земля, населенная грешными людьми, а "новая земля" под "новым солнцем", куда дано было попасть только еще одному герою Достоевского — смешному человеку из рассказа "Сон смешного человека". Да и то лишь затем, чтобы развратить "детей солнца". Мышкин — единственный герой Достоевского, для которого "новая земля" — его истинная родина»[40].

Удивительно, что талантливый исследователь, словно глаза ее ослеплены заранее выработанной концепцией, не желает замечать вещей, которые вовсе не надо извлекать из глубин подтекста, которыми текст «Бесов» просто перенасыщен, а именно: все бесы и бесноватые, не исключая, конечно, и Ставрогина, хлынули в Россию *именно из Швейцарии*! Именно там находится «общество», именно там производит Ставрогин свои «опыты» по *заражению убеждением*. Привожу буквально первые попавшиеся цитаты.

Разговор Лизы и Шатова: « — Почему же вы знаете, что я могу быть типографщиком? — угрюмо спросил Шатов. — Да мне еще Петр Степанович в Швейцарии именно на вас указал, что вы можете вести типографию и знакомы с делом. Даже записку хотел от себя к вам дать, да я забыла» (10, 107). Даша отвечает на вопрос Варвары Петровны: «— Это, верно, те самые деньги, которые я, по просьбе Николая Всеволодовича, еще в Швейцарии, взялась передать этому господину Лебядкину, ее брату» (10, 133). Петр Верховенский раскланивается со знакомыми и незнакомыми по поводу своего прибытия: «и, сколько замечаю, многоуважаемая Прасковья Ивановна тоже не забыла, кажется, своего "профессора" и даже не сердится на него, как всегда сердилась в Швейцарии. Но как, однако ж, здесь ваши ноги, Прасковья Ивановна, и справедливо ли приговорил вам швейцарский консилиум климат родины?» (10, 144). Выясняются подробности письма Степана Трофимовича по поводу его предполагаемой женитьбе на Даше: «— Степан Трофимович так и написал вам, что женится на "чужих грехах, совершенных в Швейцарии", и чтобы вы летели "спасать его", этими самыми выражениями? — подошла вдруг Варвара Петровна. вся желтая, с искривившимся лицом, со вздрагивающими губами» (10, 161). Ставрогин объясняет Шатову, что грозит ему со стороны «общества»: «— В Америке вы переменили ваши мысли и, возвратясь в Швейцарию, хотели отказаться. Они вам ничего не ответили, но поручили принять здесь, в России, от кого-то какую-то типографию и хранить ее до сдачи лицу, которое к вам от них явится» (10, 192). Да и

становится гражданином кантона Ури Ставрогин тоже не заочно. Значит, в «идиллической» земле размещается бесовское «общество»?

В романе «Преступление и наказание» слово «Швейцария» появляется всего один раз, зато в очень характерном контексте: «Ведь предлагая моему предмету бежать со мною в Америку или в Швейцарию, я, может, самые почтительнейшие чувства при сем питал, да еще думал обоюдное счастие устроить!..» — говорит Свидригайлов (6, 215). Что стоит для Свидригайлова за словом «Америка», в романе подробно объяснено и отмечено многими исследователями. Вот место наиболее очевидно проясняющее его смысл: «– Ну, брат, это все равно. Место хорошее; коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку. Он приставил револьвер к своему правому виску. — А-зе здеся нельзя, здеся не места! — встрепенулся Ахиллес, расширяя все больше и больше зрачки[41]. Свидригайлов спустил курок» (6, 394–395).

Синонимически сближенные в «Преступлении и наказании» «Америка» и «Швейцария» в общем контексте романов Достоевского оказываются сближенными функционально: отправив Даше письмо о своем отъезде в Швейцарию, Ставрогин вешается. В «Америку» и в «Швейцарию», может быть, можно добраться и поездом, но быстрее всего, как известно Свидригайлову и Ставрогину, — избранным ими способом[42].

Но самое интересное здесь то, что и князь Мышкин оказывается в этой «идиллической земле» практически в том же состоянии, что и Ставрогин, а именно — «зависнув» между небом и землей, отвергнутый и землей и небом[43], символом какового состояния (не принимают ни земля, ни небо) и является висельник.

Вот такая получается идиллия.

Что же за странная земля «породила» (во всяком случае — воспитала) и выпустила в Россию одновременно и князя Мышкина и «общество» «бесноватых»? Где та общая точка, которая могла бы объяснить эти, по видимости, столь разные «плоды» ее? В романе Достоевского «Подросток». Там Версилов, в ответ на вопрос Аркадия прямыми словами объясняет, что есть «Швейцария» и «Женева», какую реальность они в себе содержат: «– Вы раз говорили про "женевские идеи"; я не понял, что такое "женевские идеи"? — Женевские идеи — это добродетель без Христа, мой друг, теперешние идеи или, лучше сказать, идея всей теперешней цивилизации» (13, 173). Комментарий поясняет: «Достоевский говорит, что "женевские идеи" <...> — это "теперешние французские идеи", связывая учение Руссо с идеями его последователей: социалистов и деятелей Коммуны. Социально-экономическое равенство людей, отрицание религии и христианской этики, стремление

ко всеобщему обеспечению и довольству[44] — таково, в интерпретации Достоевского, главное зерно этих идей»[45] (17, 378).

Из Швейцарии приходит и туда же и возвращается «Христос вне истины», Швейцария высылает и устроителей человечества вне Христа. Вещи более чем взаимосвязанные.

А Свидригайлов встретился со Ставрогиным в «баньке с пауками». Они ведь явно описывают одно место, только Свидригайлов — изнутри, Ставрогин — снаружи: «Прошлого года я, как Герцен, записался в граждане кантона Ури, и этого никто не знает. Там я уже купил ***маленький*** дом. У меня еще есть двенадцать тысяч рублей; мы поедем и будем там жить ***вечно***. Я не хочу никогда никуда выезжать. Место очень ***скучно***, ущелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное. Я потому, что продавался маленький дом» (10, 513).

И для того, и для другого существенно объединение тесноты, скуки, мрачности и вечности. Свидригайлов: «– Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится» (6, 221).

Вот что скрывается для Достоевского на метафизическом плане за «Америкой» и «Швейцарией» — местами бодрой демократии, местами, к идее которых в молодости устремился он сам — и оказался на Семеновском плацу. Недаром он воспел гимн своей каторге[46] — она спасла его от бани с пауками.

Не менее интересно обстоят дела и с ***эпилепсией***. Наиболее известны три эпилептика среди героев Достоевского, они располагаются (по времени написания) в следующем порядке: князь Мышкин, Кириллов, Смердяков. Из относительно ранних произведений нельзя не вспомнить эпилепсию (или *что-то вроде*, как, впрочем, по свидетельству первой части романа, и у Мышкина[47]) Нелли из «Униженных и оскорбленных», кстати, рожденной в Швейцарии.

Надо сказать, что упоминавшийся выше ответ Г.С. Померанца на мое замечание не был совсем уж спонтанным и необдуманным. В своей книге он пишет: «Эпилепсия, по-видимому, одна из болезней, истончающих плоть и дающих чему-то высунуться сквозь нее. Но чему именно? У Мышкина — Богу. У Смердякова — дьяволу»[48]. Присмотримся, однако, к тому, что *высовывается* из-за эпилепсии князя в тексте романа.

В замечательной работе Сары Янг[49], посвященной анализу роли картины Гольбейна «Христос в гробу» в структуре романа «Идиот»,

очень большое место уделено рассмотрению изменений в структуре сюжета и характере главного героя до и после шестимесячного перерыва в повествовании, о котором нам кратко и темно сообщается автором романа в начале второй части. Надо заметить, что изменения претерпевает не только главный герой — князь, но и почти все сколько-нибудь значительные в структуре сюжета действующие лица. В сущности, меняется сам план романного мира, и конечно, на примере изменений, произошедших с главным героем, это заметно лучше всего. Укажу на некоторые из них, не отмеченные Сарой Янг.

Пожалуй, самое очевидное изменение, бросающееся в глаза — и не замечаемое при этом исследователями (а значит — и читателями), и при этом определяющее, как ключ, сам характер явления князя, состоит в следующем. ***В первой части***, согласно текстовым ремаркам. оговоркам и присловьям, которым герои не придают иногда (хотя иногда — придают) значения и употребляют почти как междометия, а, между тем, в силу особенностей существования слова в художественном тексте Достоевского, они полнозначны и открывают за собой всю полноту *реальности*, так вот, согласно этим присказкам князь является как посланник Божий. Несколько примеров. Прощание Рогожина с князем при прибытии поезда: «— Ну коли так, воскликнул Рогожин, — совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит! — И таких Господь Бог любит, — подхватил чиновник» (8; 14). Генерал Епанчин собирается представить князя супруге и дочерям: «Ему хоть один этот день и, главное, сегодняшний вечер хотелось выиграть без неприятностей. И вдруг так кстати пришелся князь. "Точно Бог послал!" — подумал генерал про себя, входя к своей супруге» (8; 44). Генеральша Епанчина прощается с князем в первый день знакомства: «И послушайте, милый: я верую, что вас именно для меня Бог привел в Петербург из Швейцарии. Может быть будут у вас и другие дела, но главное, для меня. Бог именно так рассчитал» (8; 70).

Уже здесь, однако, видно *прагматическое* отношение персонажей к Богу и Божьему посланнику, установка на то, чтобы использовать «Божию помощь» в делах мелких, житейских, хуже — лукавых. Господь становится как бы *приказчиком* дел человеческих — вроде того, что пожелала от рыбки пушкинская старуха: «Чтобы ты сама мне служила и была б у меня на посылках». Так что уже здесь намечается как бы втягивание Бога в пределы земного окоема — без предположения и допущения иных Его целей и намерений.

Может быть, отчасти и вследствие этого ***во второй части*** князь является в сопровождении *демона*, который, вроде бы. в дальнейшем исчезает из текста, но еще вопрос, *куда* он исчезает.

Демон, кажется, не дьявол, во всяком случае, не совсем дьявол, и различаются они, по-видимому, степенью внеположенности личности. Дьявол, черт — внешняя сила, ищущая поработить личность, захватить, завладеть ею. Демон — сила чуть ли не *порождаемая* мраком индивидуальности, отвоевывающая себе пространство в борьбе с другими силами ее, и недаром эта фигура получает законную прописку в современной психологии (юнгианского толка). Это не окончательное логически точное разделение, но ощущение разницы, которое должно быть осмыслено. Характерно, что Ставрогин и Иван Карамазов видят «своих» бесов как нечто отличное от себя, внеположное себе, в каком-то смысле — противоположное себе[50]. Лермонтов, понимавший в таких вещах толк, описывал своего Демона как «ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет», что заставляет вспомнить рассказ Данте о тех, что не восстав, не были и верны. Таким образом, демон — не антитеист, но атеист в буквальном смысле этого слова, не враг Господень, но безразличный. *Демонами* называли стихийные, естественные силы земли. И демон Мышкина нашептывает ему лишь то, что *естественно* подумать, если допустить победу *естественных* страстей в душе Рогожина[51]. Демон вообще находится как бы в согласии с силами *естества*, воздействует на человека через его естественную природу, недаром в ежедневной утренней молитве мы просим: «Не даждь места лукавому демону обладати мною насильством смертного сего телесе».

Первое появление *демона* в тексте сопровождается сообщением о *его* изгнании: «Да, болезнь его возвращается, это несомненно; может быть, припадок с ним будет непременно сегодня. Чрез припадок и весь этот мрак, чрез припадок и "идея"! Теперь мрак рассеян, демон прогнан, сомнений не существует, в его сердце радость!» (8; 191). *Демон* здесь впрямую связан с надвигающимся припадком, демон — во мраке, наступающем на князя «через припадок».

Далее в событиях этой главы демон становится потайным (хотя — вполне явным!) *главным* действующим лицом, именно он водит и кружит князя по городу и по пространствам его сознания. Князь видит поджидающего его у дома Настасьи Филипповны Рогожина: «С ним произошла опять, и как бы в одно мгновение, необыкновенная перемена: он опять шел бледный, слабый, страдающий, взволнованный; колена его дрожали, и смутная, потерянная улыбка бродила на посинелых губах его: внезапная идея его подтвердилась, и — он опять верил своему *демону*!» (8; 192). Князь ретроспективно оценивает свои метания по Петербургу: «Странный и ужасный *демон* привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более. Этот *демон* шепнул ему в Летнем саду, когда он

сидел, забывшись, под липой, что если Рогожину так надо было следить за ним с самого утра и ловить его на каждом шагу, то, узнав, что он не поедет в Павловск (что уже, конечно, было роковым для Рогожина сведением), Рогожин непременно пойдет **туда**, к тому дому, на Петербургской, и будет непременно сторожить там его, князя, давшего ему еще утром честное слово, что "не увидит ее" и что "не затем он в Петербург приехал". И вот князь судорожно устремляется к тому дому <...>» (8; 193). Демон заставляет князя провоцировать Рогожина, изменяя своему слову и намерениям, демон же мешает князю подойти к только что обретенному брату и прояснить недоумения: «А почему же он, князь, не подошел теперь к нему сам и повернул от него, как бы ничего не заметив, хотя глаза их встретились <...>. Ведь отрекся же он сам от своего *демона*, еще идя туда, на половине дороги, когда радость вдруг наполнила его душу? Или в самом деле было что-то такое в Рогожине, то есть в целом **сегодняшнем** образе этого человека, во всей совокупности его слов, движений, поступков, взглядов, что могло оправдывать ужасные предчувствия князя и возмущающие нашептывания его *демона*?» (8; 193). Слово *«сегодняшнем»* выделено в тексте Достоевским, и тоже свидетельствует о значительных переменах в образе князя, указывая и направление этих перемен: если в первой части князь прозревает сквозь временный образ *первообраз* личности, то отныне *«сегодняшний» образ* начинает застилать первообраз плотной, непроницаемой завесой, а, пытаясь за нее прорваться, князь всегда приходит к каким-то совсем неожиданным для настроенного первой частью читателя результатам (так в случае с Ипполитом, с Аглаей и т.д. Особенно очевидна эта слепота в сцене «смотрин», когда князя вводят в общество в качестве Аглаиного жениха)[52].

Демон исчезает, и о нем больше не будет упомянуто в тексте, а на князя обрушивается, одновременно с ударом Рогожина и разверзшейся и пролившейся тучей[53], припадок, в котором вслед за необычайным *внутренним* светом, озаряющим его душу из-за «чего-то» (как «из-за туч», «из-за занавесей»), разверзшегося перед ним, наступает полный мрак. Следом за констатацией наступившего мрака (как мы помним, связанного с демоном), автор описывает припадок следующим образом: «В это мгновение вдруг чрезвычайно искажается лицо, особенно взгляд. Конвульсии и судороги овладевают всем телом и всеми чертами лица. Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы все человеческое, и никак невозможно, по крайней мере очень трудно, наблюдателю вообразить и допустить, что это кричит этот же самый человек. Представляется даже, ***что кричит как бы кто-то***

другой, находящийся внутри этого человека. Многие, по крайней мере, изъясняли так свое впечатление, на многих же вид человека в падучей производит решительный и невыносимый ужас, имеющий в себе даже нечто мистическое» (8; 195).

Демон, весь день преследовавший князя, проникает в него и захватывает его: сцена могла бы быть истолкована и иным образом (прямо противоположным), как схватка с демоном, вопящим от противостояния ему человека, ибо припадок приходит после слов: «Парфен, не верю!..»[54] Но, очевидно, это позднее усилие уже не спасает князя (который «верил своему демону»), что подтверждает и результат припадка — *нисхождение* князя: «От конвульсий, биения и судорог тело больного спустилось по ступенькам, которых было не более пятнадцати, до самого конца лестницы» (8; 195). Схождение вниз по ступеням (тем более — сползание) традиционно символизирует деградацию, переход личности в более низкие слои реальности. Кажется, именно здесь небеса, посланником которых как бы является князь в первой части, закрываются окончательно. Демон, заключенный отныне в природе князя, и является источником всех «двойных мыслей»[55], которые мучают и терзают Льва Николаевича на протяжении остального пространства романа, что легко доказать, ибо каждый «приступ» «двойных мыслей» сопровождается вполне узнаваемыми симптомами, впервые возникающими при преследовании князя демоном. Для сравнения — два эпизода. Возвращение князя в гостиницу перед нападением Рогожина: «Как не понравилась ему давеча эта гостиница, эти коридоры, весь этот дом, его номер, не понравились с первого взгляду; он несколько раз в этот день с каким-то особенным отвращением припоминал, что надо будет сюда воротиться... "Да что это я, как больная женщина, верю сегодня во всякое предчувствие!" — подумал он с раздражительною насмешкой, останавливаясь в воротах. Новый, нестерпимый прилив стыда, почти отчаяния, приковал его на месте, при самом входе в ворота. Он остановился на минуту. Так иногда бывает с людьми: нестерпимые внезапные воспоминания, особенно сопряженные со стыдом, обыкновенно останавливают, на одну минуту, на месте. "Да, я человек без сердца и трус!" — повторил он мрачно и порывисто двинулся идти <...>» (8; 194). А вот один из приступов «двойных мыслей» вскоре после переезда на дачу, при появлении «сына Павлищева»: «Его скорее беспокоила другая мучительная для него мысль. Ему мерещилось: уж не подведено ли кем это дело теперь, именно к этому часу и времени, заранее, именно к этим свидетелям и, может быть, для ожидаемого срама его, а не торжества? Но ему слишком грустно было за свою "чудовищную и злобную мнительность". Он

умер бы, кажется, если бы кто-нибудь узнал, что у него такая мысль на уме, и в ту минуту, как вошли его новые гости, он искренно готов был считать себя, из всех, которые были кругом его, последним из последних в нравственном отношении» (8; 214).

Приведенное высказывание можно отнести на счет повышенной самокритичности князя, но вот и нейтральное замечание повествователя, высказанное по поводу поведения князя при первом появлении Евгения Павловича Радомского: «он замечал теперь все быстро и жадно ***и даже, может, и то, чего совсем не было***» (8; 210-211).

Все «двойные мысли» князя сводимы к одному стойкому ощущению — будто кто-то сознательно и в соответствии с каким-то планом вторгается в его жизнь, руководит событиями этой жизни, из которой практически, согласно его впечатлениям, исчезают случайности, все становится согласованным с некоей целью, возможно, злонамеренной и, возможно, известной князю, но даже сознание этого возможного знания утаивается им от себя самого[56]. Вот его характерный в этом смысле разговор с Лебедевым: «–Да чего же, говорите скорей, — допрашивал князь с нетерпением, смотря на таинственные кривляния Лебедева. — В том и секрет. И Лебедев усмехнулся. — Чей секрет? — Ваш секрет. Сами вы запретили мне, сиятельнейший князь, при вас говорить... — пробормотал Лебедев и, насладившись тем, что довел любопытство своего слушателя до болезненного нетерпения, вдруг заключил: — Аглаи Ивановны боится» (8; 199).

Демон, кстати, приходит не без внутреннего согласия князя. Если в первой части Лев Николаевич подчеркивает ужас и тяжесть своей болезни и настаивает на своем «почти» исцелении, отстраняясь, отгораживаясь от состояния, в которое ввергает его эта болезнь повторяющимися репликами: «какой же я идиот!?», «они думают, что я идиот, а я умный» и т.д. (см. также отповедь Гане), то вторая часть, как всем памятно, начинается знаменитым рассуждением князя о мгновенном состоянии перед припадком, которое он описывает как *молитвенное слияние с высшим синтезом жизни*, называет «красотой и молитвой». И хотя мрак, который следует за попыткой слияния «с высшим синтезом жизни» в плоскости земного бытия, стоит перед ним вопросом и угрозой, он все-таки решается настаивать на том, что эта минута стоит всей жизни.

Что же за свет принимает князь таким образом? И еще важнее — *вместо чего* он принимает этот свет?

В разделе «Мир, открывающийся в слове: для чего служит художественная деталь» я описываю движение князя в романном времени как *воплощение*, нисхождение в тело. Уже упоминавшиеся слова

утренней молитвы ко святому Ангелу Хранителю: «Не даждь места лукавому демону обладати мною насильством смертного сего телесе», помогают определить степень этого нисхождения. На описываемом этапе — этапе возвращения эпилепсии — «воплощение» князя достигает той стадии, когда тело, захваченное демоном, начинает успешно противостоять духу, начинает *обладать* духом, о чем свидетельствуют все описанные выше перемены в состоянии и настроении князя. Дух заключается в теле, обладаемом демоном, как во гробе, в могиле, и *внутренний свет*, за которым следует могильный *мрак*, есть, очевидно, движение, обратное славимому в празднике Пасхи, в котором из гроба воссиял Свет. «Ныне вся исполнишася света, небо же и земля и преисподняя: да празднует убо вся тварь востание Христово, в Немже утверждается» (Пасхальный канон, глас 1-й. Творение Иоанна Дамаскина. Песнь 3). Нельзя не отметить здесь, что тело захвачено демоном вместо того, чтобы оно стало, через соединение с Господом, домом Духа Божественна (молитва ко Пресвятой Богородице: «О дивная Владычня палато, дом Духа Божественна мене сотвори»). Но если дом не занят, то, как сказано в знаменитой Евангельской притче, возвращается изгнанный из него прежде нечистый дух и приводит с собой еще семерых, злейших себя, «и, войдя, живут там; и бывает для человека того последнее хуже первого» (Мф. 12, 43–45).

Вспышке внутреннего света противопоставлено именование Бога свт. Василием Великим: «Безначальный и Присносущный Свете, у Него же несть пременение, или преложения осенение»; «Истинный Свет, просвещаяй и освещаяй всяческая, и Тя поет вся тварь во веки веков» (Утренние молитвы). Тут кстати вспомнить сетования князя на то, что он из общего хора выкидыш (8, 352). Князь следует ложному свету, собственному — *внутреннему* — свету, признавая светом вспышку своей эпилепсии, и потому он не может ощутить себя участником в общем хоре, а у Василия Великого точно сказано, Кого поет вся тварь во веки веков. И если Церковь возглашает: «Слава Тебе, показавшему нам свет!», то свет, который видит Мышкин, не есть свет Откровения, но оказывается лишь «одним только необыкновенным усилением ***самосознания***, — если бы надо было выразить это состояние одним словом, — ***самосознания*** и в то же время ***самоощущения*** в высшей степени непосредственного» (8, 188), то есть видения себя, но не Бога. «Восторжепное[57] молитвенное слитие с самым высшим синтезом жизни» (8, 188) оказывается всего лишь самоидентификацией — возможно, самоидентификацией с собой неповрежденным, с собой до грехопадения, но которая обрывается именно там, где — необходимое для неповрежденного человека знание Бога.

Надо отметить и подчеркнуть, что «**Свет**» есть ***сущностное*** определение Бога, входящее в Символ веры, что это определение выражает самое существенное в доступном нам знании и понимании Бога в его Существе.

Во второй части, одновременно с возвращением эпилепсии, князь начинает воспринимать как свет — Аглаю. В письме, присланном ***на Святой*** (!), он просит ее помнить о нем, пишет ей : «Вы мне нужны, очень нужны» (8, 157). Позже он скажет ей об этом письме: «Я вспомнил тогда о вас как о каком-то свете...» (8, 359). А между тем имя «Аглая» означает «блеск», «наружный блеск», то есть — «ложный свет»[58]. Кстати, «свет» эпилепсии настигает князя именно тогда, когда он собирается ехать к Аглае — «отказавшись» от Настасьи Филипповны.

«Освещение» князя в припадке эпилепсии — это, конечно, еще и очевидная перверсия Фаворского Света. Но Достоевским тут же и показано, ***что*** в таких случаях видят присутствующие, то есть что видно *извне* в момент «осияния» «пророка» *внутренним светом*: вместо Преображения Господня — бьющееся в судорогах тело одержимого.

И если Христос говорит: «Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме» (Ин. 12, 46), то свет, приветствуемый князем в преддверии эпилептического припадка, окружающих повергает в ужас и тьму: «Он давно уже стоял, говоря. Старичок уже испуганно смотрел на него. Лизавета Прокофьевна вскрикнула: "Ах, Боже мой!", прежде всех догадавшись, и всплеснула руками. Аглая быстро подбежала к нему, успела принять его в свои руки и с ужасом, с искаженным болью лицом услышала дикий крик "духа, сотрясшего и повергшего" несчастного» (8, 459)[59].

Здесь как бы выходит наружу пронизывающая весь текст полемика с Ренаном и всяческими унификаторами религий, для которых Христос лишь такой же пророк[60], как и Магомет.

Характерно, что свет, который может заставить увидеть другого князь Мышкин, совершенно аналогичен свету эпилептического припадка, то есть влечет за собой возмущение (духа — как судороги тела) и горечь, и еще большее падение во мрак. Вот как он описывает Аглае свои попытки «воскресить» Настасью Филипповну: «Когда я пробовал разогнать этот мрак, то она доходила до таких страданий, что мое сердце никогда не заживет, пока я буду помнить об этом ужасном времени <...>. Иногда я доводил ее до того, что она как бы опять видела кругом себя свет; но тотчас же опять возмущалась и до того доходила, что меня же с горечью обвиняла за то, что я высоко себя над нею ставлю (когда у меня и в мыслях этого не было), и прямо

объявила мне наконец на предложение брака, что она ни от кого не требует ни высокомерного сострадания, ни помощи, ни "возвеличения до себя"» (8, 361–362). Существенна здесь оговорка ***«как бы*** опять видела кругом себя свет», она будет повторяться при характеристике света в эпилептическом припадке: «в эпилептическом состоянии его была одна степень почти перед самым припадком (если только припадок происходил 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 удесятерялось 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». Неизбежным следствием этих «высочайших минут» являются «отупение, душевный мрак, идиотизм» (8, 187–188) — и вот последствия-то описываются без всяких «как бы» в обоих этих, почти параллельных, текстах.

Словом, вот что *высовывается* из-за эпилепсии князя. То же самое, что и из-за эпилепсии Кириллова, молящегося здешнему миру, творению, а не Творцу, стремящегося закрыть мир от «того Бога», готовящего убийство «того Бога» в своем самоубийстве и, если вспомнить его поведение непосредственно перед самоубийством, придется признать, что момент убийства Бога и приход эпилепсии как единственно достижимой «здешней» гармонии совпадают. Характерно, что в практическом плане самоубийство Кириллова совершается в интересах «общества» одержимых «женевскими идеями».

Надо отметить идентичность «молитвы» Кириллова и «молитвы» князя. Вот знаменитый диалог Кириллова со Ставрогиным: «– Вы стали веровать в будущую вечную жизнь? — Нет, не в будущую вечную, а в ***здешнюю вечную***. Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг останавливается и будет вечно. <...> Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. <...> Видали вы лист, с дерева лист? <...> Я видел недавно желтый, немного зеленого, с краев подгнил. Ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист — зеленый, яркий с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал. — Это что же, аллегория? — Н-нет... зачем? Я не аллегорию, я просто лист, один лист. Лист хорош. Все хорошо. <...> — Уж не вы ли и лампадку зажигаете? — Да, это я зажег. — Уверовали? — Старуха любит, чтобы лампадку... а ей сегодня некогда. <...> — А сами еще не молитесь? —

Я всему молюсь. Видите, паук ползет по стене, я смотрю и благодарен ему за то, что он ползет» (10, 188–189).

А вот князь Мышкин говорит перед самым припадком в сцене «смотрин»: «– Слушайте! Я знаю, что говорить нехорошо: лучше просто пример, лучше просто начать... я уже начал... и — и неужели в самом деле можно быть несчастным? О, что такое мое горе и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его! О, я только не умею высказать... а сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» (8, 459).

Да, можно сказать, что из этих любящих глаз смотрит на человека Бог. Но герои в «Идиоте», как будет показано в разделе «Образы и образа» ищут свои первообразы в людях вокруг себя, и как Кириллов зажигает лампадку для старухи, а не для Бога, так и они видят лишь любовь человека. А что происходит с этой лишь человеческой любовью, *какими* становятся постепенно (или внезапно) *ее глаза*, в романе показано. Вот ощущения князя после «сцены соперниц»: «Вы говорите про ее (Аглаи. — *Т.К.*) лицо в ту минуту, как она тогда выбежала... о, Боже мой, я помню! <...> И неужели у ней и теперь такое лицо, как тогда, когда она выбежала? О да, я виноват!» (8, 483–484). А вот собственно описание ее *глаз* в самой сцене: «Но только это и успел выговорить, онемев под ужасным взглядом Аглаи. В этом взгляде выразилось столько страдания и в то же время бесконечной ненависти...» (8, 475).

Эпилепсия Смердякова — врожденная, то есть (в соответствии с логикой художественной реальности) объяснимая из обстоятельств его рождения. А он произошел, по словам Григория, «от бесова сына и от праведницы» (14, 92-93). В сущности, ход «зарождения» эпилепсии тот же самый, что мы видели в «Идиоте», наблюдая ее «возвращение». В своей работе «Теодицея от Ивана Карамазова» я писала о том, что Лизавета Смердящая это святая плоть, покоряющаяся Слову Господню («Лизавета Смердящая» буквально значит «Почитающая Бога (евр.) Смердящая», то есть, в сущности, «почитающая Бога плоть»), «олицетворение» общей плоти, реальной общности людей по плоти, столь важной для последнего романа Достоевского[61]. После «насильства лукавого демона» (здесь — «бесова сына»), она — общая плоть — и отторгает от себя «малый кусочек» («Павел» (лат.) — «малый»), заключающий в себе «лукавого демона», лишенный сообщения с други-

ми, замкнутый в себе (см. указанную работу) — еще более мелкий изолированный «универсум», чем те, которые возникали в предшествующих случаях. И эпилепсия для него уже не последний способ видеть свет, но нечто бытовое, привычное, позволяющее, кстати, использовать себя (имитировать припадок) для того, чтобы вершить «дела тьмы». Для двух предыдущих героев эпилепсия была как бы замком от Бога, *границей* земного окоема, в котором они замыкали мир, *линией* горизонта (именно поэтому выстрел Кириллова должен был совпасть по времени с приходом «падучей» — в этот миг, «убивая Бога», он и «запирает» мир в его границах); для Смердякова это уже *пространство* обитания[62]. Но здесь нет качественного изменения, а лишь *пространственное перемещение.* Просто для них акцентирован момент перехода (или, вернее, удара о запертое небо: удара, высекающего свет), а для него — спокойное обитание в наступающем вслед за светом мраке.

Характерно, что и Смердяков, совершенно неожиданно для читателя, тоже окажется связан с «женевскими идеями». Иван, в разговоре с Алешей, вдруг скажет про него: «Передовое мясо, впрочем, когда срок наступит». «— Передовое?» — удивится и Федор Павлович. «— Будут другие и получше, но будут и такие. Сперва будут такие, а за ними получше» (14, 122).

Дж. М. Кутзее в своем романе о Достоевском «Осень в Петербурге» (оригинальное название «The Master of Petersburg»), в котором при полной выдуманности сюжетной канвы уловлены иногда очень важные и очень тонкие вещи, так определяет суть эпилепсии Достоевского: «Радость, восстающая, как заря! Но только на миг. И не потому, что на новое светозарное небо вновь наплывают тучи. А просто в ту же минуту, когда поднимается во всем своем блеске солнце, по лику его словно бы начинает скользить иное солнце, темное, его антипод. Слово "предвестие" проплывает в сознании во всей его зловещей тягостности. Солнце встает не само для себя, но лишь для того, чтобы затмиться; радость просияла лишь для того, чтобы он знал, как будет выглядеть гибель ее». И далее: «Это провалы в пустоту — словно смерч вырывает малый кусок его жизни, не оставляя даже воспоминаний о мраке, в котором он побывал»[63].

Эпилепсия — радость, в себе самой несущая тоску, тяжесть и мрак, свою гибель, свое истощение; образ жизни земной, прекрасной и пораженной «семенем тли»; то искажение радости, которое дается человеку, отвращающемуся от своей будущей природы, сияющей лучом с купола собора[64]. Эпилепсия — «гармония, красота и молитва» мира, запертого от Бога[65]. Радость, несущая смерть, и здесь мы возвращаемся к одному из первых персонажей Достоевского, страдаю-

щих эпилепсией, — к Нелли, которой запрещены всякие волнения, всякие движения сердца, ибо любое сильное чувство влечет за собой припадок, и радость убивает ее гораздо вернее, чем ненависть и негодование; к Нелли, судьба которой — погибнуть от радости сочувствия и сопричастности, от света, который она восстанавливает в душах, затемненных гордыней, рассказывая свою историю.

Таким образом, как бы не сдвигались акценты в поле значения, создаваемого словом у Достоевского, само слово всегда полнозначно и равно себе в своем значении, что и не может быть иначе — ибо оно не нагружается произвольным смыслом, но открывает за собой собственную реальность.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь, кажется, подходит характеристика, данная *А.А. Ахматовой* способу припоминания Мандельштама: «Он вспоминать не умел, вернее, это был у него какой-то иной процесс, названье которому сейчас не подберу, но который несомненно близок к творчеству». Цит. по: *Эмма Герштейн.* Надежда Яковлевна // Знамя. 1998, № 2. С. 162.

[2] Сопоставление произведений Достоевского с текстами эпохи постмодернизма делалось неоднократно — по разным параметрам и с разной степенью убедительности (см., например: *Олег Семак* (Братислава, Словакия). «Человек из подполья» Достоевского как философ постмодернизма, или Искушение свободой // Достоевский и мировая культура. № 10. М., 1998. С. 7–12. *К. Степанян* сделал доклад «Достоевский и постмодернизм» на Международной конференции по постмодернизму в Третьяковской галерее в 1992 году. На ту же тему он говорил на круглом столе «Достоевский и современная проза» в Литературном музее 11 февраля 1999 года).

Хотелось бы подчеркнуть, что это сходство — сродни формальному сходству, отмеченному в структуре жития и новеллы Мариной Новиковой (см. главу «Жанровое наименование как ключ к художественной реальности»): это сходство приема при противоположности смысла, в нем открывающегося. Например, отсутствие интереса к психологизму как таковому в постмодернизме связано с переходом в игровое, ирреальное пространство, служащее местом встречи самых «далековатых» смыслов. В такой ситуации, где должна быть представлена *сущность* вещи, или вернее, *манифестация ее сущности*, становящаяся при встрече с далеким и иным чем-то вроде ролевой маски на карнавале, игры психологии неуместны и невозможны — как невозможна мимика маски. Достоевский не озабочен психо-

логией потому, что всякое явление видит в его онтологических основаниях, и психология для него несущественна, как тени на камне. Он, безусловно, обращает внимание на тени, но его интересует то, что реально заслоняет источник света, вследствие чего и появляются тени. Его интересует реальность, а не тень реальности.

Что касается цитаты, то постмодернизм, сводя самые разнородные цитаты в «общее» культурное пространство (общее — как общая низина для ручьев, бегущих с гор), обезличивает их, они перестают быть собеседниками автора (который играет роль, скорее, хозяина приема или вечеринки), становятся толпой, в которой печать личности на лице неуместна. В тексте Достоевского, как я уже сказала и собираюсь показать, дело обстоит прямо противоположным образом.

[3] Характерно, что внимательный исследователь, даже при противоположной первоначальной установке, не может не заметить полноты присутствия цитируемого текста и его «властности» в произведениях Достоевского: «Булгаков прав. "Чужое слово" Достоевский использует в собственных целях. Но как настойчиво и властно звучит пушкинское слово, рисующее внешность кн. Мышкина, его характер, его судьбу наконец!.. Таким образом, "чужое слово" у Блока и Достоевского не теряет своей "самовитости", обретая "диктаторские" свойства, оно организует авторский текст». *Татьяна Ёлшина.* «Незнакомая» Настасья Филипповна // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы. Иваново, 1999. С. 112–113.

[4] Пушкин и Достоевский. Международная научная конференция 21–24 мая 1998 года. Новгород Великий — Старая Русса.

[5] Преподобный Иустин (Попович) свидетельствует: « В этом состоит тайна восхваленного реализма Достоевского. Ведомый Светом Христовым, он не плутает в потемках, но высветляет и открывает в человеке то, что в нем бессмертно и вечно, то, что истинно и реально. А это — богоподобная душа со всеми ее взлетами и падениями. Не будет никакой похвалой для Достоевского сказать, что он великий психолог в европейском смысле этого слова. Но, если он и психолог, то в евангельском, православном значении этого слова. Таковыми были психологи, православные святители: Макарий Великий, Исаак Сирин, Симеон Новый Богослов и другие. Достоевский — реалист, к тому же православный реалист. А это значит, что он писатель, который чувствует человека, понимает и видит его во всей богочеловеческой цельности его. О своем реализме Достоевский говорит: "При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен, ибо направление мое истекает из глубины христианского духа на-

родного... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой"». *Прп. Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 187.

[6] Ср. с высказыванием М.М. Дунаева о самом Ф.М. Достоевском: «Мучительный реализм Достоевского — это и отражение его собственного обостренного страдания от глубоко пережитого внутреннего помутнения образа Божия». *М.М. Дунаев.* Православие и русская литература. Ч. 3. М., 1997. С. 328.

[7] Страшно читать слова того же Дунаева: «Справедливы слова Аглаи, обращенные к Настасье Филипповне (это слова-то оскорбленной соперницы, язвительные и рассчитанные на то, чтобы как можно *смертельнее* ударить — справедливые! — *Т.К.*): "Вы... могли полюбить только один свой позор и беспрерывную мысль о том, что вы опозорены и что вас оскорбили. Будь у вас меньше позору или не будь его вовсе, вы были бы несчастнее..." (8, 471). В эгоистическом надрыве своем эта героиня Достоевского лишь отягощает мир новым злом, несет и ближним страдание, доводит Рогожина до преступления, а Мышкина до безнадежного обострения болезни. Оказывается: не всякое страдание благодатно. "Ибо печаль ради Бога производит неизменное покаяние ко спасению, а печаль мирская производит смерть" (2 Кор. 7, 10)».

Но что ей делать, если «печали ради Бога» ее лишили, замкнув мир в границы только земной жизни? Лишили возможности покаяния, объявив правой и невиноватой? Сам Дунаев хорошо характеризует состояние «надрыва»: «Надрыв — одно из самых свойственных героям Достоевского состояний — в "Идиоте" также слишком сказывается в судьбе и Настасьи Филипповны, и, хоть и в меньшей мере, Аглаи, Гани, Лебедева, Ипполита, и даже, в непроявленном виде, Рогожина. Это то состояние, когда человек бередит свои раны, свое страдание, чтобы заглушить боль еще большею болью, и упивается самою невыносимостью страдания...» *Там же.* С. 393. Но непонятым автором остается, что надрыв — то, что осталось от присущей человеку потребности в покаянии в мире, где каяться не перед Кем, или где покаяние отказываются принимать. «Печаль мирская» может оказаться только мирской *вынужденно*, и в этой вынужденности повинны те, кого автор называет жертвами Настасьи Филипповны, и более всех — князь. «Князь не прощает: он **не осуждает**...» напишет далее Дунаев (С. 399). В то время как от христианина требуется *осудить* грех и *простить* грешника. *Неосуждение* очерчивает грешника вместе с его грехом единой чертой, сливает его с его грехом, лишая возможности от него освободиться (а что и есть покаяние?), изба-

виться — и тем осуждая на поистине адские муки «надрыва» — если конечно душа его не подпала окамененному нечувствию.

Тем важнее и дороже, что даже в этой безнадежности Настасья Филипповна отказывается сойти с осужденного всеми (и героями, и читателями) пути *непризнания своей невиновности*, по которому она только и может следовать за Богом (пусть и не различая Его в сгустившейся тьме). Как хорошо сказал отец Георгий (Кочетков): «Богу важно только одно — чтобы человек **шел** за Ним — да, спотыкаясь, падая, но не теряя ориентира, оставаясь верным Ему *даже в самой своей греховности*, то есть сознавая ее именно как греховность и пытаясь ее преодолеть...» *Священник Георгий Кочетков.* Страх страху рознь: манифестация дьявола или обережение любви? // Континент'85. Москва — Париж, 1995. С. 297.

[8] С.Г. Бочаров, споткнувшись о слова «смысл, столь неумело выраженный», задает вопрос: «Кому предъявлена духовно-стилистическая претензия — герою или автору?» *С.Г. Бочаров.* О религиозной филологии // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 489. Дело, однако, не в претензиях исследователя к кому бы то ни было: если я пишу о неумело выраженном смысле, я пишу так, предполагая, что Достоевскому и *нужно*, чтобы он был «неумело выражен», чтобы он «двоился» — как очень многое двоится в этом странном романе, как все время двоится и образ самой героини, и двусмысленность слов — лишь одно из многочисленных проявлений такого двоения.

[9] В реферате книги *Вяч. И. Иванова*, выполненном И.Б. Роднянской, читаем: «По словам Иванова, сопротивление Настасьи Филипповны упорным зовам Мышкина нельзя понимать просто как отказ гордой женщины принять жалость взамен любви. "Порывы ее души несравненно сложнее и благороднее, отношение к призывающему ее освободителю — глубже и шире. Под маской надменности, которую она держит пред миром, как щит, она глубоко смиренна и никоим образом не может быть причислена к "гордым женщинам" <...> Достоевского <...>, женщинам, любящим в своем возлюбленном не человека, а слепок собственных желаний, и эгоистичным даже в минуты крайнего самоотречения. Уничижение, которое чувствует Настасья Филипповна, — это скорбь по поруганной святыне ее женского достоинства, более того — по осквернённой и убитой душе. Ее напускное высокомерие, ее подчеркнуто вызывающее поведение, ее самоистязание притворным бесстыдством — все это лишь маска, под которой она скрывает свое отчаяние в избавлении и спасении. Ближе к поверхности ее души судорожно мятутся противоборствующие чувства: смирение

и бунт, беззастенчивость и стыд, презрение к людям, отвержение жалости, даже ревность... Однако ее глубочайшие и подлиннейшие чувства, вырастающие из интуитивного проникновения в тайну встречи с Мышкиным, — это плоды религиозного смирения, искреннее покаяние в грехе и нежное, материнское сострадание. В присутствии того, кого она считает небесным гостем, она испытывает благоговейный страх, равно как и горестное сознание своей нечистоты, своего падения... Но в то же время она видит его детскую беспомощность, которая возбуждает в ней материнскую любовь; она чувствует мучительную жалость к нему, болеет его болью и предчувствует его гибель. В духе — она поддерживает его руками и льет над ним слезы, как Богоматерь на картинах "Пьета". У нее не должно быть никакого земного соприкосновения с ним. Ее страдный путь приводит ее к проклятому дому Рогожина, как путь Кассандры ведет ее в проклятые покои Атридов,– на нож, на казнь, которую она заслужила и которая должна ее освободить" (с. 99–101)». *И.Б. Роднянская.* Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском (Ivanov V. Freedom and the Tragic Life. N.Y., 1957. 166 p.) (Реферат) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 4. Л., 1980. С. 229–230.

[10] См. работы: *Г.А. Федоров.* «Се человек» Яна Мостарта // Этюды о картинах. Сб. памяти М. Алпатова. М., 1986. *Д.Л. Соркина.* Об одном из источников образа Льва Николаевича Мышкина // Ученые записки Томского университета. Вопросы художественного метода и стиля. 1964. № 48. *И.А. Кириллова.* К проблеме создания христоподобного образа (Князь Мышкин и Авдий Каллистратов) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 14. СПб., 1997. *Н.Ф. Буданова.* Достоевский о Христе и истине // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 10. СПб., 1992. *Б.Н. Тихомиров.* О «христологии» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 11. СПб., 1994. *Л.А. Левина.* Некающаяся Магдалина или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский и мировая культура. № 2. СПб., 1994. *Александр Столяров.* Был ли у Достоевского свой особый «символ веры»? // Новая Европа. 1996, № 9. *Т.А. Касаткина.* «И утаил от детей...»: Причины непроницательности князя Льва Мышкина // Достоевский и мировая культура. № 4. М., 1995; Настасья-богатырка: сюжетная линия Настасьи Филипповны в русских былинах // Русская женщина и Православие. СПб., 1996; Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века. М., 1996.

[11] Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 11. СПб., 1994. С. 102.

[12] См: *С.Д. Яновский.* Воспоминания о Достоевском // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 247–250.

[13] В оригинале — по-французски, так же как и ответ Спешнева («Nous serons avec le Christ» — «Un peu de poussière»). *Ф.Н. Львов.* М.В. Буташевич-Петрашевский. Записка о деле петрашевцев // Первые русские социалисты. Сб. материалов. Л., 1984. С. 57–58.

[14] Как и в русской культуре конца 60-х годов XIX века. Приведу несколько выдержек из характеристики эпохи, данной о. Георгием Флоровским: «Промежуточной степенью и у Чернышевского был религиозно-сентиментальный гуманизм; в этом отношении между *французским утопизмом* (NB! — *Т.К.*) и Фейербахом различие не было столь резко. Ведь и в толковании Фейербаха образ Христа оставался символом *братской любви и человеческого благородства.* "Главная мысль христианства есть любовь", в этом было главное для Чернышевского, — во все другое у него не было потребности верить. И он просто перешел к другому "катехизису", по Фейербаху. В 1848-м году Чернышевский ждал нового Мессию, ждал религиозно-социального обновления мира. "И жаль, весьма жаль, мне было бы разстаться с Иисусом Христом, который так благ, так мил душе своею личностью, благой и любящей человечество, и так вливает в душу мир, когда подумаю о Нем". Этот *гуманитарный сентиментализм* очень для Чернышевского вообще был характерен» (С. 293). Вот настроение в начале семидесятых годов (Флоровский цитирует О.В. Аптекмана): «То была подлинная драма растущей и выпрямляющейся души, то были муки рождения больших дум и тревожных запросов сердца <...>. Я видел не раз, как молодежь, отправлявшаяся уже в народ, читала Евангелие и горько рыдала над ним. Чего она искала в Евангелии?... Какие струны ея души были так задеты "благой вестью"?... Крест и фригийская шапка!... Но это было, было!» (С. 294). Молодые люди здесь, в сущности, ищут — не пойти за Христом, но подменить собою Христа, явиться новыми спасителями: самим спасти, от себя просветить... «Повторить подвиг» — что вполне возможно, если Христос только человек. Возникает идея христа как «типологического» явления, эта же идея существует в ересях «хлыстовства» и «скопчества». О проработке этой идеи в романе «Идиот» см. статью *Ольги Меерсон* «Христос или «Князь-Христос». Свидетельство генерала Иволгина» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Современное состояние изучения. М., 2001.

Некоторым из этих молодых людей, к счастью, удалось прийти к истинной вере и воцерковлению. Вот, однако, как характеризует Флоровский ту «религию», которая обреталась ими по преимущест-

ву: «Это бывала часто религия очень странная, "религия братства", религиозное народничество, эта странная полу-вера Шатова, иногда и позитивная "религия народничества", и даже "спиритуализм" (т.е. спиритизм). И именно в качестве некоего катихизиса была написана "Азбука социальных наук" Флеровского-Бреви (1871), одна из самых характерных и популярных книг той эпохи. "Я стремился создать религию братства!..." И всегда был силен религиозный пыл и жажда, хотя бы то и была одна только "душевность без духовности" (по удачному выражению Богучарского). <...> Очень характерна проповедь А.К. Маликова (умер уже в 1904 г.), основателя секты т. наз. "богочеловеков", проповедника "непротивления" до Толстого, — одно время он имел большое влияние на радикальную молодежь (срв. кружок т. наз. "чайковцев"), сумел многих увлечь с собою в Соединенные Штаты там строить религиозную коммуну. <...> То была проповедь какой-то гуманистической религии, почти апофеоз человека, — "все мы богочеловеки". Это можно было протолковать и от Пьера Леру и от Фейербаха» (С. 294–295). *Прот. Георгий Флоровский.* Пути Русского Богословия. YMCA-PRESS, Париж, 1983. Репринт: Киев, 1991.

[15] Новая Европа. 1996, № 9. С. 80–81.

[16] Он приходит *из протестантской общины.* А лозунг и вывод протестантизма, далеко еще не у тех границ неверия, что обозначены Штраусом и Ренаном: «Иисус пришел на землю, чтобы умереть!» *У. Экман.* Доктрины. Основы христианского вероучения. М., 1996. С. 176. Цит. по: *диакон Андрей Кураев.* Протестантам о Православии. Клин, 2000. С. 69.

[17] Это мое утверждение вызвало сомнения. Чтобы их развеять, хочу привести те принципы, основываясь на которых, как пишет Ренан, он будет строить образ Христа в своем сочинении. Для тех, кто хорошо помнит размышления Достоевского при начале создания романа «Идиот» (письма Майкову и Софье Ивановой), я думаю, это должен быть наводящий на размышления пассаж: «Надо было изобразить моего героя прекрасным и обаятельным (ибо таким он был бесспорно); и надо было это сделать, невзирая на такие его действия, которые в наши дни могли бы заслужить неблагоприятный отзыв. Моя попытка создать живой, человечный, возможный облик была одобрена». *Э. Ренан.* Жизнь Иисуса. М., 1991. С. 18.

Чрезвычайно характерно также описание отношений ренановского Иисуса с детьми: «На востоке каждый дом, в котором остановился чужеземец, обращается в публичное место. Все население сходится сюда, сбегаются дети; прислуга их разгоняет, они снова врываются. Иисус не выносил, чтобы с этими наивными слушателя-

ми грубо обращались; он подзывал их и целовал... И женщины, и дети обожали его. Его недруги чаще всего упрекали его в том, что он заставлял чуждаться своей семьи эти нежные существа, всегда податливые на соблазн. Таким образом, нарождающаяся религия во многих отношениях была религией женщин и детей. Дети образовали вокруг Иисуса как бы молодую гвардию, прославлявшую его царское достоинство... Представление о своих учениках у него почти сливается с представлением о детях» (там же, с. 152-153) — и так далее. Этот отрывок, что может быть доказано текстуальными совпадениями, но, главное, атмосферой повествования, атмосферой сентиментальной обаятельности, глубоко чуждой Евангелию, намного ближе к истории Мышкина в Швейцарии, чем оба эти текста — к Евангелию.

[18] Характерно, что богоборческий аспект рассуждений Сальери — именно в плане замыкания земной жизни внутри нее самой — был отмечен в работах о трагедии. Например, в книге *Д. Дарского* «Маленькие трагедии Пушкина» (М., 1915): «В противовес безумцу и праздному гуляке, насквозь сознательный и трудолюбивый Сальери намеревается основать искусство всецело на человеческом усилье, искусство преемственное, объединенное традицией, методически продвигающееся вперед и закрепляющее навсегда сделанное приобретение. Сальери помышляет об особой поэтической культуре; о школе фанатичных мастеров; о крепко спаянной и замкнутой касте, вызывающе отвергшей мистическое происхождение искусства; о немногочисленной общине мятежников и завоевателей, дерзновенных строителей вавилонской башни, ведущих приступ неба. Собравшись втайне, они должны производить свою работу медленно и непрерывно, как раньше сам Сальери, — шаг за шагом, от наставника к ученику, не допуская ни падений, ни чрезвычайных достижений. Для такого плана Моцарт ничем не вызванное исключенье, необъяснимая случайность, удачник, счастливый выскочка, непомнящий родства. Что пользы в нем? Его чудесный дар не может войти звеном в состав совокупного труда, необоснованный гений не может быть связан с устойчивою дисциплиной, с движением всех. Как на непредвиденной удаче, на нем нельзя установить никакого расчета. Он бесполезен в общем деле. Нет, более того: он опасный, угрожающий враг. Он один в состоянии разрушить все, что было осуществлено с таким усильным, напряженным постоянством. Он снова соблазнит малодушных. Как некий херувим, он возбудит бескрылое желанье — желанье непосильное, несбыточное — напрасно раздразнив, отнимет и то немногое, что раньше приобретено. Услышав песни рая, кто же возвратится к музыке, как труп разъятой? То-

гда снова рушилось дело Сальери. Его бесценное искусство придется вновь предоставить капризу вышних сил, а самим лишь ожидать, над чьею головою вспыхнет огненный язык. Нет, раз и навсегда надо покончить с самим принципом вдохновенности. ***Надо забыть о неподвластных человеку возможностях*** и не давать оболгать себя неисполнимыми надеждами. Если нельзя с Богом, то созидать против Бога. Не подчиняться чьим-то прихотям, а основать свое искусство отступников, в котором Моцарту нет места». Цит. по: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. М., 1997. С. 109–110. Ср. также: «Сальери убивает Моцарта, чтобы устранить двойственность из мира и восстановить единовластие того разумного закона, которому он доверился сызмала и которому обязан всем; ***он убивает, в сущности, не Моцарта, а Бога ("небо") и спасает не себя, а человечество в его целесообразном труде*** <...>. Непонятно, чудовищно на минуту нарушен закон: ему, Сальери, выпал тяжкий жребий устранить нарушение, чтобы опять водворился правильный строй, где высшие блага даются справедливо, по заслугам. Он ставит вопрос широко: прочен только прогресс, достигаемый планомерностью человеческих усилий, небесные же озарения минутны, как молния <...>. Мысль не новая, никогда не умирающая! Нам невозможно доверяться капризам неба; человек должен взять свое дело в свои собственные руки и строить хотя медленно, но верно». *М. Гершензон.* «Моцарт и Сальери» // Там же. С. 118–119.

Дополнительную глубину высказанным суждениям придает следующий пассаж В.Н. Лосского: «Это лишний раз доказывает, как ошибочен метод историков, которые хотят выразить мысль отцов Церкви, интерпретируя термины, которыми они пользуются, в духе эллинистической философии. ***Откровение разверзает пропасть между Истиной, которую оно провозглашает, и истинами, которые могут быть открыты путем философского умозрения.*** Если человеческая мысль, которую, как еще смутную и нетвердую веру, вел к истине какой-то инстинкт, могла ощупью вне христианского учения формировать какие-то идеи, приближающие ее к Троичности, то сама тайна Бога-Троицы оставалась для нее закрытой. Здесь необходимо "изменение ума", метанойя; слово это означает также "покаяние", подобное покаянию Иова, когда он оказался лицом к лицу с Богом: "Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя. Поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе" (Иов 42, 5–6)». *В.Н. Лосский.* Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 40.

И уже совсем отчетливо — в работе И.Д. Ермакова: В приведенных строках «звучит тема "великого инквизитора" — конечно, в дру-

гой области, не в религии, а в искусстве. Зачем пришел ты? Что дашь нам? Уйди скорее. Нам не нужны райские песни, после них мы еще сильнее почувствуем наше ничтожество». *И.Д. Ермаков.* Этюды по психологии творчества А.С. Пушкина (Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий). М., 1923. Цит. по: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. С. 144–145.

[19] *С.А. Фомичев* на упоминавшейся уже конференции «Пушкин и Достоевский» внес важные уточнения в мои рассуждения. Пушкинистике не известно ни одного списка «Легенды» того времени. Анненков, прочитавший ее при подготовке первого собрания сочинений, якобы списка не сделал, но рассказывал о стихотворении, по-видимому, его поразившем. Все сведения о стихотворении разными лицами, очевидно, были почерпнуты из этих рассказов. Для меня, однако, тем большее значение приобретает следующая сцена, где генеральша Епанчина, желая непременно прочесть столь для нее важное стихотворение дома (тот случай, когда правильная интерпретация становится жизненно важной) и обнаруживая, что дома Пушкина нет, получает от Лебедева «за свою цену» собрание сочинений, характеризуемое так: «Это собственный, семейный, фамильный наш Пушкин, издание Анненкова, которое теперь и найти нельзя <...>. Подношу с благоговением, желая продать и тем утолить благородное нетерпение благороднейших литературных чувств вашего превосходительства» (8, 212). Упоминание «Анненкова, которого и найти нельзя», представляется мне весьма намекающим в устах начетчика Лебедева, толкователя Апокалипсиса и автора анонимных писем и ловких интриг.

На чтениях «Достоевский и современность» 1999 года Борис Тихомиров сообщил мне, что по его сведениям список «Легенды» в 40-х годах имелся у В.Ф. Одоевского. Это объясняло бы очень раннее знакомство с ним Достоевского, да и того кружка молодых литераторов, которые ведь почему-то взяли именно это стихотворение за основу для пародии на Достоевского.

[20] И по этому поводу *С.А. Фомичевым* было сделано существенное уточнение. В своем докладе «"Рыцарь бедный" в романе "Идиот"» он указал на то, что первоначально литературная генеалогия образа князя Мышкина восходила к балладе Жуковского «Двенадцать спящих дев». «Герой баллады Жуковского, отбив у злодея киевскую княжну, устремлен душой от нее к зачарованному замку с невинными девами и обретает свою судьбу в спасении их, одна из которых ему провидением предназначена. Так и князь Мышкин от Настасьи Филипповны устремляется к одной из сестер Епанчиных», — пишет Фомичев (Пушкин и Достоевский. Материалы для обсуждения. Ме-

ждународная научная конференция 21–24 мая 1998 года. Новгород Великий — Старая Русса. С. 102.). В такой генеалогии очевидно прослеживается сюжетный ход, но теряется главное, что будет введено пушкинской цитатой — чувство прерванности связи с окликнувшим вышним миром, тоска замкнутости в земной окоем при смутной памяти о том, что *было иначе*. Фомичев настаивает на сравнительно поздней замене одного предполагавшегося для цитирования текста на другой. Поскольку черновики к роману до нас дошли лишь в небольшой своей части, с некоторой вероятностью доказать, что было в замысле, можно будет лишь при проведении последовательной и непротиворечивой интерпретации всего текста.

[21] В романе вскоре после чтения адресованного князю «Рыцаря бедного» читают иное стихотворение, чьим героем князь также является:

Лева Шнейдера шинелью
Пятилетие играл
И обычной канителью
Время наполнял.

Возвратясь в штиблетах узких,
Миллион наследства взял,
Богу молится по-русски,
А студентов обокрал.

В примечаниях к роману в полном собрании сочинений сказано, что, «как установила В.С. Дороватовская-Любимова, "эпиграмма" является пародией на отрывок из "детской сказки в стихах" "Самонадеянный Федя", напечатанной в № 9 "Свистка" за 1863 г.:

Федя Богу не молился,
"Ладно, мнил, и так!"
Все ленился да ленился...
И попал в впросак!

Раз беспечно он "Шинелью"
Гоголя играл, —
И обычной канителью
Время наполнял...

Эта эпиграмма на Достоевского принадлежит перу М.Е. Салтыкова-Щедрина <...>. Автору "Губернских очерков" она и приписывается в романе» (9, 443–444).

Однако в ритме указанной эпиграммы отчасти выдержано лишь первое четверостишие. Второе же явным образом пародирует «Рыцаря бедного». Но есть возможность предположить, что эта пародия — также не прямая, а опосредованная. Дело в том, что первый «стихотворный удар», нанесенный Достоевскому еще в годы его первой славы и признания и поразивший его до глубины души, тоже пародировал «Рыцаря бедного», причем не только метрически, но и семантически:

Рыцарь горестной фигуры
Достоевский, милый пыщ!
На носу литературы
Зреешь ты, как новый прыщ...

Как пишет Марина Косталевская, «Достоевский никогда не мог забыть издевательские строчки, которыми Панаев, Некрасов и Тургенев приветствовали его от имени знаменитого критика (имеется в виду Белинский. — *Т.К.*)». *Marina Kostalevsky.* Dostoevsky and Soloviev. P. 98. Так что отношения Достоевского с «Рыцарем бедным» были к моменту написания романа давними и очень личными.

[22] *Н.М. Карамзин.* Письма русского путешественника. М., 1988. С. 151.

[23] Это две очевидно взаимосвязанные традиции западного мироощущения, отразившиеся в западной живописи. Вот что пишет об этом Н. Тарабукин: «В эпоху Ренессанса даже религиозная живопись, каковой она была у Чимабуэ, Джотто, Дуччо, Фра Беато Анджелико, окончательно вытесняется светской живописью на религиозные темы. Уже фрески Лоренцетти в Кампосанто — своеобразные изобразительные фаблио; за ними следует Беноццо Гоццоли; а в XVI веке храмы заполняются портретами любовниц художников. Эти портреты замещают иконы Богоматери, а автопортреты или портреты друзей и натурщиков появляются в церквах вместо традиционных изображений отцов Церкви. Протестантизм был, пожалуй, последовательнее, когда устранил из дома молитвы всякие изображения, кроме креста». *Н.М. Тарабукин.* Смысл иконы. М., 2001. С. 95.

При этом надо отметить, что, уклоняясь от *исторической* правды явленных в историческом бытии Ликов, требуемой иконой (что и составляет сущность канона и содержание иконописных подлинников), западная религиозная живопись руководствовалась одной очень здравой интуицией, легшей в основу и творчества Достоевского, — пониманием того, что неуничтожимую основу всякого человеческого облика составляет образ Божий. Так что, в сущности, все

равно, с кого писать икону, ибо каждый человек есть икона. Подвел образ исполнения, «живописание по плотскому смотрению», когда облик не очищается от всяческих искажений, чтобы сквозь него проступил Лик, но именно эти-то искажения, составляющие «индивидуальность», и признаются величайшей ценностью, а способность их в точности передать — величайшим мастерством. Писание иконы с лица должно было бы быть подобно археологической расчистке, когда Лик извлекается из под груды наслоений облика. Полагаю, что при таком методе и при писании иконы с «натурщика» мы имели бы вполне каноническое произведение.

[24] *Г.А. Федоров.* «Се человек» Яна Мостарта // Этюды о картинах. Сб. памяти М. Алпатова. М., 1986.

[25] *Н.М. Карамзин.* История государства Российского. Т. 6. СПб., 1819. С. 73–74, примеч. на стр. 30.

[26] Чудотворные иконы Пресвятой Богородицы. История их и изображения. Составил *протоиерей И. Бухарев.* М., 1994. С. 201.

[27] *Там же.* С. 199.

[28] *Б.А. Васильев.* Духовный путь Пушкина. М., 1994. С. 188.

[29] *Там же.* С. 169–192. 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. (Доклад на Пушкинской комиссии 4 февраля 1998 года). В этом же докладе Л.С. Осповат сделал попытку переадресовать стихотворения, считающиеся посвященными некоей «утаенной любви» Пушкина, более высокому адресату. 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» (в его кн.: Незадолго до Водолея. М., 1994) и *И. Сурат* «Жил на свете рыцарь бедный...» (М., 1990).

[30] *И. Сурат.* Указ. соч. С. 147–149.

[31] 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: «Чистейшей прелести чистейший образец». Если употреблять слово «прелесть» в его религиозном смысле, это состояние поэта иначе просто не может быть названо.

[32] При помощи иной аналогии о том же говорит Н.М. Тарабукин: «искусство само по себе, безотносительно к тому, проводником каких идей оно является, есть трюк, то есть акт, не оправданный ничем сторонним, акт, имманентный себе, акт, внутри себя совершающий порочный круг. Искусство как форма не представляет собою философского отношения к миру. Искусство в этом смысле могло бы быть сравнено с ремеслом, с техникой. Но в том-то и дело, что техника и ремесло, не будучи мировоззренческими категориями сами по себе, являются всегда носителями чего-то иного, чему они служат лишь орудием. Техническая вещь выполняет обычно ту или иную практическую функцию, чем и оправдывает себя. Искусство есть ремесло или техника, потерявшее свое оправдание, приобретшее самодовлеющее значение, подобно вращению махового колеса, лишенного приводного ремня. Искусство — то холостой ход машины, то своеобразный perpetuum mobile, иначе говоря: жонглерство, акробатизм, циркачество, техника ради техники, то есть трюкачество». *Н.М. Тарабукин.* Об искусстве // Н.М. Тарабукин. Смысл иконы. М., 2001. С. 31.

[33] *И.М. Концевич.* Истоки душевной катастрофы Л.Н. Толстого // Духовная трагедия Льва Толстого. М., 1995. С. 36.

[34] Разницу хорошо объясняет В.С. Непомнящий: «Разгаданная загадка, раскрытый секрет исчезают как таковые; тайна остается тайной даже тогда, когда мы созерцаем ее лицом к лицу. Тайна — это не количество, а качество, не сумма и сложность, а целостность и простота. В тайну невозможно **проникнуть**, ею можно только **проникнуться**, и это уже проблема не ученая, а духовная. В сущности, любая простая истина заключает в себе тайну». *В. Непомнящий.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 21.

[35] В лекции, прочитанной в Консерватории 10.12.1994, А.В. Михайлов, со ссылкой на *всеобщее знание*, говорит о вещи, о которой, действительно все как бы слышали и знают, но которой по инерции придают несравненно меньшее значение, чем она имеет на самом деле. «Как вы знаете, — мягко напоминает он, — на рубеже XVIII и XIX веков произошел резкий сбой в ***основаниях культуры***, и почти все, что в XIX веке появилось, должно было расстаться с представлениями XVIII века». Цит. по: *Т.Н. Щерба.* Музыкально-научное наследие А.В. Михайлова. Дипломная работа. М., 1999. Приложение 1. С. 225. В выделенных мною словах заключается, по-видимому, то положение, которое разъясняется описываемым поворотом. Предыдущая *редукция* оснований культуры не предполагала сбоя в ***самих основаниях*** до тех пор, пока не стало происходить именно *замещение*, qui pro quo, которое могло, конечно, как в описываемом случае,

стать кратчайшей дорогой назад, но, как правило, таковой вовсе не становилось. Вертикаль, дублирующая горизонталь, означает выход из эзотерического состояния, внедрение в массовое сознание основополагающего герметического принципа «Что наверху, то и внизу», торжество принципа зеркала, замыкающего мир в пределах земного окоема.

[36] Эти «собственные» слова — не особое и не «собственное», конечно, словоупотребление Достоевского, но как бы наиболее яркие «точки» проявления общего принципа словоупотребления. В этих словах автором оказывается эксплицитно явлено все смысловое поле слова, в других случаях частично присутствующее имплицитно, в результате чего слово предстает перед нами значительно превышающим свой привычный и очевидный смысловой объем, являющим не только «бытовые» свои, но и метафизические смыслы. Заметив это явление, иначе (а именно — как авторское словотворчество, да еще по метонимическому способу) его описывает Сергей Бочаров: «У Достоевского формируется свой "язык внутри языка", образуемый выделенными, акцентированными, заостренными словами, прошедшими вторичную духовную обработку. Такой вторичной семантизации подвергаются первичные слова столь разного типа, как цитата из Пушкина ("клейкие листочки") и простое слово "деревья" (*не могу не отметить особенной "простоты" этого слова, во всей тайне представшего человечеству еще до начала времен, описавшего собою фундаментальный метафизический выбор человечества ("древо познания добра и зла" и "древо жизни") (даже если не вспоминать здесь общекультурного представления о "мировом древе"), но, по мнению Бочарова, лишь во "вторичной семантизации" Достоевского обретающего метафизический, "сверхприродный" смысл. — Т.К.*), встающие как ценностный знак между князем Мышкиным и Ипполитом: "Я спросил его, что он подразумевает под своими беспрерывными "деревьями" и почему он мне так навязывает эти "деревья"..." (8, 321). Слово, взятое в кавычки, превращается из простого слова в своеобразную художественно-философскую категорию и в то же время как бы в цитату из подразумеваемого смыслового контекста. В наших примерах важно то, что это, во-первых, реалии природного мира и, во-вторых, что процесс вторичной семантизации имеет отчетливую **метонимическую** тенденцию (в отличие от преимущественно **метафорической** природы таких парадигм классической поэтики, как праздник и кубок). Клейкие листочки — часть природного мира, деталь, однако целое, которому принадлежат они в мире Достоевского, это не просто природа. Они ведь одновременно принадлежат и некоторому напряженному духовному миру, обнимающему и

проникающему здесь духовные реалии». *С.Г. Бочаров.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 217.

«Клейкие листочки» в пушкинском универсуме обладают той же полнотой смыслов, которые кажутся Бочарову частично привнесенными Достоевским. Отметив двусмысленность этой *клейкости*: «Самое свойство **клейкости**, очевидно, здесь двусмысленно: в пушкинском первоисточнике это весенняя свежесть <...>, сама "живая жизнь", ее первообраз, в символическом же расширении можно это свойство почувствовать как творческий "клей" мировой всеобщей связи, единства мира <...>; в то же время в контексте сцены, в этом модусе жажды жизни ивановой, оно отзывается "карамазовским" обертоном нечистой липкости как такого свойства "жизни", которое выразительно передается индийским понятием "тришна" (таким образом, можно почувствовать эту двусмысленность в плане размежевания **живой жизни** и **жажды жизни** как двух ключевых понятий в словаре Достоевского)» (*Там же.* С. 216–217), — автор совершенно упускает из виду, что «двусмысленность» эта присуща понятию в пушкинском универсуме: «клейкие листочки» весны, но и клейкие листья анчара, «мертвая зелень», пропитанная клейким ядом: «яд каплет сквозь его кору, к полудню растопясь от зною, и застывает ввечеру густой прозрачною смолою»; «принес он смертную смолу да ветвь с увядшими листами».

В.С. Непомнящий (в результате чего исчезает «двусмысленность» и восстанавливается непрерывное смысловое поле слова) интерпретирует «Анчар» как образ мира, замкнутого в себе самом, уложенного в горизонталь, стремящегося к «жизни ради жизни», — эйдос того, чем оборачивается такое стремление. См.: *В. Непомнящий.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 260–270; и шире — вся работа «Под небом голубым. "Пророк" и его автор» (*Там же.* С. 192–300).

[37]*Н. Бердяев.* Философия творчества, культуры и искусства в 2-х тт. Т. 2. М., 1994. С. 152–153.

[38] Интересно в связи с этим отметить, что когда князь Мышкин разговаривает с Рогожиным в начале второй части романа, то, повторяя прежде сказанную фразу о своем отношении к Настасье Филипповне, он ее *закавычивает*: «Я ведь тебе уж и прежде растолковал, что я **ее** "не любовью люблю, а жалостью". Я думаю, что я это точно определяю. Ты говорил тогда, что эти слова мои понял; правда ли? понял ли?» (8, 173). Здесь князь как бы подчеркивает, что он не заново употребляет выражение, нуждающееся вновь в истолковании, но *цитирует* себя, то есть использует выражение точно в том смысле, *который тогда понял Рогожин*, не позволяя смыслу меняться,

люфтовать. По сути, он таким образом удостоверяет свою искренность, последовательность, открытость и отсутствие лукавства, которое всегда в той или иной мере присутствует в «использовании слова в разных значениях».

[39] А.З. Штейнберг следующим образом описывает путь мыслителя и художника Достоевского: «Путь Достоевского в целом, думается нам, есть путь постепенного уяснения им самим своей исконной задачи. Таков, в сущности, путь всех подлинных героев мысли. Мы еще в первой главе отметили, как в самые ранние годы в затуманенных очертаниях перед Достоевским носились уже завершающие его идеи. Его развитие шло все время в одном и том же направлении: по пути как бы разворачивающейся спирали на конической поверхности. Центр его сознания никогда не смещался: это была та вершина конуса, которого основание непрерывно расширялось с годами, и Достоевский в творчестве своем описывал неустанно все шире и шире захватывающую линию вокруг того же самого центра. Он постоянно работал над тою же проблемою, но она, проблема конкретная, сама росла и развивалась, и, кружа вокруг своего самосознания и его предмета, Достоевский все больше и больше расширял и углублял свой кругозор, прибегая к новым формам обработки все того же материала. Во всю свою жизнь Достоевский ни от чего не отрекался (даже от юношеских своих увлечений), но перспектива на те или иные моменты его сознания, конечно, менялась с расширением и углублением зрительной его сферы. Эту непрерывность всего процесса в целом важно видеть всегда и во всех случаях». *А.З. Штейнберг.* Система свободы Достоевского. YMCA-Press, Paris, 1980. С. 80–81.

[40] *Г.Г. Ермилова.* Тайна князя Мышкина. Иваново, 1993. С. 127.

[41] Блестящий анализ этого эпизода романа см. в статье *В. Борисовой* «Последний свидетель Свидригайлова» // Достоевский и мировая культура. № 13. СПб., 1999. С. 51–55.

[42] Ольга Меерсон отметила, что «гражданином кантона Ури» Ставрогин впервые называется лишь *после того*, как совершит самоубийство.

[43] Ср.: *А. Тоичкина.* Проблема идеала в творчестве Достоевского 1860-х годов // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. С. 33.

Характерно, что то состояние, в которое приводит Достоевский князя Мышкина в конце романа, православным мыслителем воспринимается как ***единственно возможное адекватное описание*** той ***смерти***, которая может ***длиться долго***, которой вообще свойственно ***длиться***, которую можно в пределе помыслить как вечную. Митрополит Антоний Сурожский пишет: «Разумеется, есть смерть биологическая, но есть также то, что Романо Гуардини называет "смертью биографической", — смерть, которая гораздо страшнее те-

лесной: она-то (т.е. телесная смерть. — *Т.К.*) может оказаться победой, миром, высвобождением. Биографическая смерть имеет иной характер и может **тянуться** долго; это смерть переживших себя существ: они потеряли разум, но телом продолжают оставаться среди нас». *Митрополит Антоний Сурожский.* О слышании и делании. М., 1999. С. 244–245.

[44] Что такое понимание — не есть индивидуальное понимание Достоевского, вещь для современных исследователей не вполне очевидная. Но вот, например, строки из работы Эрна «Верховное постижение Платона»: «Σωφροσύνη берется при этом Лисием не в древнем, органическом и весьма почтенном смысле слова, потом восстановленном христианством, а в смысле благоразумия в кавычках, с "***швейцарским***" оттенком, т. е. в смысле своекорыстного "здравомыслия", ибо подобное благоразумие только и можно восхвалять теми аргументами "выгоды", "пользы" и "удобства", больше которых ничего не может выдумать неизобретательный ум Лисия». *В.Ф. Эрн.* Сочинения. М., 1991. С. 498.

[45] Характерно, что концепция князя Мышкина как «положительно прекрасного человека», «князя Христа» вне всей сложности осмысления этого образа у Достоевского так непререкаемо присутствует в сознании самых наблюдательных и до тонкостей знающих весь контекст романа исследователей, что они готовы признать самые неприемлемые для Достоевского идеи «частично приемлемыми», если только они развиваются в связи с этим образом. Так, Борис Тарасов, однозначно охарактеризовав «женевские идеи» и отношение к ним Достоевского: «Надо сказать, что идеи французского рационализма и деизма, как бы растворявшие сокровенные начала христианства и обходившиеся без самого Христа, так называемые "женевские идеи" Вольтера и Руссо, Дидро и Монтескье, идеи построения справедливого общества "естественным" человеком на основе Разума и Науки, как если бы Бога не существовало, привлекали пристальное внимание Достоевского как антагонистические его собственным», — далее замечает: «Нелобовое, многостороннее и критическое переосмысление идей и облика Руссо дополняется и раскрытием в них частично приемлемых для Достоевского сторон. Так, пребывание Мышкина в Швейцарии, на родине одного из главных прародителей "женевских идей", в руссоистской обстановке "естественного" общения с детьми на лоне природы вносит и свой вклад в формирование личности "князя-Христа"». *Борис Тарасов.* Непрочитанный Чаадаев, неуслышанный Достоевский. М., 1999. С. 125–126.

Таким образом, князь Мышкин воспринимается как константа идейного мира Достоевского, опровергающая все другие констан-

ты, выраженные вовсе не в образной, требующей истолкования, форме, но в форме прямого высказывания, и *нигде более* в текстах Достоевского не колеблемые. С этим связаны все проблемы интерпретации этого образа — ибо он, в описанной ситуации, интерпретации, по сути, просто не подлежит, так как любая интерпретация другого текста проводится скорее на его основе.

[46] Вот что рассказывает Всеволод Соловьев, описывая посещение Достоевского на гауптвахте, куда Федор Михайлович попал в качестве редактора «Гражданина»: «Федор Михайлович сидел за маленьким простым столом, пил чай, курил свои папиросы, и в руках его была книга. Он мне обрадовался, обнял и поцеловал меня. <...> — Видите, что я хотел вам сказать, — заговорил Достоевский, — так у вас не может продолжаться, вы что-нибудь с собою сделайте... и не говорите, и не рассказывайте... я все знаю, что вы хотите мне сказать, я отлично понимаю ваше состояние, я сам пережил его. Это та же моя нервная болезнь, может быть, в несколько иной форме, но, в сущности, то же самое. Голубчик, послушайте меня, сделайте с собою что-нибудь, иначе может плохо кончиться... Ведь я вам рассказывал — мне тогда судьба помогла, меня спасла каторга... совсем новым человеком сделался... И только что было решено, так сейчас же все мои муки и кончились, еще во время следствия. Когда я очутился в крепости, я думал, что тут мне и конец, думал, что трех дней не выдержу, и — вдруг совсем успокоился. Ведь я там что делал?.. я писал "Маленького героя" — прочтите, разве в нем видно озлобление, муки? Мне снились тихие, хорошие, добрые сны, а потом чем дальше, тем было лучше. О! это большое было для меня счастие: Сибирь и каторга! Говорят: ужас, озлобление, о законности какого-то озлобления говорят! ужаснейший вздор! Я только там и жил здоровой, счастливой жизнью, я там себя понял, голубчик... Христа понял... русского человека понял и почувствовал, что я и сам русский, что я один из русского народа. Все мои самые лучшие мысли приходили тогда в голову, теперь они только возвращаются, да и то не так ясно. Ах, если бы вас на каторгу!

Это было сказано до такой степени горячо и серьезно, что я не мог не засмеяться и не обнять его.

— Федор Михайлович, за что же меня на каторгу?! или вы мне будете советовать, чтобы я пошел да убил кого-нибудь?!

Он сам улыбнулся.

— Да, конечно... ну придумайте что-нибудь другое. Но знаете, ведь это было бы для вас самым лучшим». Цит. по: *Ф. Достоевский.* Преступление и наказание. Книга для учителя и ученика. М., 1996. С. 636.

О связи «нервной болезни» Достоевского (зародившейся, впрочем, гораздо ранее — кажется, в пору литературного дебюта) с его участием в «кружке Петрашевского» и в особой организации, «душой» которой был Спешнев, см.: Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Т. 1. М., 1990. Т. 1. Воспоминания *С.Д. Яновского*. Особенно: С. 247–248.

[47] Как, впрочем, и у самого Достоевского. Если в одном из первых писем брату по выходе из острога он пишет: «От расстройства нервов у меня случилась падучая, но, впрочем, бывает редко» (28_1, 170–171), то чуть позже читаем следующее: «Я, например, уже писал тебе о моей болезни. Странные припадки, похожие на падучую и, однако ж, не падучая» (28_1, 180).

[48] *Г. Померанц*. Открытость бездне. М., 1990. С. 256.

[49] *Sarah J Young*. Holbein's "Christ in the Tomb" in the Structure of The Idiot. Доклад, прочитанный на 10 всемирном симпозиуме, посвященном творчеству Достоевского, в Нью-Йорке (июль 1998 года). Опубликовано по-русски в сборнике: Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001.

[50] Интересно, что православный святой совсем иначе, чем филологи, склонные рассматривать дьявола как «двойника», порождение или отражение Ивана, видит суть их отношений и их соотношения. «В самый страшный час своей жизни Иван понял самым убедительным образом, что в создании его философии и этики участвовала некая надчеловеческая вневременная и внепространственная сила, которая становится кошмаром, как только она входит в круг людских временных и пространственных событий. Иван ощущает присутствие этой нежелательной силы, которая обнаруживает свою реальность таинственным образом, и в то же время почти чувственно-ощутимо. Отличительная черта этой таинственной силы в том, что она постепенно принимает конкретные формы. И когда она в достаточной степени олицетворяется в виде некоего объекта, то она всей подавляющей силой своей конкретности принуждает измученного Ивана признать ее объективной реальностью. И даже чувства Ивана принуждены реально ее принять. На глазах Ивана эта невидимая сила постепенно превращается в видимую, из едва приметной точки она вырастает в нечто более крупное и более реальное, в некое полуреальное существо, в некую полуреальную личность, но это "полу" только в смысле физическом, в смысле же духовном, метафизическом она — неопровержимо реальна.

Мучение из мучений и ужас из ужасов для Ивана состоит особенно в том, что он всем своим существом ощущает свое психическое сродство с этой кошмарной личностью, которая на его глазах

таинственно перерождается из земного состояния в потустороннее, из физического в метафизическое, из временного в вечное. Как истинный зилот, поклоняясь человеческому евклидову уму, он отчаянно протестует всей своей натурой против этой кошмарной личности. Ему и не остается ничего другого, ибо он со всех сторон оградил и замуровал себя в стенах законов земной человеческой логики, которая не допускает, чтобы в царство людских евклидовых идей и реалий вошло что-либо внеземное, вневременное, нечеловеческое.

У Ивана достаточно мучений и тех загадок и тайн, что имеют место во времени и в пространстве, и никто не имеет права подсовывать ему еще какую-то вечность с ее тайнами и загадками. У Ивана есть свой евклидов мир; он желает, чтобы этот мир был герметически закрыт со всех сторон, без каких-либо окон, которые бы глядели в какие-то бесконечности. Но его таинственный кошмарный посетитель не обращает внимания на его желание, он не ждет от него разрешения на то, чтобы в эвклидов мир Ивана забрело нечто ему неугодное, нечто потустороннее, противоестественное и бесконечное. Необъяснимо как, но абсолютно достоверно он участвует в духовной жизни Ивана: думает его мыслями, трудится над его идеями. Более того, он как бы совоплощается с духом Ивана: заканчивает его мысли, дает четкое определение хаотическому психическому состоянию Ивана, облекает в слова проблески его мыслей, проясняет его сознание, философствует его философией, нашептывает Ивану новые идеи, гениально защищает атеистическую философию и анархистскую этику Ивана». *Прп. Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 88–89.

Удивительно точно здесь отмечен не только факт *внешнего* вторжения «той силы, что вечно хочет зла» (хотя Иванов гость это и отрицает), но и факт ее наглого и самостоятельного вторжения, без разрешения и приглашения. Господь, как ни стучится в душу человеческую, никогда не войдет без зова и разрешения, что у Достоевского многократно показано в пронзительнейших эпизодах. Господь — гарант человеческой свободы и Сам никогда не нарушит ее. Но если человек отвернулся от Бога, дьявол войдет без приглашения и разрешения. Прагматизм защищает человека от Бога — не от дьявола. И, защищенный от Бога, человек становится добычей, мучеником и сотрудником последнего, причем его согласия уже не требуется.

[51] Существует высказывавшееся рядом исследователей мнение (аналогичное возражение прозвучало и на Петербургских чтениях 1998 года «Достоевский и мировая культура», где мной был сделан доклад по данной теме), что «демон» князя Мышкина есть нечто

аналогичное «даймону» Сократа. Но не говоря уже о том, что у этих двух «созданий» разные функции и способы их осуществления («даймон» Сократа лишь запрещал ему определенные поступки — всегда ему на благо, а «демон» Мышкина его провоцирует, искушает), мы все же в качестве системы отсчета имеем в романе христианскую традицию, где указанное слово имеет вполне определенную и отрицательную смысловую наполненность и эмоциональную окрашенность. Да и непосредственно в тексте демон Мышкина характеризуется как «странный и ужасный» — эпитеты, которые не могли быть употреблены по отношению к «даймону» Сократа.

[52] Как пишет Сара Янг: «В Мышкине перемена бросается в глаза с первой же страницы второй части: переменами веет от его новой модной одежды, указывающей на *сдвиг в область сферы временного*, от его озабоченности и спешки». (Сходное замечание, как указывает автор статьи: *Dennis P. Slattery.* Dostoevsky's Fantastic Prince: A Phenomenological Approach. New York: Lang, 1983. P. 79.) Надо добавить, что одежда не просто «модная». Если в первой части князь является в длинном плаще с капюшоном без рукавов — в подобии монашеского одеяния, являющегося, в свою очередь, подобием одежд Христа и апостолов, подобием тех одежд, в которых изображаются на иконах святые, то есть одежд, в которых человек пребывает ***в вечности***, то во второй части князь является в подчеркнуто сиюминутном, «модном» (даже «слишком уж» по моде сшитом (8, 159)) платье. При этом автор делает довольно странное замечание: «Если бы кто теперь взглянул на него из прежде знавших его полгода назад в Петербурге, в его первый приезд, то, пожалуй бы, и заключил, что он наружностью переменился гораздо к лучшему. ***Но вряд ли это было так***».

[53] Вот что пишет о связи удара Рогожина и прихода эпилептического припадка Ю.И. Мармеладов: «Нападение Рогожина и падение Мышкина с лестницы происходят как раз в тот момент, когда Мышкин остро ощущает свой грех, свою вину перед Рогожиным. Нож Рогожина занесен над Мышкиным как молния грозного пророка Ильи, как напоминание о его собственных грехах и о греховности всего рода человеческого». *Ю.И. Мармеладов.* Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. Петровская Академия Наук и Искусств. 1992. С. 87. Пользуясь случаем, благодарю Дмитрия Андреевича Достоевского, обратившего мое внимание на эту книгу.

[54] Поскольку слово, особенно слово князя, в романе работает *вперед*, сотворяя романную реальность (князь не предсказывает, но ***предопределяет*** ее), то это «не верю» становится как бы запретительной заклинательной формулой, останавливая жест Рогожина и — тем самым — обращая его на Настасью Филипповну. Князь от-

казывается быть искупительной жертвой (которой только и восстанавливается прерванная человеком связь с Богом, и которая — добровольная, только и делала бы персонажа воистину образом Христовым, что так эмоционально очевидно в первой части, в сцене пощечины, где князь и побеждает всех своим: «Ну, это пусть мне... а ее... все-таки не дам!..» (8; 99)), так вот, здесь князь отказывается быть искупительной жертвой, переадресуя нож той, на которую еще в первой части направил его своими словами.

В дальнейшем тексте это покушение, в которое «не поверил» князь, даже как бы совсем становится *не бывшим*, потому что нож, заложенный в книгу при князе, вырванный Рогожиным из его назойливых в забывчивости рук, вынимается последним из книги же непосредственно перед убийством Настасьи Филипповны. Рогожин даже подчеркнет: «Он у меня все в книге заложен лежал...» (8; 505) — как бы и не вынимался из нее для предыдущего покушения.

Ведущую роль Мышкина в этом эпизоде отмечает и Ричард Пис: «Из-за того, что Мышкин думает о Рогожине, как об убийце, Рогожин ведет себя как убийца; несмотря на уверения его после обмена крестами ("Я хоть и взял твой крест, а за часы не зарежу!" (8, 185) — *Т.К.*), Рогожин принимает на себя роль крестьянина, который убил своего друга за часы; но в тот момент, когда нож уже готов ударить, Мышкин кричит: "Парфен, не верю!" — и падает в припадке: трагедия предотвращена». *Richard Peace.* Dostoyevsky. An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971. P. 119.

Интересно, что качество, сходное с качеством князя — не предвидеть, но как бы предопределять реальность, во всяком случае, очень остро ощущаемое как таковое, отмечается исследователями как характерное для самого Достоевского. Например, Вяч. Иванов описывает и механизм того, что вызывает такое ощущение: «автор создает иллюзию точного, реалистического изображения действительно происшедших событий — абсолютной и почти документальной достоверности. Так он маскирует чисто поэтическую и идеальную природу — властно воспаряющую высоко над эмпирической — того мира, который он вызывает к существованию: мира, который не есть то же самое, что наш повседневный опыт, но который так правдиво отображает тайное значение и становление последнего и связь которого с текущей жизнью столь очевидна, что сама реальность, кажется, спешит ответить этому Колумбу сердца человеческого раскрытием всех перспектив, которые он предвидел — и, можно даже подумать, предопределил, перспектив, которые прежде никогда не виднелись на горизонте». *V. Ivanov.* Freedom and the Tragic Life. A Study in Dostoevsky. New York, 1957. P. 20.

[55] А о «двойных мыслях» весьма определенно сказано: «Человек с двоящимися мыслями не тверд во всех путях своих» (Иак. 1, 8).

[56] Удивительно последовательно и в этом смысле, безусловно, открывает некоторую реальность нежелание ряда исследователей *видеть* указанные факты. Вот что пишет по этому поводу Г.Г. Ермилова: «Мышкин же внутренне чист и незамутнен. Он способен чувствовать и понимать "бунт" Гани, Ипполита, Настасьи Филипповны, Рогожина, но внутренне он ему не причастен, он вне гордобунтующей стихии». *Г.Г. Ермилова.* Тайна князя Мышкина. Иваново, 1993. С. 93. Приняв как аксиому первое предложение высказывания (и, видимо, считая второе (само по себе верное) предложение доказательством истинности первого), исследовательница не доверяет потом не только указывающему на факты исследователю (М.К. Джоунсу), но и самому герою, который, вообще-то «чист и незамутнен», но приводя такие факты, очевидно, лукавит, во всяком случае, исследовательница поправляет его словами: «Не следует упреки, которые делает герой в свой адрес <...> ***принимать за чистую монету.*** Его "подозрительность" — свидетельство его голубиной чистоты. Это "подозрительность" человека, не допускающего дурных мыслей и поступков в другом человеке. Всю "болезненную неоправданность" подозрений князя по отношению к Рогожину Достоевский очень скоро объясняет: Рогожин занес-таки нож на князя. Такого же рода "подозрительность" князя и в других случаях» (С. 107). Нельзя не заметить, что автор себе противоречит в пространстве процитированного отрывка не один раз. Как может подозрительность свидетельствовать о голубиной чистоте, я не очень понимаю (даже если и смогу допустить, что можно говорить о голубиной чистоте *несмотря на* подозрительность), и даже если подозрения князя оправдались, это вряд ли может свидетельствовать в пользу того, что их вообще не было — что же тогда оправдалось? Вряд ли может быть и подозрительность «человека, не допускающего дурных мыслей и поступков в другом человеке», он что же, подозревает кого-то в чем-то хорошем? В русской литературе, кстати, есть герой, чья «голубиная чистота» действительно не допускает даже и мысли о поступках злодейских, правда не для всех людей, но лишь для гениев. Но ведь это совсем другая история. О подозрительности, кстати, говорится в христианской литературе вполне внятно: «*Подозрительность совсем не христианское чувство, и поэтому не усваивайте его.* Мудрости же, осторожности и непорочности требует от нас Сам Бог чрез Священное Писание: **Будите мудри, яко змия, и цели, яко голубие**». Наставления неизвестного старца христианам в миру живущим // Что должен знать христианин. Саратов, 1998. С. 99–100.

Но дело не только в логической несостоятельности. Почему-то (впрочем, это тоже нелогично) исследовательница считает, что свидетельствам князя можно абсолютно доверять в одних случаях и совершенно нельзя в других, причем четкого критерия здесь нет: просто, если князь говорит о себе то, что годится для данной концепции, это принимается в расчет, а если нет, то нет. Логично было бы еще говорить, например, о том, что святой, утверждающий что он великий грешник, говорит об иных грехах, недоступных нашему видению просто в силу загрязненности самого нашего представления о чистоте. Но если предположить, что он лжет «из самоумаления», то даже нашему греховному взгляду будет видно, что он действительно грешен. Кстати будет привести примечание игумена Никона (Воробьева) к книге архимандрита Софрония о старце Силуане, ***догматически*** разъясняющее положение Г.Г. Ермиловой: «Карфагенский Собор правилом 130 предает анафеме тех, которые говорят, что святые в молитве Господней слова: "остави нам долги наша" произносят по смирению, а не по истине. См. слова преп. Исаака Сирина о покаянии (Слово 71). Сисой Великий просил перед смертью время на покаяние. Арсений Великий всю жизнь оплакивал свои грехи. Макарий Египетский сказал братии Нитрийской горы при последнем свидании: "восплачемте, братия", — и все заплакали. Все произведения Игнатия Брянчанинова есть призыв к покаянию. И прочее, и прочее...» Старец Силуан. М., Издание Сретенского монастыря, 1999. С. 363.

Вот что пишет Г.Г. Ермилова о «двойных мыслях» князя: «Мышкин, как помним, о своей подверженности влиянию "двойных мыслей" говорит Келлеру в ответ на его признание в намерении попросить у неопытного князя деньги "под исповедь". Мышкин, утешая искренне играющего Келлера, и говорит ему о возможности существования в сознании человека одновременно двух взаимоисключающих мыслей. И добавляет, что с ним это происходит постоянно. Но и в этом случае трудно верить князю на слово. Уж и здесь не наговорил ли на себя лишнего "наивный" князь? ***Ни одного примера, подтверждающего его утверждение, в романе нет.*** Он и здесь отдал себя на заклание — лишь бы утешить "несчастного" Келлера» (С. 107–108).

[57] На самом деле у Достоевского — не «восторженное», а «встревоженное». Это слово отмечено в академическом Собрании сочинений, как «опечатка во всех источниках». Во всех источниках: «полноты, меры, примирения и *встревоженного* молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни». Текстологи *академического Собрания сочинений* правят текст по здравому смыслу таким образом,

что из него исчезает непонятность, двусмысленность и туманность. Но, очевидно, по замыслу Достоевского, эти качества должны присутствовать в изложении Мышкина. Кроме того, «восторг» и «тревога», «беспокойство» в «Идиоте» применительно к внутреннему миру князя — и в связи с его болезнью — оказываются практически синонимами, во всяком случае, проявляются одновременно. Например, на званом вечере у Епанчиных: «Князь весь дрожал. Почему он вдруг так растревожился, почему пришел в такой умиленный восторг, совершенно ни с того ни с сего и, казалось, нисколько не в меру с предметом разговора, — это трудно было решить». Там же, далее: «Вся эта горячешная тирада, весь этот наплыв страстных и беспокойных слов и восторженных мыслей, как бы толкавшихся в какой-то суматохе и перескакивавших одна через другую, все это предрекало что-то опасное, что-то особенное в настроении так внезапно вскипевшего, по-видимому ни с того ни с сего, молодого человека». Вообще, вся сцена приближения к эпилептическому припадку, по мере нарастания восторга рисует и нарастание порывистости, смутности, встревоженности. Аналогичное сближение слов «восторг» и «тревога» наличествует и в других текстах Достоевского, например: «Про эти девять месяцев вспоминать, я думаю, нечего: всем нам известно это *восторженное* время, вначале полное надежд, а потом странное и *тревожное* и которое до сих пор еще не заключилось ничем, так что один Бог знает (я думаю так лишь можно выразиться) — чем оно разрешится...» («Дневник писателя» за март 1877 г. (1 гл., 1 главка) (25, 67)). В этих условиях счесть слово, повторенное во всех прижизненных и посмертных изданиях в, безусловно, важном для Достоевского, концептуально очень нагруженном месте, — опечаткой, без всякого объяснения мотивов такового решения, — по меньшей мере, смело.

О сочетании в подобных (хотя и не связанных непосредственно с эпилепсией) состояниях «полноты, меры, примирения» или «ясности» с возбужденностью и встревоженностью свидетельствуют те, кто имеет о них непосредственное знание. Например, Мирча Элиаде: «На душу снизошла неправдоподобная ясность — при всей экзальтации, почти наркотической, вызванной таинством и игрой природы. Как это совмещалось, я объяснить не умею...» *Мирча Элиаде.* Под тенью лилии. М., «Энигма», 1996. С. 455.

[58] *Блеск* — и есть *ложный свет* — отблеск света от чего-либо, света не испускающего; отраженный свет, вводящий в заблуждение, искушающий принять то, на чем почиет отблеск, за источник света. «Необыкновенное усиление самосознания» — тот же отблеск. Православный святой, видя Свет, видит Бога, а не себя; от себя он отре-

шается, чтобы Его видеть. Св. Симеон Новый Богослов так описывает свое пребывание в Свете (Слово 90-е): «Откуда было мне узнать, Владыко, что Ты невидимый и невместимый видим бываешь и вмещаешься в нас? И откуда и как я мог знать, что всякий, верующий в Тебя, бывает членом Твоим и сияет Божеством по Благодати Твоей!.. Всего такого и не знал я, Всесвятый Царю, и не желал никогда и не искал получить от Тебя, но, вспоминая грехи свои, искал только отпущения их... За это, как я думаю, Человеколюбче Царю, Ты и возсиял свет Твой Святый во мне, сидевшем во тьме мира сего и среди стольких зол...» И далее: «Я часто видел свет, и иной раз являлся он внутрь меня, ***когда душа моя имела мир и тишину***, а иной раз являлся он вне, вдали или даже совсем скрывался...» Тогда Симеон испытывал скорбь, «потому что тогда, думалось мне, что верно он совсем уже не хочет более являться. Но когда я начинал плакать и проливать слезы и показывать всякую отчужденность от всего и всякое послушание и смирение, тогда он являлся опять, как солнце, когда оно разгоняет пустоту облака, и ***мало-помалу*** выказывается радостотворное, блестящее и круговидное...» Далее Симеон пишет, «что когда человек, при повторениях этого света, делается близким к совершенству (*а не к идиотизму (как князь при повторении припадков) — к идиотизму приводит* ***сосредоточение на себе*** *— по точному значению слова "идиот" — "частный человек". — Т.К.*), то тогда в этом свете он начинает ощущать Самого Бога». Цит. по: *М.В. Лодыженский.* Свет Незримый. Пг., 1915. Репр.: М.-Новосибирск, 1992. С. 194.

И еще одно свидетельство св. Симеона — о неподвластности князю мира сего всякого, пребывающего в свете — и о непреходящей радости его: «Это сладость, подаемая питием, и это радостотворное блистание, исходящее от солнца, отгоняет от души всякую печаль и делает человека всегда радующимся; и никто не может повредить ему, никто не может воспрепятствовать ему напаяться вдоволь от источника спасения. Миродержитель, господствующий над миром злобою своею, властитель земного, начальник тьмы, лукавый диавол, царствующий над всеми водами морскими и играющий миром, как иной играет малою птичкою, держимою в руках, не посмеет и со всем воинством своим, и со всею силою своею приблизиться к нему и прикоснуться даже к пяте ноги его, а не только смело взглянуть на него. Ибо блистание вина, и лучи Солнца сильно сияют в лице того, кто пьет его, проходят во внутренности его, и передаются рукам, ногам и всем членам его, и делают его всего огнем сильным во всех частях его, чтобы опалять врагов, приближающихся к нему. И бывает он любимцем Света, другом солнца и возлюбленным Ему сыном в силу чисто-

го и светлого вина того, изливающегося в него подобно лучам солнца и света». *Там же.* С. 204. Таким — напоенным вином Каны Галилейской — будет Алеша в последнем романе Достоевского. О противопоставленности его образа образу князя Мышкина см. главу «Смысловое поле слова».

Свет же, связанный с «самосознанием» и «самоощущением», скорее напоминает свет Плотина, о котором тот говорит, что «свет этот подобен... глазу, который при давлении на него рукою видит свет, находящийся в нем самом». «Этому свету — пишет Лодыженский — Плотин дает свое особое происхождение; он его отождествляет с раскрытием качеств Божества, ***присущего, по его мнению, самому человеку***». *Там же.* С. 208.

[59] Замечательное, сильное — и очень характерное своими искажениями — опровержение написал на эти мои рассуждения *Ю. Малецкий* в личном письме: «А оттого хотя бы, возразит Т.К., что производит это на свидетелей, видящих нашего "световидца и молитвенника" в припадке, самое ужасное и мрачное впечатление. Так и что ж с того, возразим мы; уж не думает ли Т.К., что когда один пылкий фарисей на пути в Дамаск на полном ходу свалился с лошади, ни с того ни с сего брякнулся (и не исключено, что и закричал диким голосом, с лошади падать на полном скаку кому понравится), и вдруг ослеп — и тоже, может быть, отчаянно и беспомощно закричал (упал и ослеп! И копошится в пыли, и ползет в темноте, только что полный сил и задора), это была для окружающих просветляющая и возвышающая картина? А это внезапно увидел свет величайший из просветителей Христовых. Эта слепота во тьме и грязи — поворотный момент истории».

Первое замечание — по поводу «молитвенника» князя Мышкина: все, что мы знаем о его отношении к «молитве», заключено в границы эпилептического припадка; состояние перед припадком (а это состояние, помимо всего прочего, невольное; вспомнив «духа сотрясшего и повергшего», можно сказать — «подневольное»), так вот — состояние перед припадком — единственная «молитва», связанная с образом князя.

Второе — по существу впечатляющей картины обращения Савла, нарисованной Ю. Малецким. Дело в том, что это по типу — именно ренессансная картина на сюжет «обращение Савла» (и лошадь, и сверзившийся Савл в жутком состоянии), как она неоднократно была тогда написана (см. Караваджо, например). Здесь очень ясно виден характер ренессансного искажения любого евангельского сюжета — попытка представить, как это было — по здравому смыслу и по законам века сего. Для этого и лошадь вводится — *естественнее* па-

дать «ни с того ни с сего» с лошади — мало ли от какой естественной причины это возможно. При этом могут и искры из глаз посыпаться.

Но на самом-то деле это было вот как: «Когда же он ***шел*** и приближался к Дамаску, внезапно осиял его свет с неба; он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! Что ты гонишь Меня? Он сказал: кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, Которого ты гонишь; трудно тебе идти против рожна. Он в трепете и ужасе сказал: Господи! что повелишь Ты мне делать? И Господь **сказал** ему: встань и иди в город, и сказано будет тебе, что тебе надобно делать. Люди же, шедшие с ним, стояли в оцепенении, слыша голос, а никого не видя» (Деян. 9, 3–7). Нет ни лошади, ни диких криков упавшего Савла, и в ужасе Савл не от слепоты и падения, а от говорящего ему голоса Того, верных Кому он преследовал так страстно. И люди, шедшие с ним, слышат говорящий голос Бога, речь, а не вопль, не «дикий крик "духа, сотрясшего и повергшего" несчастного». Но нам, привыкшим слышать вопли, речь Невидимого представляется даже не чудом — а невозможностью.

В том-то и дело, что князь Мышкин — это Христос, как Его можно представить «по здравому смыслу».

[60] Интересна здесь давно уже отмеченная исследователями символическая связь эпилепсии Мышкина с поисками Святого Грааля в европейской средневековой рыцарской литературе. Вот, например, что пишет Ричард Пис: «Состояние гармонии и красоты, на мгновение приоткрывающееся Мышкину в момент высочайшего сознания перед припадком, — это видение, подобное видению Святого Грааля; поисками этой красоты он занят на протяжение всего романа. Поэтому он и определен на роль рыцаря, и отождествляется с героем, задуманным Пушкиным в стихотворении "Рыцарь бедный"». *Richard Peace.* Dostoyevsky. An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971. P. 75.

О связи концепта «Святого Грааля» с идеями «рая на земле», только-человека Иисуса и его земной любви и земного потомства (что, очевидно, и влекло к постоянному желанию подмены Богородицы Марией Магдалиной, воспринимаемой в католической традиции как «блудница») см.: *Michael Baigent, Richard Leigh, Henry Lincoln.* The Holy Blood and The Holy Grail. London, 1982. Русское издание: *М. Байджент, Р. Лей, Г. Линкольн.* Священная загадка. СПб., 1993. Из книги, кстати, совершенно очевидно, что фильмы о Христе последнего времени не представляют собой неожиданного кощунства, но имеют давнюю традицию и прочные корни в европейской культуре. Из последних изданий в том же русле написан роман *Jan Wiese.* Kvinnen som kledte seg naken for sin elskede. Gyldendal

Norsk Forlag. Oslo, 1990. Русское издание: *Висе Ян.* Святая и грешница. Роман. М., 1999. 157 с.

Чрезвычайно интересна связь темы Святого Грааля с высказываемой Мышкиным максимой «сострадание — все христианство». Позволю себе привести здесь большую цитату из своей неопубликованной работы о концепте «сострадания» в романе Вольфрама фон Эшенбаха: «Необходимость держать что-то в секрете от самых любимых пришла в мир как следствие человеческой ошибки, промаха, и характерно, что промах этот был связан с выбором между нравилом, уставом и живым чувством, сочувствием, состраданием, которое — вплоть до этого промаха, надо полагать — обладало действительной способностью сотворить чудо исцеления. Первообраз такого сочувствия, сострадания дан нам в сказании о Лазаре четверодневном. Если не принять этого объяснения, то поведение Иисуса будет выглядеть противоречиво и непоследовательно. Ведь Он знает, что идет воскресить мертвого, Он знает и о смерти и о том, что властен вырвать ее жало, Он идет, чтобы победить, но Он плачет. Обычно, относя происходящее к проявлению Его человеческой природы, снимают проблему. Но ведь тогда надо втихомолку допускать, что между Божеской и человеческой природами Христа проходила какая-то непереступимая граница, что то, что ведомо одной Его природе, оставалось неизвестным другой, ибо, кажется, человек, идущий победить и знающий, что победа ожидает его, гораздо менее склонен к слезам, чем Бог. Нет, здесь был явлен путь, которым только и возможно всякое исцеление и воскресение — путь сострадания. Не того вялого, которое известно нам под этим именем ныне, но того пламенного, когда чужая боль поистине терзает сильнее своей, когда сострадание как бы соединяет прежде разрозненных, и все каналы открыты, и все твои силы и соки переливаются в другого прибоем жизни. Слезы — это внешнее проявление усилия к другому. Напряжения усилия к другому, порыва к другому, скорости к другому. От быстрого ветра в лицо тоже выступают слезы. Нет, все не так. Слезы — это освобождение после усилия. Это знак того, что каналы проходимы, что вы — одно. Это облегчение после пробитой плотины. Плач Господа не посторонен воскресению, он есть знак, что воскресение состоится. Знак того, что уже можно позвать: Лазарь, гряди вон. И выйдет умерший.

Такая сила сострадания была дарована святым, которые исцеляли, всякому любящему, в пределе — всякому другому, который, захотев преодолеть свою безопасную отдельность, решился бы исцелять состраданием. Всякому другому — до тех пор, пока в Мунсальвеш, где страдал раненный Анфортас, не пришел Парцифаль. Парадокс

заключался в том, что более склонного к сочувствию и состраданию человека, чем Парцифаль, не знала земля. Мать его, скорбная сердцем Герцелойда, заметив это его качество (а ребенок способен был вострепетать от звуков песни птички небесной, и побледнеть, замереть, заломить ручки, прижать к грудке и слушать, словно готовый перелиться в звуки, которые слышал), однажды повелела истребить всех птичек, чтобы не волновали мальчика. Ей, лишившейся обожаемого мужа, дитя застило свет. Так впервые сострадание Парцифаля стало причиной беды, и гибели, и обиды. Но сострадание его от этого не пострадало. И вот, уехав из дому, молодой недоросль, намеренно воспитанный в полном незнании того, что на свете есть рыцари, а значит и в полном незнании рыцарских правил вежества, получает свой первый урок, который запоминает чересчур готовно. Отныне он не будет докучать вопросами встречным, он будет ожидать, пока ему не зададут вопроса. Вся его скромная и благородная натура ликует от полученного наставления. Он еще не замечает, что его искренность и порыв к другому тем самым ограничены. Он этого не заметит, пока не совершит поступок, который сопоставим лишь с первородным грехом: как последний разлучил нас с Господом, так первый разлучит нас друг с другом.

Итак, юнец видит страдающего короля. Перед ним проносят кровоточащее копье и он слышит жуткий крик раненного этим копьем всего человечества, еще способного сострадать. Ибо плоть, которую поразило копье, была плоть Христова. И вопль, издаваемый всеми, есть свидетельство той силы сочувствия, когда два чувства впрямь становятся как одно. Наконец, он видит Святой Грааль. Но он молчит, ожидая объяснений, ибо вежество заградило уста не только любопытству, но и состраданию. Любопытству вместе с состраданием. Его научили себя вести, и он разучился творить чудеса. Все человечество вместе с ним разучилось творить чудеса. Вопрос не был задан, король не был исцелен. Прóклятый Парцифаль покидает остывшие и опустевшие, разом обветшавшие стены Мунсальвеша. Вся его жизнь отныне — стремление вернуться обратно, чтобы искупить содеянное. И в минуту искупления он вновь воссоединяется со своей возлюбленной женой и сыновьями, покинутыми в тоске по утраченному состраданию. Однако проклятие не снято. Оно превращается в всевластный секрет, способный разъединять людей. Любопытству, из-за которого пострадало сострадание, судьба человеческая отдается во власть. Вопрос, заданный из любопытства, обречет младшего сына Парцифаля, Лоэнгрина, на вечную разлуку с возлюбленной женой и сыновьями. Ибо Грааль запретил детям Парцифаля отвечать на вопрос об их роде.

И вот тут впервые появляется лебедь.

Почему именно лебедь привозит ладью с таинственным рыцарем к ожидающей заступничества Эльзе Брабантской?

Впрочем, чтобы все было до конца ясно, нужно бы еще разобраться с по-видимому боковой линией в этом сюжете, которая, на самом деле, является его сердцевиной: с повествованием о Сигуне. Эта странная дева, сжимающая в объятиях мертвое тело своего погибшего жениха, появляется в сказании о Парцифале в таких точках, которые никак не позволяют от нее отмахнуться, как от простого готического кошмара, который должен быть включен в любое творение, чтобы оно достигло полноты универсума. Шионатуландера мы знаем только мертвым. Тем не менее он не исчезает из повествования до конца, появляясь, как подземная река, в нескольких местах, позволяющих приблизительно определить направление ее русла. Чего ждет этот странный герой, окруженный кольцом девических рук, сначала прекрасных и свежих, сжимающих еще теплое тело, затем бледных и худых, укачивающих набальзамированного жениха на ветвях дерева, затем уложенный в гробницу, которую обвивают холодеющие обтянутые кожей кости его возлюбленной? И почему о смерти Сигуны мы узнаем как раз накануне возвращения Парцифаля в Мунсальвеш? Для чего именно ему будет дано отыскать Сигуну, умершую так и не выпустив из рук своего возлюбленного? За что ему будет послан этот ужас накануне величайшего подвига и счастливого искупления? Для того, чтобы он знал — искупление опоздало. За то, что потребовался подвиг, чтобы исправить причиненное им зло, но зло было совершено и оно непоправимо.

Сострадание Сигуны должно было стать состраданием воскрешающим. Оно бы стало таким, если бы Парцифаль не лишил сострадание его силы. Если бы он задал вопрос. Если бы много раньше, чем это случилось, исцелился больной Анфортас. Сигуна укрывалась со своим мертвым женихом в лесу Мунсальвеша, чтобы не пропустить чуда сострадания. Парцифаль лишил сострадание способности творить чудеса, и отныне то абсолютное сострадание, которое явлено нам в лице Сигуны, должно было иметь своим следствием не воскресение умершего возлюбленного, но смерть оставшегося в живых. Сострадание вместо того, чтобы быть путем воскресения и жизни, стало впервые путем отчаяния и смерти. И позднее исцеление Анфортаса уже ничего не могло здесь поправить. Смерть Сигуны свидетельствует об этом с той же непреложностью, как и заклятие, наложенное Граалем на детей Парцифаля.

Смерть Сигуны стала прообразом того, что не в последнюю очередь возникает перед нашим умственным взором, когда мы перебираем смыслы, связанные с образом лебедя».

[61] Характерология Достоевского. М., 1996. С. 303.

[62] Здесь возникает интересная аналогия с ролью *порога* в славянской, например, мифологии: «До XIX века кое-где на Украине сохранялся обычай закапывать у порога умерших некрещеными младенцев; это соответствовало осмыслению П. как места, где обитают души умерших, и как границы между миром живых и миром мертвых». *А.Л. Топорков.* Порог // Славянская мифология. М., 1995. С. 319. Т.е., порог, *граница* осмысляется как *пространство* обитания тех, кто, по-настоящему не войдя в эту жизнь, уже принужден был выйти из нее, без возможности, однако, обрести Жизнь иную.

Есть персонаж всемирной метаистории, который проясняет значение существования только на границе, на пороге. Это «зверь багряный, преисполненный именами богохульными, с семью головами и десятью рогами», на котором сидит жена-блудодеица в Откровении. Ангел открывает тайну зверя: «Зверь, которого ты видел, был, и нет его, и выйдет из бездны, и пойдет в погибель; и удивятся те из живущих на земле, имена которых не вписаны в книгу жизни от начала мира, видя, что зверь был, и нет его, и явится» (Откр. 17, 8). Это как бы символ времени, оторвавшегося от вечности, времени *скоромимоходящего*, которое и вздымается порогом над двумя безднами небытия. Об этом звере в Откровении говорится, что дракон — диавол и сатана, сброшенный на землю небесным воинством и преследующий жену, облеченную в солнце — дал ему «силу свою и престол свой и великую власть» (Откр. 13, 2).

Интересно, что Смердяков замещает в романе шестипалого младенца, родившегося у Григория и умершего вскоре, которого Григорий предлагал *не крестить*, ибо он и есть ***дракон***. «Войдя в избу, где собрался причт и пришли гости и, наконец, сам Федор Павлович, явившийся лично в качестве восприемника, он вдруг заявил, что ребенка "не надо бы крестить вовсе", — заявил не громко, в словах не распространялся, еле выцеживал по словечку, а только тупо и пристально смотрел при этом на священника. — Почему так? — с веселым удивлением осведомился священник. — Потому это... дракон... — пробормотал Григорий. — Как дракон, какой дракон? Григорий промолчал некоторое время. — Смешение природы произошло... — пробормотал он, хоть и весьма неясно, но очень твердо, и видимо не желая больше распространяться. Посмеялись и, разумеется, бедненького ребеночка окрестили. Григорий молился у купели усердно, но мнения своего о новорожденном не изменил» (14, 88). Смердяков рождается в день похорон мальчика, и Марфа, жена Григория, заслышав его плач в саду, уверяет, «что это плачет, наверно, ее мальчик и зовет ее» (14, 89). Сам Григорий, принеся младен-

ца Смердякова и положив его на колени, к самой груди Марфы, говорит: «Этого покойничек наш прислал» (14, 92). Характерно, что крестный отец шестипалого младенца Федор Павлович оказывается родным отцом Смердякова.

Объединение *скоро умершего новорожденного* и *дракона* высвечивает общую семантику этих образов — семантику существования на границе, на пороге и не существования нигде больше.

Интересно, что рождается Смердяков в *баньке*, свидригайловском месте *вечности*, а как отмечает И. Ахундова, «Свидригайлов <...> оказывается привязан к порогу до конца». *И.Р. Ахундова.* Проблема художественного пространства в творчестве Ф.М. Достоевского (контекст литературы и фольклора). Дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1998. С. 49.

[63] Иностранная литература. 1999, № 1. С. 105.

[64] Интересно сопоставить это с наблюдениями Луизы Хей, описывающей связь разных болезней с духовным и душевным состоянием личности и дающей рекомендации по их коррекции. Об эпилепсии она пишет следующее: «Эпилепсия. Мания преследования. Отказ от жизни. Ощущение интенсивной борьбы. Насилие над собой. Установка: отныне я считаю жизнь ***вечной*** (! — *Т.К.*) и радостной». См.: *Хей Луиза Л.* Исцели себя сам. Психологические причины болезней и метафизические пути их преодоления. Кн. I, II, III. М., 1996.

[65] Это некоторым образом не противоречит тому, что об эпилепсии самого Достоевского говорит Вяч. Иванов: «Лишь "священная болезнь" на миг приподнимала перед ним завесу, скрывающую вход в Рай». *V. Ivanov.* Freedom and the Tragic Life. New York, 1957. P. 112. Продолжая уже использованную мной выше «метафору» удара о запертые небеса, можно сказать, что в момент удара колышется и поднимается завеса над райским входом. Не нужно лишь забывать, что небеса — с момента прихода Христова — могут быть заперты только ***с земли.***

ОБРАЗЫ И ОБРАЗА

Как уже было сказано, сотворенная словом реальность живет и тогда, когда о ней не подозревают слушатели и читатели. И это не тот простой случай, когда значение шифра не исчезает от отсутствия шифровальщика, который придет же, в конце концов (или, во всяком случае, всегда будет идеально предполагаться самим наличием шифра). Это не тот (относительно тоже простой) случай, когда ученый пользуется «термином», знающим о себе больше, чем знает о нем ученый, и сохраняющим это знание «до востребования». Как писал по этому поводу А.В. Михайлов: «Однако нужно сказать, что теоретические понятия литературоведения (тоже и искусствознания в целом) никогда не бывают — или никогда не должны были бы быть — "чистой" теорией. Не бывают чистым, "голым" словом. Каждое понятие — но только, пожалуй, каждое своим индивидуальным способом — связано с реальной историей, да и с историей своего осмысления, каждое схватывает историей своего осмысления что-то важное в реальной истории, как и в истории литературы, а при этом существует в научном употреблении далеко не в проанализированном до конца виде, выступает хранителем некоторой не до конца осознаваемой в каждом отдельном случае употребления полноты смысла. "Раскладывать" ее на части невозможно; слово знает и помнит больше, чем пользующийся им исследователь, и эта лишняя память поспевает всегда к сроку, когда приходит пора постигнуть нечто прежде не замечавшееся в литературной истории»[1].

Это также и не тот случай, когда творение писателя уподобляется творению Господню, когда автор воспринимается лишь как инструмент (Бога или стихий), и тогда интерпретатор приходит как полновластный исследователь (все равно, что в естествознании сильный теоретик, обрабатывающий данные чужих полевых разысканий), могущий *открыть* то, что было неведомо ни автору, ни читателям до него. Такая тотальная интерпретация, естественно, прилагается, прежде всего, к священным текстам, и с ней связана очаровательная легенда о рабби Акибе (знаменитейшем еврейском учителе II века по

Р.Х.). «Легенда говорит, — пересказывает Лев Тихомиров, — что Моисей недоумевал, зачем на буквах Торы поставлены венчики, и спрашивал об этом у Господа. Бог ему объяснил, что через много поколений после него, Моисея, будет рабби Акиба, который из этих венчиков выведет неизвестные дотоле законы»[2].

В случае художественного произведения все оказывается сложнее, потому что неосмысленная, неосвоенная на рациональном уровне реальность, создаваемая текстом, тем не менее, оказывает на читателей более или менее сильное эмоциональное воздействие, позволяющее — не понимая — почувствовать истинный смысл сотворенного. Именно поэтому иногда про точную интерпретацию какой-либо детали или эпизода хочется сказать: «Я это всегда знал», — хотя, безусловно, *знаешь* при этом, что сколько-нибудь понятийно оформленно ты об этом никогда не думал. И все же — всегда знал, ибо немедленно опознал в интерпретации свою эмоциональную интуицию.

В этой главе речь пойдет о той грани в творчестве Достоевского, где о́бразы становятся образа́ми, где его вечное устремление к высотам иной, истинной реальности обретает свое воплощение в ткани художественного текста, и само воплощение это оказывается *каноническим*, то есть словом творится не что иное, как православный образ, икона. Думается, что с этой именно незримо присутствующей за произведениями Достоевского *реальностью* и связано то, что читавшие и полюбившие Достоевского в очень и очень большом числе оказывались ***вследствие*** чтения его романов не просто обратившимися к какой-нибудь абстрактной «духовности» людьми, но православными и воцерковленными.

Здесь, пожалуй, уместно будет небольшое отступление, в котором бы объяснялось, почему произведения Достоевского оказались «выстроены» на образа́х, как на основании каменном. Это связано с тем усилием по исцелению искусства от «отложения», с противостоянием процессу его секуляризации, о котором отчасти говорилось в предыдущей главе. Это связано с творческим методом, определяемым как «реализм в высшем смысле»: ведь произведения Достоевского всегонавсего ***разделяют*** это свойство с первичной реальностью.

Дело в том, что секулярное искусство, в сущности, есть возврат к состоянию мира до Богоявления, то есть — к языческому его состоянию, когда стена тварного мира плотно закрывала от глаз человека Творца, когда постепенно забывали о том, что Творец все же есть за этой стеной, а *боги* — духи стихий — обитали в вещах этого мира (они ведь не существуют сами по себе — им нужно место, ***куда войти*** — о чем свидетельствуют случаи изгнания нечистых духов из

одержимых, приводимые в Евангелии, например, изгнание «легиона», послужившее эпиграфом к роману «Бесы»).

Тогда избранному народу было запрещено искусство образа и дозволено лишь искусство символа. Так было, потому что Бога не видели, но лишь слышали глагол Его; то́ же, что видели — прелесть тварного мира — и могло послужить лишь ***прелестью*** в буквальном смысле этого слова — то есть прельстить и отвратить от невидимого Бога. Характерно, что запрет на образ не был абсолютным: так, в скинии велено было поместить изображения херувимов, и Соломон во храме «изображая небо, сделал херувимов и подобия львов и волов» (Иоанн Дамаскин, *1-е Слово в защиту святых икон*). То есть там, где тварь была соотнесена с Творцом, где сохранялась иерархия и одно не могло быть принято за другое (там, где тварь не была отдельной и отложившейся, «секулярной»), образ был дозволен и в ветхозаветные времена. «То, что твари изображались при храме, то есть там, где воздавалось поклонение единому истинному Богу, несомненно исключало всякую возможность их обоготворения»[3].

Иоанн Дамаскин во *2-м Слове в защиту святых икон* говорит о том, что «в Ветхом Завете непосредственное общение Бога со Своим народом происходило в голосе, в слове. Он не показывается, пребывает невидимым и подчеркивает, что, слыша Его голос, Израиль не видел никакого образа. Во Второзаконии (4, 12) мы читаем: "И глагола Господь к вам на горе из среды огня: глас словес Его вы слышасте, и образа не видесте, токмо глас". И немного дальше (ст. 15): "Снабдите души своя зело, яко не видесте всякого подобия в день, воньже глагола Господь к вам в горе Хориве из среды огня". Сразу после этого дается строгий запрет (ст. 16–19): "Не беззаконнуйте и не сотворите себе самим подобия ваянна, всякого образа подобия мужеска пола или женска: и подобия всякого скота, иже есть на земли: подобия всякого гада, иже плежет по земли: подобия всякия рыбы елики суть в водах под землею: да не когда воззрев на небо и видев солнце и луну и звезды, и всю красоту небесную, прельстився поклонишися им и послужиши им". Как мы видим, говоря о твари, Писание запрещает ее изображать. Говоря же о Боге, оно настаивает на том, что Он пребывает невидим: ни народ, ни даже сам Моисей не видели никакого образа Божия и слышали только голос Его. Не видев образа Божия. они, естественно, не могли и изобразить Его; они могли лишь письменно закрепить слова Божии, что Моисей и сделал. Да и как изобразить невидимое, бестелесное, не имеющее ни формы, ни величины, ни краски? Но уже в самой настойчивости ветхозаветных текстов, в подчеркивании того, что Израиль слышит слова, но не видит ни образа, ни подобия, преп. Иоанн Дамаскин усматривает сокровенное указа-

ние на — будущую возможность и видеть, и изображать Бога, пришедшего во плоти. "Итак, что таинственно показывается в этих местах? — спрашивает он. — Ясно, что теперь нельзя тебе изображать невидимого Бога; а когда увидишь Бестелесного ради тебя вочеловечшимся, тогда будешь делать изображение человеческого Его вида. Когда Невидимый, облекшись в плоть, становится видимым, тогда изображай подобие Явившегося. Когда <...> кто во образе Божии сый, приял зрак раба (Фил. 2, 6–7), через это сделался ограниченным в количественном и качественном отношениях и облекся в телесный образ, тогда начертывай на досках и выставляй для созерцания Восхотевшего явиться <...>, Рождение от Девы, Крещение во Иордане, Преображение на Фаворе <...> все рисуй, и словом, и красками, и в книгах, и на досках". (*1-е и 3-е Слова в защиту святых икон*)»[4].

Из сказанного ясно условие возможности возникновения ***реализма*** (вместо имевшего место ***символизма***: все события и лица Ветхого Завета имеют прообразовательное значение: не образ истинный перед нами — как образ здесь присутствует только историческая реальность до Боговоплощения, то есть нечто, в чем истинная реальность еще отсутствовала, — но лишь *указание* на будущий образ, на то, что будет явлено по Воплощении Христа, то есть ***символ***[5]): реализм возникает, когда благодаря Боговоплощению образ Божий оказывается наглядно явлен нам во плоти и вся тварь оказывается причастна воплощению Бога, весь мир оказывается Его вместилищем, а, значит, вместилищем подлинной реальности. Теперь становится возможно изображение Бога, явившего Себя во образе, становится возможным изображение твари, так как отныне она не застилает Бога от глаз человека, но являет Его в себе, красота тварного мира не становится соблазном и препятствием к видению Бога, но открывается как сосуд, заключающий в себе Красоту.

Но и слово, по воплощении Слова, претерпевает некоторое изменение, приобретая свойство являть не ***глагол*** лишь, но ***образ***[6]. Потому и сказано: ***«все рисуй***, и словом, и красками, и в книгах, и на досках». Полагаю, что неоднократно уже отмеченная соотнесенность слова Достоевского с изобразительным искусством[7] связана с указанным изменением. Но, конечно, наиболее адекватным выражением способности слова явить образ заключенной в мире с момента Боговоплощения высшей реальности и будет раскрывающийся в словах ***образ*** — православная икона.

Хорошо известен факт психологического восприятия читателями произведений Ф.М. Достоевского: в то время как одни погружаются в бездну безысходности и мрака, другие воспринимают его ро-

маны как прорыв сквозь мрак и безысходность к свету и надежде. Анализируя имеющиеся «читательские» отклики — многочисленные критические, публицистические, философские, литературоведческие статьи — можно заметить, что разделение их авторов на две указанные группы будет тесно связано с их отношением к религии, с их религиозностью или безрелигиозностью.

Предвидя все возможные возражения, я, тем не менее, говорю именно о религии, а не о православном христианстве. Хотя в романах Достоевского связь с Богом («религия» от лат. «religare» — связывать, привязывать[8]) присутствует именно таким образом, мне кажется, что любой читатель, вообще испытавший эту связь (или — возжелавший, возжаждавший этой связи), сможет — естественно, более или гораздо менее ясно — ощутить ее присутствие в творчестве писателя. По-видимому, именно это качество читателей позволяет или не позволяет им заметить предлагаемый автором романов «исход» из мрака романной «действительности» — или, вернее, *почувствовать*, что такой исход есть. Ибо, чтобы *увидеть* — требуется знать, *что* видишь. А для этого, действительно, необходимо знакомство с православной иконой и с православным отношением к иконе. Потому что именно в ней оказывается — исход.

Исход этот в своем концентрированном виде дан в эпилогах романов «великого пятикнижия». Дело в том, что по крайней мере четыре романа из пяти заканчиваются своеобразными «иконами». В общем смысле, говоря об обращении на последних страницах к Евангелию, можно сказать, что почти все романы как бы имеют на своей последней странице (уже за текстом) изображение Христа-Пантократора. (Может быть, это следовало бы воспроизводить полиграфически.) Но «иконы» разных сюжетов присутствуют и как бы нарисованные самими текстами эпилогов. Если говорить о том, что бросается в глаза до всякого анализа (и при этом начать с самого неочевидного), то нужно указать на икону «писца»-Евангелиста в эпилоге романа «Подросток» (причем, по-видимому, это будет икона Иоанна, диктующего ученику). В эпилоге «Бесов» — изображение трех жен-мироносиц у гроба Господня. В эпилоге «Преступления и наказания» — икона Богоматери (анализ покажет — что определенного извода). В эпилоге «Братьев Карамазовых» — по-видимому, икона причащения апостолов. И лишь один роман — «Идиот» — на первый взгляд, лишен такого завершающего иконного образа (потом мы увидим, что и это не совсем так). Он и оставляет по прочтении самое тяжелое и безысходное впечатление, что весьма странно, если учесть, что именно здесь Достоевский изобразил «положительно прекрасного человека». Впрочем, некий образ в конце «Идиота»

все-таки воспроизведен (хоть и трансформирован потом в истинную икону). Это, как можно догадаться, гольбейновский Христос.

Бросив общий взгляд на эпилоги романов, попробуем теперь присмотреться пристальнее к каждому из них.

«Преступление и наказание»

«Момент же встречи Христа и человека, освящение земли и всего, что на ней, видит Достоевский до волнения ясно, видит чувственно и духовно».
/Н. Абрамович. Христос Достоевского/

Когда-то я писала о главной идее «Преступления и наказания»: «Только *одним*, только через *одного* спасается другой. Иного пути нет». Один воплощает для другого спасение через возможность соединения с ним — слишком редкую и неочевидную, во всяком случае, для того «другого», о котором идет речь, для Раскольникова. Но спасение для Достоевского есть только одно — открывающее вновь душе пути для соединения с Живым Богом. И Соня не только воплощает спасение, но и «прообразует» эти пути, являя воочию зримый Раскольниковым образ, икону.

Подготовление к тому, чтобы образ был увиден героем и читателем, начинается исподволь, но откровенно и явно — с того момента, где описывается взгляд каторжников на Соню. Для Раскольникова их отношение к ней непонятно и обескураживающе: «Неразрешим был для него еще один вопрос: почему все они так полюбили Соню? Она у них не заискивала; встречали они ее редко, иногда только на работах, когда она приходила на одну минутку, чтобы повидать его. А между тем все уже знали ее, знали и то, что она **за ним** последовала, знали, как она живет, где живет. Денег она им не давала, особенных услуг не оказывала. Раз только, на Рождестве, принесла она на весь острог подаяние: пирогов и калачей. Но мало-помалу между ними и Соней завязались некоторые более близкие отношения: она писала им письма к их родным и отправляла их на почту. Их родственники и родственницы, приезжавшие в город, оставляли, по указанию их, в руках Сони вещи для них и даже деньги. Жены их и любовницы знали ее и ходили к ней. И когда она являлась на работах, приходя к Раскольникову, или встречалась с партией арестантов, идущих на работы, — все снимали шапки, все кланялись: "Матушка Софья Семеновна, мать ты наша, нежная, болезная!" — говорили эти грубые

клейменые каторжники этому маленькому и худенькому созданию. Она улыбалась и откланивалась, и все они любили, когда она им улыбалась. Они любили даже ее походку, оборачивались посмотреть ей вслед, как она идет, и хвалили ее; хвалили ее даже за то, что она такая маленькая, даже уж не знали, за что похвалить. К ней даже ходили лечиться» (6, 419).

Прочитав этот отрывок, невозможно не заметить, что каторжники воспринимают Соню как образ Богородицы, что особенно ясно из второй части текста. То, что описывается в первой части, при невнимательном чтении может быть понято как становление взаимоотношений каторжников и Сони. Но дело, очевидно, обстоит не так, ибо с одной стороны отношение устанавливается ***до всяких отношений***: арестанты ***сразу*** «так полюбили Соню». Они сразу ее ***увидели***, и динамика описания свидетельствует лишь о том, что Соня становится покровительницей и помощницей, утешительницей и заступницей всего острога, принявшего ее в таком качестве еще до всяких внешних его проявлений.

Вторая же часть даже лексическими нюансами авторской речи указывает на то, что происходит нечто совсем особенное. Эта часть начинается с удивительной фразы: «И когда она являлась...» Приветствие каторжников вполне соответствует «явлению»: «все снимали шапки, все кланялись...» Называют они ее «матушкой», «матерью», любят, когда она им улыбается — род благословения. Ну и — конец венчает дело — явленный образ Богоматери оказывается чудотворным: «К ней даже ходили лечиться».

В высшей степени характерно, что отношение каторжников к Соне совершенно непостижимо для Раскольникова. Он — неверующий — не видит явленного всем вокруг него. Для того чтобы подчеркнуть, что речь идет именно об этом: о вере и неверии, определяющих видение и невидение, — приведенному отрывку предшествует другой, говорящий об отношении каторжников к Раскольникову и о причинах такого отношения: «На второй неделе Великого поста пришла ему очередь говеть вместе с своей казармой. Он ходил в церковь молиться вместе с другими. Из-за чего, он и сам не знал того, — произошла однажды ссора; все разом напали на него с остервенением. — Ты безбожник! Ты в Бога не веруешь! — кричали они ему. — Убить тебя надо. Он никогда не говорил с ними о Боге и вере, но они хотели убить его, как безбожника; он молчал и не возражал им» (6, 419).

Непосредственное соседство двух приведенных пассажей указывает на то, что нелюбовь каторжников к Раскольникову, их благоговейная любовь к Соне (и то, и другое — без видимых причин), и не-

понимание Раскольниковым их любви — все это лишь стороны одного вопроса: именно, вопроса о вере. Раскольников ***не видит***, но после вынесенных впечатлений окружающей его ненависти и видений его болезни он готов увидеть.

Его готовность увидеть, момент ожидания, замершего на вдохе, зафиксированы Достоевским в полных неопределенности фразах пассажа, находящегося непосредственно перед эпизодом «явления»: «Шла уже вторая неделя после Святой <...>. Однажды, под вечер, уже совсем почти выздоровевший Раскольников заснул; проснувшись, он нечаянно подошел к окну и вдруг увидел вдали, у госпитальных ворот, Соню. Она стояла и ***как бы чего-то ждала. Что-то как бы пронзило*** в ту минуту его сердце; он вздрогнул и поскорее отошел от окна» (6, 420).

Соня сразу после этого заболела и слегла. У ворот ожидала (у ворот души), чтобы войти. Теперь пришла его очередь ждать беспокойно и тревожно. «Он был очень беспокоен, посылал о ней справляться. Скоро узнал он, что болезнь ее не опасна. Узнав, в свою очередь, что он так об ней тоскует и заботится, Соня прислала ему записку, написанную карандашом, и уведомляла его, что ей гораздо легче, что у нее пустая, легкая простуда и что она скоро, очень скоро придет повидаться с ним на работу. Когда он читал эту записку, сердце его сильно и больно билось» (6, 420).

В болезни Раскольников видит кошмары о способах устройства идеального общества, выздоравливая — ожидающую Соню, а выздоровев — икону, образ Божьей Матери — и поклоняется ей. Но не только обретенному вновь здоровью соответствует способность ***видеть***, она дается лишь в ответ на призыв, на просьбу, на беспокойство и тоску.

Момент творения иконы как бы отчеркнут, отделен от предыдущего текста описанием особого, прозревающего состояния героя и выводом действия из привычного течения времени, переводом его в план вечности, оконцами в которую и должны служить нам образа: «Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила» (6, 421).

Из анализа «Сна смешного человека...» мы знаем, что неосознанная тоска появляется в произведениях Достоевского как томление части по целому[9]. И здесь перед нами — стремление воссоединиться

с Богом, с отвергнутым Отцом, вернуться в лоно Авраамово. И на прозвучавший, наконец, искренний призыв сразу дается ответ. Следующие два абзаца текста — творение иконы. Третий абзац — поклонение ей.

«Вдруг подле него очутилась Соня. Она подошла едва слышно и села с ним рядом. Было еще очень рано, утренний холодок еще не смягчился. На ней был ее бедный, старый бурнус и зеленый платок. Лицо ее еще носило признаки болезни, похудело, побледнело, осунулось. Она приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему свою руку» (6, 421).

Обратим внимание, прежде всего, на одежду Сони. На ней надет бурнус. Бурнус — это «накидка и верхняя одежда разного вида, мужская и женская, будто по образцу арабскому» (Толковый словарь Вл. Даля). Для того чтобы изобразить традиционную одежду Марии — мафорий (одежду замужних палестинских женщин), более всего, конечно, подходит бурнус, бывший, к тому же, достаточно распространенным видом одежды. Теперь зеленый платок. Вообще, зеленый цвет как цвет земной жизни напрямую связан с образом Богородицы, молельщицы и предстательницы перед Господом за человека и землю, за всякую земную тварь. Присутствует он постоянно и в иконах. Так, например, Богоматерь Одигитрия из собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре (ныне — Санкт-Петербург, Русский музей) изображена с зеленым исподом головной накидки. Знаменитая икона «О тебе радуется», происходящая из мастерской Дионисия, из Успенского собора города Дмитрова (ныне — в Третьяковской галерее в Москве), изображает сидящую на престоле Богоматерь в Славе, окруженную расходящимися от престола кругами синего и зеленого цвета. Если вспомнить почти бесцветные, мягкие, пушистые волосы Сони, то ими вполне прорисовывается нимб, и тогда зеленый платок может изображать «Славу». Примерно так я и истолковала зеленый платок Сони, рассказывая об иконе в эпилоге «Преступления и наказания» в Старой Руссе. Причем уже там я сказала (почему — будет объяснено дальше), что явленная Раскольникову икона — вполне определенная икона, а именно «Споручница грешных». На следующий день после моего доклада мы поехали в Хутынский монастырь, где, отстояв панихиду по Державине, пошли осматривать собор. Там было довольно много икон нового письма, из них большинство (более пяти) — иконы типа «Споручницы грешных» — что само по себе достаточно необычно — это вовсе не самый распространенный тип. Но что было уже совсем удивительно, почти все они изображали Богоматерь в ярко-зеленом платке! Может быть, с моей стороны это и произвольная трактовка событий, но

я приняла происшедшее за подтверждение моей догадки.

Но зеленый платок может быть истолкован в системе романа гораздо убедительнее. Он явно сопоставлен с куполом церкви, которую видит Раскольников в сне о лошадке, — церкви его детства, где живет его Бог, утраченный им и вновь обретаемый: «Среди кладбища каменная церковь с зеленым куполом, в которую он раза два в год ходил с отцом и матерью к обедне, когда служили панихиды по его бабушке...» (6, 46). Купол — венец церкви. На иконе «Споручница грешных» Богоматерь традиционно изображается в венце. Приходя к Соне, герой вновь приходит к церкви своего детства[10].

Побледневшее, похудевшее и осунувшееся лицо (в результате чего всегда увеличиваются, как бы проступают на лице ***глаза***), я думаю, понятно без комментариев. Но вот выражение лица: привет, радость — в сочетании с робко протянутой рукой (добавить в выражение — робость), удивительно точно передает довольно трудно описываемое впечатление от икон с такого типа жестом — жестом моления, ласки и привета.

Нужно отметить одно обстоятельство, странное с любой другой точки зрения, но необходимое для появления видимой иконы на страницах романа — Соня подходит неслышно и ***садится*** рядом с Раскольниковым, после чего уже протягивает ему руку для привета — не окликнув, не поздоровавшись, как можно было бы ожидать, стоя, сразу по появлении.

Но именно такая поза и необходима, чтобы появилась Богоматерь рядом с «младенцем» — а младенца Христа здесь может явить сам Раскольников. ***Возможность***, призыв, на который можно ответить, а можно и нет, здесь явлена очевиднее, чем во многих других местах романа (а там она явлена достаточно очевидно, даже до назойливости: ведь когда у Порфирия на руках уже все карты, Господь защищает Раскольникова от ***вынужденного*** признания, «подводя» в этот момент Николку с его внезапным признанием): «Она всегда протягивала ему свою руку робко, иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет ее. Он всегда как бы с отвращением брал ее руку, всегда точно с досадой встречал ее, иногда упорно молчал во все время ее посещения. Случалось, что она трепетала его и уходила в глубокой скорби. Но теперь руки их не разнимались; он мельком и быстро взглянул на нее, ничего не выговорил и опустил свои глаза в землю. Они были одни, их никто не видел. Конвойный на ту пору отворотился» (6, 421).

Жест Раскольникова, принимающего и держащего руку Сони, определяет тип иконы. Мне известны только два типа икон, на которых Христос держит руку Богоматери: это Киево-Братская икона Божией

Матери и икона Божией Матери, именуемая «Споручница грешных». На Киево-Братской иконе Христос держит Богоматерь за руку одной рукой, другая поднята со сложенными для благословения перстами. Взгляд Его устремлен вверх, щека прижата к щеке Богородицы.

На иконе «Споручница грешных» обе руки Христа касаются руки Богородицы, взгляд Его устремлен вперед (по сравнению со взглядом Богородицы — скорее вниз), фигуры оставляют впечатление именно сидящих рядом.

На мой взгляд, в финале романа появляется скорее второй из названных тип иконы, но «сюжетная перекличка», кажется, есть и с историей Киево-Братской Божией Матери. Излагаю ее здесь по православному церковному календарю за 1979 год. «Киево-Братская икона Пресвятой Богородицы явилась в 1654 году и позднее находилась в Киеве, в Братском училищном монастыре, но ранее была местнопочитаемой в Вышгороде. В 1662 годе крымские татары, переправившись через Днепр около Вышгорода, похитили ее из храма вместе со священной утварью и другими святыми иконами; но чудотворная икона Богоматери была пущена по Днепру. Рекою она доплыла до Киева-Подола и остановилась среди Днепра напротив Братского монастыря. Здесь ее с радостью приняли православные иноки и перенесли в свой монастырь с подобающей честью. Празднество Киево-Братской иконе Богоматери совершается 10 мая, 2 июня и 6 сентября»[11]. Пришествие иконы рекою соответствует тому, что в «Преступлении и наказании» икона «творится» на берегу реки, причем место происходящего особенно подчеркнуто и выделено. Но и «принятие» иконы православными иноками очень напоминает мне «принятие» каторжниками Сони.

И все же истинной героиней эпилога «Преступления и наказания» является «Споручница грешных». Вот что сообщает об этой иконе Полный православный богословский энциклопедический словарь: «"Споручница грешных" — икона Божией Матери, именуемая так потому, что Богоматерь изображена на ней с Младенцем-Христом, держащим обеими руками Ее правую руку, как это делается при завершении сделки. Этим пожатием руки Матери Своей, Он как бы заверяет Ее, что всегда будет внимать Ея мольбам за грешников. Откуда икона и когда написана — неизвестно, но с 1844 года она чудотворная. Празднуется 7 марта и 29 мая»[12].

А вот что сказано о ней в Православном церковном календаре за 1979 год: «Икона Богоматери "Споручница грешных" находилась некогда в мужском Одринском монастыре Орловской епархии, где и прославилась чудотворениями в 40-х годах XIX века. В Москве список с этой чудотворной иконы, поставленный в храме св. Николая в Хамовниках, в 1848 году прославился виденным от него светом по

ночам, истечением мира и многими чудотворениями. Всех чудесных исцелений от иконы Богоматери "Споручницы грешных", заявленных и записанных в течение первых шести лет, имелось более 115. Наименование иконы Божией Матери "Споручницей грешных" служит выражением той многоразличной благодатной любви Ее к грешному роду человеческому, которую Она проявляла во все времена»[13].

Еще одно добавление к описанию. На некоторых иконах этого типа имеется надпись, как бы окружающая образ: «Азъ Споручница грешных к Моему Сыну // Сей далъ Мне за них руце слышати Мя выну (*црк. сл.* "всегда", "непрестанно") // Дати иже радость выну Мне приносятъ // Радоватися вечне чрезъ Меня испросятъ».

Уже то, что Соню принимают как свою заступницу каторжники, заставляет предположить, что лучшего названия для явленной ее посредством иконы, нежели чем «Споручница грешных», не придумать. Но и само чудо, совершенное ее любовью над Раскольниковым, — тоже чудо над грешником, отвернувшимся от Бога (то есть — самым безнадежным, в каком-то смысле), во спасение его. Значимым мне представляется и то, что икона «Споручница грешных» была в момент написания «Преступления и наказания» ***новой*** чудотворной иконой, совсем недавно напомнившей людям «века неверия и сомнения» о бесконечной милости Бога и силе заступничества Божией Матери.

Но вот что еще интересно. Сразу за «творением» иконы, как уже говорилось, следует поклонение ей Раскольниковым. «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и все лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она все поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее, и что настала же наконец эта минута...» (6, 421).

И дальше, вся последняя страница романа как бы пронизана ощущением счастья, жизни, радости, изменившим все, даже отношение каторжников к Раскольникову. И радость им дарована вечная: «...сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» (6, 421). Богоматерь исполняет свое обещание: «Радоваться вечне чрезъ Меня испросятъ».

Здесь бы можно и закончить, но еще одна икона заставляет нас посмотреть на весь уже прочитанный текст под несколько иным углом зрения. Это икона типа Одигитрия, на которой, что, кажется, не характерно для такого типа икон, Христос также изображен держащимся за руку Богоматери. Позы фигур на иконе вряд ли напоминают то, что

прорисовывается в тексте романа: Богоматерь склонилась к Иисусу, а он, наклонясь к ней, отвернул головку и смотрит назад через левое плечо. Эта икона Божией Матери именуется «Страстная». Вот что сообщает о ней Православный календарь: «Название "Страстная" она получила оттого, что по сторонам лика Пресвятой Богородицы на ней изображены два ангела с орудиями страданий Христовых. Свое благодатное чудо святая икона эта явила впервые в Нижнем Новгороде, исцелив расслабленную крестьянку Евдокию; после чего икона Одигитрия была перенесена в село Палицы. В 1641 году она была перенесена в Москву, и на месте ее сретения, у Тверских ворот, был построен в 1654 году девичий монастырь, называемый от иконы Страстным. Празднество святой иконе этой совершается 13 августа и в шестое воскресенье после Св. Пасхи»[14].

Что обращает на себя внимание в этом тексте, так это сообщение о праздновании в шестое воскресенье после Пасхи. Перед нами «подвижный» праздник, день которого высчитывается таким же образом, каким ведется отсчет времени в эпилоге «Преступления и наказания». И, по-видимому, праздник этот совпадает с днем «явления» иконы в «Преступлении и наказании». Все это заставляет пристальнее присмотреться к датам, которые обозначены подобным образом в тексте, предположив неслучайность их фиксации.

Первая дата относится к уже цитированному отрывку, первому, который имел отношение к «творению» иконы, — к сцене в церкви: «На второй неделе Великого поста пришла ему очередь говеть вместе с своей казармой». Вторая седмица Великого поста особо посвящена ***греху***. Чтение в понедельник включает в себя повествование о первом и втором грехе человеков: о грехопадении и зависти Каина Авелю, жертву которого принял Бог. И уже прямо обращенными к Раскольникову звучат слова Притч (4, 10–22): «Слушай, сын мой, и прими слова мои, — и умножатся тебе лета жизни. Я указываю тебе путь мудрости, веду тебя по стезям прямым. Когда пойдешь, не будет стеснен ход твой, и когда побежишь, не споткнешься. Крепко держись наставления, не оставляй, храни его; потому что оно — жизнь твоя. Не вступай на стезю нечестивых, и не ходи по путям злых; оставь его, не ходи по нему, уклонись от него, и пройди мимо; потому что они не заснут, если не сделают зла; пропадет сон у них, если они не доведут кого до падения; ибо они едят хлеб беззакония и пьют вино хищения. Стезя праведных — как светило лучезарное, которое более и более светлеет до полного дня. Путь же беззаконных — как тьма; они не знают, обо что споткнутся. Сын мой! Словам моим внимай, и к речам моим преклони ухо твое; да не отходят они от глаз твоих; храни их внутри сердца твоего: потому что они жизнь для того, кто нашел их, и здравие для всего тела его».

Здесь как бы дан ответ на всю его «тревогу беспредметную и бесцельную» предыдущих страниц. Здесь прямо указано, как вновь найти ему утерянную жизнь.

В сущности, прежде чем увидеть, Раскольникову дано было — услышать.

Я, к сожалению, лишена возможности приводить здесь все Евангельские чтения на этой неделе и варианты проповедей (это непомерно увеличило бы объем работы), но они на удивление «включены» в текст «Преступления и наказания» — так, как если бы были приведены в нем. Это часто своего рода «ключи», в прямой форме высказывающие то, что Достоевский «рассказывает».

Вот, например, рассуждение Тихона Задонского на слова Первого послания Иоанна «Грех есть беззаконие»: «Что такое грех? Это отступление от Бога живого и животворящего. Это измена, нарушение присяги, данной Богу при крещении. Это разорение святого, праведного и вечного Божиего закона, сопротивление святой и благой воле благого Бога. Это оскорбление вечной и бесконечной Божией правды, оскорбление великого, бесконечного, неизреченного страшного, святого, благого и вечного Бога, Отца и Сына и Святого Духа, перед которым благоговеют блаженные души, святые Ангелы». А вот что говорит о грехе святитель Григорий Нисский: «Грех не есть существенное свойство нашей природы, но уклонение от нее. Подобно тому, как и болезнь и уродство не присущи нашей природе, но противоестественны, так и деятельность, направленную ко злу, нужно признать искажением врожденного нам добра».

И слова сделали свое дело. Но они мертвы еще в душе его до откровения, до видения, до встречи с Богом. Поэтому он молчит и не возражает каторжникам, которые хотят убить его как безбожника. Но он услышал, что грех его — болезнь, уклонение от жизни и здоровья[15] — и его последующая болезнь, физическая, как бы знаменует кризис. Болезнь вышла наружу. «Он пролежал в больнице весь конец поста и Святую» (6, 419).

Следующее отмеченное «датой» событие, как бы момент, в который открывается его сердце, описанное в самых неопределенных выражениях: «что-то как бы пронзило в ту минуту его сердце», особенно интересно сгущенностью времени внутри него (не забудем, что следующий эпизод разворачивается уже как бы в вечности). «Дата» описана Достоевским следующим образом: «Шла уже вторая неделя после Святой».

Если слову «неделя» придается церковный смысл, и оно означает — день недели, воскресенье, то вторая неделя по Пасхе (Святом Воскресении Христовом) — неделя апостола Фомы. Но вторая неде-

ля после Святой недели — седмицы (недели в светском значении слова) — неделя жен-мироносиц. Вот таким образом обозначен момент происшедшей, наконец, встречи Сони и Раскольникова: того, кто смог уверовать, лишь «вложив персты», и той, что любовно поверила по слову.

Вот что читают в церкви на неделю о Фоме (Ин. 20, 19–31): «В тот же первый день недели вечером, когда двери дома, где собрались ученики Его, были заперты из опасения от Иудеев, пришел Иисус, и стал посреди, и говорит им: мир вам! Сказав это, Он показал им руки (и ноги) и ребра Свои. Ученики обрадовались, увидевши Господа. Иисус же сказал им вторично: мир вам! Как послал Меня Отец, так и Я посылаю вас. Сказав это, дунул, и говорит им: примите Духа Святого: кому простите грехи, тому простятся; на ком оставите, на том останутся. Фома же, один из двенадцати, называемый Близнец, не был тут с ними, когда приходил Иисус. Другие ученики сказали ему: мы видели Господа. Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю. После восьми дней опять были в доме ученики Его, и Фома с ними. Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди их и сказал: мир вам! Потом говорит Фоме: подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим. Фома сказал Ему в ответ: Господь мой и Бог мой! Иисус говорит ему: ты поверил, потому что увидел Меня: блаженны не видевшие и уверовавшие.

Много сотворил Иисус пред учениками своими и других чудес, о которых не написано в книге сей; сие же написано, дабы вы уверовали, что Иисус есть Христос, Сын Божий, и, веря, имели бы жизнь во имя Его».

Иоанн предлагает поверить слову его. Если вспомнить, что Соня читает Раскольникову при его первом посещении именно Евангелие от Иоанна, то слова воскресного чтения покажутся еще более значимыми.

А вот что говорится о женах-мироносицах в Книге священнослужителя (цитирую по Православному календарю на 1993 год): «Много понадобилось слов и уверений Господу Иисусу Христу, чтобы убедить апостолов в своем воскресении. Но достаточно было одного ангельского глагола, чтобы жены-мироносицы поверили в радостную весть. Любовь и верность — вот что отличает жен-мироносиц... Иосиф и Никодим были тайными учениками Христа. Но когда Иисуса распяли и Он умер на кресте, любовь победила страх, и они проявили большую верность, чем ближайшие ученики Христовы. Убеждения ума не спасли учеников от страха, а любовь, которой были

исполнены Никодим и Иосиф и жены-мироносицы, преодолела все».

Но это еще не все, что скрывается за странной «датой». Эта неделя (в светском смысле) заканчивается воскресеньем, в которое читают о расслабленном. Болезнь Раскольникова и Сони перед свершившимся с ними чудом удивительным образом перекликается с отрывком из Деяний, который читают в этот день, и истолковывается им, дополняя известный рассказ из Евангелия от Иоанна об исцелении Иисусом человека, тридцать восемь лет ждавшего исцеления от источника у Овечьих ворот. Встретив его потом в храме, Иисус напутствует исцеленного: «Вот, ты выздоровел; не греши больше, чтобы не случилось с тобою чего хуже» (Ин. 5, 14). Деяния же повествуют об исцелении Петром праведницы: «В Иоппии находилась одна ученица, именем Тавифа, что значит "серна"; она была исполнена добрых дел и творила много милостынь. Случилось в те дни, что она занемогла и умерла; ее омыли и положили в горнице. <...> Петр, встав, пошел с ними (посланными за ним учениками. — *Т.К.*); и когда он прибыл, ввели его в горницу, и все вдовицы со слезами предстали перед ним, показывая рубашки и платья, какие делала Серна, живя с ними».

Не могу не отметить здесь, что Соня, приехав за Раскольниковым, «занимается шитьем, и так как в городе почти нет модистки, то стала во многих домах даже необходимою» (6, 416).

Но продолжим чтение Деяний: «Петр выслал всех вон и, преклонив колена, помолился и, обратившись к телу, сказал: Тавифа! Встань. И она открыла глаза свои и, увидевши Петра, села. Он, подав ей руку, поднял и, призвав святых и вдовиц, поставил ее перед ними живою» (Деян. 9, 36–37, 39–41).

Мне кажется, что здесь подчеркивается взаимность, общность воскрешения героев, ибо и умершей праведнице нужен ***другой*** для ее воскрешения, а не только застарелому калеке и грешнику.

Но, таким образом, указанная дата вбирает в себя вторую, третью и четвертую неделю по Пасхе, а в шестую неделю (шестое воскресенье) по Пасхе празднуется праздник «Страстной» — как я уже говорила, еще одной иконы, где Христос изображен держащим Богоматерь за руку. Следуя тексту эпилога, вполне можно предположить, что между двумя «встречами» героев проходит примерно две недели.

Итак, конечно перед нами синтетический образ, хотя мне кажется, что наибольшее значение для его создания имела икона Божией Матери «Споручница грешных». Но суть здесь не в аналитических разысканиях. Суть в том, что текст Достоевского оказывается насыщен смыслами, находящимися как бы в «подтексте», к которым, однако, есть абсолютно открытый доступ для любого заинтересованного читателя;

но при этом смыслы оказываются еще и эмоционально воспринимаемыми, и для того, чтобы «почувствовать мысль» (выражение, которое очень любил Федор Михайлович), вполне достаточно текста романа и данного там образа встречи человека с Богом, который «видит Достоевский до волнения ясно, видит чувственно и духовно».

«Бесы»

«Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть».
/Ф.М. Достоевский/

«Бесы» традиционно рассматриваются исследователями как самый мрачный и пессимистический роман Достоевского. И действительно — невероятное количество трупов, смерть практически всех главных героев (при этом оставшийся живым, здоровым и деятельным Петруша Верховенский вовсе не способствует улучшению настроения) и самоубийца-удавленник в здравом уме и твердой памяти буквально на последней странице — достаточно веские основания для такого приговора. Нельзя не согласиться, что на политическом уровне романа нам предлагаются самые мрачные прогнозы — к сожалению, слишком буквально подтвердившиеся. Но Достоевский никогда не оставался на политическом уровне; а на уровне метафизическом смерть — вовсе не всегда повод для скорби и отчаяния. Как скажет Алеше, утешая его, монах: «Мы здесь отошедшему отцу радуемся» («Братья Карамазовы»).

Поделюсь своим почти еще детским читательским впечатлением, почему-то очень запомнившимся: когда я в первый раз прочла роман «Бесы», то, мимо всех героев, которые, как потом оказалось, были главными, я восприняла этот роман как роман о Степане Трофимовиче.

И действительно, Степан Трофимович, прямо скажем, за многое ответственен. Не говоря уже о том, что все представители младшего поколения в романе являются так или иначе его воспитанниками (на что, кстати, указывает и его имя: Стефан — венец (*греч.*), Трофим — питомец (*греч.*) — венец питомцев), именно в его поэмке в самом начале «Бесов» изгоняется Бог, что и позволяет «закружиться бесам разным». Да и фамилия «Верховенский» (которую Петруша унаследовал по ошибке: он ведь и сам сомневается относительно своего происхождения) ко многому обязывает.

Но если Степан Трофимович и создает обезбоженное пространство романа, то он же и возвращает в роман Бога, вокруг него и творится романная икона.

Как и в предыдущем произведении, встреча с Богом происходит практически сразу же, как только раздался человеческий призыв из самой глубины сердца. Унижение любви ставит Степана Трофимовича на грань отчаяния и заставляет его, во имя вечной любви, выйти на большую дорогу. Именно не раздумывая, не размышляя, не планируя, в ситуации, когда рухнуло все, чем он жил, ничем временным не отгороженный от вечности — просто человек на земле, представший перед Богом во всей своей наготе и впервые положившийся на Него: «Чтобы взять подорожную, надо было, по крайней мере, знать, куда едешь. Но именно знать об этом и составляло самое главное его страдание в ту минуту: назвать и назначить место он ни за что не мог. Ибо, решись он на какой-нибудь город, и вмиг предприятие его стало бы в его собственных глазах и нелепым и невозможным; он это очень предчувствовал. Ну что будет он делать в таком именно городе и почему не в другом? <...> Нет уж, лучше просто большая дорога, так просто выйти на нее и пойти и ни о чем не думать, пока только можно не думать. Большая дорога — это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца, — точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея; а в подорожной какая идея? В подорожной конец идеи... Vive la grande route, а там что Бог даст» (10, 480–481).

И к растерянному и потерянному Степану Трофимовичу в приезжей крестьянской избе обращается Бог. Удивительно — а в этом романе Достоевского это наиболее очевидно — как тихо, осторожно, осмелюсь даже сказать, робко обращается Бог к человеку, уже отчаявшемуся без Него, но еще Его не призвавшему[16]: «— Не пожелаете ли приобрести? — раздался подле него тихий женский голос. Он поднял глаза и, к удивлению, увидел пред собой одну даму <...> (в избе, где он уже потерялся и испугался «среди народа» и, кстати, успел возбудить подозрение. — *Т.К.*) лет уже за тридцать, очень скромную на вид, одетую по-городскому, в темненькое платье и с большим серым платком на плечах. В лице ее было нечто очень приветливое, немедленно понравившееся Степану Трофимовичу. <...> Из <...> мешка она вынула две красиво переплетенные книжки с вытесненными крестами на переплетах и поднесла их к Степану Трофимовичу» (10, 486).

Если воспринять этот текст именно в таком значении (Божьего оклика), то потрясающе будет звучать ответ Степана Трофимовича, как бы дающего разрешение сделать то, что произошло дальше, обещая не сопротивляться: «— С величайшим удовольствием. Je n'ai rien

contre L'Evangile, et... Я давно уже хотел перечитать...» Французская фраза особенно удивительна: «Я ничего не имею против Евангелия...» (10, 486). Нельзя не отметить, что зовут книгоношу, которая посылается Степану Трофимовичу в качестве ангела-хранителя, Софья Матвеевна (София — премудрость (*греч.*), Матфий — богодарованный (*евр.*)) — богодарованная мудрость.

И опять, так же как и в «Преступлении и наказании», двое становятся спасением друг для друга, и опять София — мудрость указывает путь своему «соспасаемому»: «Наконец-то воротилась Софья Матвеевна. Но она села на лавку такая убитая и печальная. — Не быть мне в Спасове! — проговорила она хозяйке. — Как, так и вы в Спасов? — встрепенулся Степан Трофимович. Оказалось, что одна помещица, Надежда Егоровна Светлицына, велела ей еще вчера поджидать себя в Хатове и обещалась довезти до Спасова, да вот и не приехала. — Что я буду теперь делать? — повторяла Софья Матвеевна. — Mais, ma chère et nouvelle amie, ведь и я вас тоже могу довезти, как и помещица, в это, как его, в эту деревню, куда я нанял, а завтра, — ну, а завтра мы вместе в Спасов. — Да разве вы тоже в Спасов? — Mais que faire, et je suis enchantè! Я вас с чрезвычайною радостью довезу; вон они хотят, я уже нанял... Я кого же из вас нанял? — ужасно захотел вдруг в Спасов Степан Трофимович» (10, 489–490).

Навязчиво повторяемое название города «Спасов», куда все направляются[17], и куда, вслед за своей богоданной премудростью, захотел и Степан Трофимович, кажется, не требует разъяснений. Слишком очевидно значение и имени помещицы, которая должна была довезти туда Софью Матвеевну: Надежда Светлицына — светлая надежда. Но вот что не так очевидно и тоже очень интересно: знакомый крестьянин Анисим, случайно встреченный Степаном Трофимовичем в приезжей избе, упорно выспрашивает (с чем слабо соглашается Степан Трофимович — абсолютно в той же манере, в какой он произнесет: «Я не имею ничего против Евангелия»), не едет ли он в Спасов к некоему Федору Матвеевичу?

«— Да уж не к Федору ли Матвеевичу? То-то вам обрадуются. Ведь уж как в старину уважали вас; теперь даже вспоминают неоднократно... — Да, да, и к Федору Матвеевичу. — Надо быть-с, надо быть-с. То-то мужики здесь дивятся, словно, сударь, вас на большой дороге будто бы пешком повстречали. Глупый они народ-с» (10, 487).

И далее, на слабое сопротивление Степана Трофимовича, еще не решившегося ехать в Спасов: «— Но... здесь тоже хорошо... И я не хочу, — прошамкал было Степан Трофимович. — Хорошо, сударь, это вы справедливо, в Спасове у нас теперь куды хорошо, и Федор Матвеевич так вами будут обрадованы» (10, 489).

Этот неизвестно откуда взявшийся Федор Матвеевич на самом деле лицо чрезвычайно важное, ибо значит — (Феодор (*греч.*) — Божий дар) — богодарованный Божий дар — чрезвычайно многосмысленная и глубокомысленная тавтология. При таком прочтении и в словах, выражающих удивление и «безжалостное любопытство» Анисима («Надо быть-с» и далее), можно найти другой, утвердительный смысл. И тогда нечего мужикам дивиться, что они нашли Степана Трофимовича на большой дороге — это единственный путь в Спасов к ожидающему его Божиему дару.

Ждать парохода в Спасов нужно в Устьеве (перевоз душ умерших через реку — общее место многих религий; но это еще и знак конца отдельности: устье — впадение реки в море, впадение души в Бога). Там и умирает Степан Трофимович, достигая Спасова, спасения, Спаса — как и положено, после смерти. Собственно, ведь получается, что именно смерти Степана Трофимовича и дожидаются все, собравшиеся вокруг него в Устьеве.

Но до этого еще далеко, а пока оставшийся один, заброшенный Степан Трофимович вдруг ощущает себя в гуще людского интереса, центром народного интереса — того самого народа, который он «никогда не видал вблизи». «Mais le vrai peuple, то есть настоящий, который на большой дороге, мне кажется, ему только и дела, куда я, собственно, еду...» (10, 490). И действительно, чего стоит один только Анисим со своим Федором Матвеевичем: «Через четверть часа уже усаживались в крытую бричку <...>. Подсаживал Анисим. — Доброго пути, сударь, — хлопотал он изо всех сил около брички, — вот уж как были вами обрадованы! — Прощай, друг мой, прощай. — Федора Матвеича, сударь, увидите... — Да, мой друг, да... Федора Петровича... только прощай» (10, 490).

В самом деле, из чего все так хлопочут и суетятся? Отчасти это в сниженной форме объясняется немного раньше. Достоевский вообще очень любил объяснения по аналогии, причем один член аналогии брался заведомо «низкий» — таким мыслительным ходом (а проще — юмором) другому члену аналогии не давалось вырваться за пределы тела мира, стать «возвышенным», то есть — превознестись.

В данном случае аналогия проводится с питьем водки. «Попросите простолюдина что-нибудь для вас сделать, — делится своими наблюдениями рассказчик, — и он вам, если может и хочет, услужит старательно и радушно; но попросите его сходить за водочкой — и обыкновенное спокойное радушие переходит вдруг в какую-то торопливую, радостную услужливость, почти в родственную о вас заботливость. Идущий за водкой, — хотя будете пить только вы, а не он, и он знает это заранее, — все равно ощущает как бы некоторую часть

вашего будущего удовлетворения...» (10, 485). То же ощущает простолюдин Достоевского при мысли о спасении ближнего, о достижении им Царствия Божиего — и, может быть, даже с большим на то основанием. Так что не случайно хлопочет изо всех сил около брички Анисим, проявляя «торопливую, радостную услужливость, почти родственную заботливость» и умиленно приговаривая при этом: «Федора Матвеевича, сударь, увидите...» Характерна и оговорка Степана Трофимовича: «да... Федора Петровича...» — Божий дар каменный — ибо действительно, наконец, в конце жизни начинает и завершает он свое строение не на песке, а на камне.

В дороге Степан Трофимович заболевает (так и хочется сказать, что «это болезнь не к смерти, но к славе Божией»). И в смятении болезни его охватывает «новая идея» (вроде ставрогинского «я тогда совсем новую мысль почувствовал» — «почувствованная» мысль — всегда новая). Но «новая идея» Степана Трофимовича — во всех отношениях выдающаяся — дело в том, что он решил нести народу Благую Весть.

«L'Evangile... Voyez-vous, désormais nous le prêcherons ensemble (Видите ли, отныне мы его будем проповедовать вместе), и я буду с охотой продавать ваши красивые книжки. Да, я чувствую, что это, пожалуй, идея, quelque chose de très nouveau dans ce genre (нечто совершенно новое в этом роде). Народ религиозен, c'est admis, но он еще не знает Евангелия. Я ему изложу его... В изложении устном можно исправить ошибки этой замечательной книги, к которой я, разумеется, готов отнестись с чрезвычайным уважением. Я буду полезен и на большой дороге» (10, 491).

И, несмотря на смешную его претензию и на гордыню его, в нем, всех оставившем и всеми оставленном, от всего отрекшемся (в том числе — от всякого владения; вот что он говорит, отдавая деньги Софье Матвеевне: «возьмите, возьмите, я не умею, я потеряю и у меня возьмут, и...» (10, 491)), полном чистой любви («Я не могу не жить подле женщины, но только подле...» (10, 491)), так вот, в нем на миг мелькает его Божественный первообраз. И в этот промельк успевает он сказать истинную, очень важную для Достоевского мысль: «О, простим, простим, прежде всего простим всем и всегда... Будем надеяться, что и нам простят. Да, потому что все и каждый один перед другим виноваты. Все виноваты!..» (10, 491).

Степан Трофимович засыпает «лихорадочным, знобящим сном», во время которого видит «какую-то раскрытую челюсть с зубами», от чего ему «очень противно» (10, 492). Челюсть с зубами (я допускаю, что это не единственная возможная интерпретация) — достаточно традиционный символ ада («адская пасть», «адский зев» и т.п.), регу-

лярно присутствующий на иконах типа «Распятие» и особенно «Сошествие во ад». Таким образом, это уже, собственно, не просто символ ада, но символ борьбы Христа со смертью и адом и победы Христовой. Но для Степана Трофимовича действительно наступают дни борьбы.

Это дни борьбы с собственной, привычной и принимаемой за правду, ложью, с гордыней, дни приближения к истине о себе самом, дни обретения смирения. Если вспомнить, что дьявол — «отец лжи» и что гордыня — истинно дьявольский порок, а также, что «избавление последовало лишь на третий день» (10, 499) — с приездом Варвары Петровны и Даши, то аналогия «воскресения» Степана Трофимовича с Воскресением покажется не такой уж неожиданной. Но если Христос умирает — воскресает в Жизнь Вечную, чтобы воскреснуть в жизни земной (явиться), то Степан Трофимович воскресает в жизни земной, чтобы воскреснуть в Жизнь Вечную (умереть).

И вот у одра Степана Трофимовича собираются три женщины, связанные с ним узами «ученичества» (Даше он читал лекции (вернее — лекцию) по настоянию Варвары Петровны, да и сам еще раньше, ребенка, начал ее учить; Варвара Петровна тоже хотела видеть его своим учителем, просила «руководить ее развитием», а позднее высказывала претензии к его руководству; фраза Софьи Матвеевны: «Ничего я тут не умею хорошо рассказать, потому что сама в большом страхе за них была и понять не могла, так как они такие умные люди» (10, 503) свидетельствует о сходном эмоциональном отношении) и любви, причем любви вовсе не абстрактно-«человеческой», но очень личностной, напряженной, эмоционально-насыщенной — и в то же время чистой, то есть лишенной собственно страстного элемента, и при этом — полной преданности. Последнее хорошо иллюстрируется заключительным обменом репликами в первом разговоре Варвары Петровны и Софьи Матвеевны: «— Ведь если б я не приехала, ты бы все равно его не оставила? — Ни за что бы я их не оставила-с, — тихо и твердо промолвила Софья Матвеевна, утирая глаза» (10, 504).

Именно эти и прежде всего эти женщины станут свидетельницами ***воскресения***.

Приведу описание сюжета Жен-мироносиц, как он дан в книге Н.А. Барской «Сюжеты и образы древнерусской живописи», что сведет к минимуму возможность «эмоциональной подтасовки», по понятным причинам неизбежной в том случае, если бы я сама взялась описывать сюжет.

«Образ Жен-мироносиц <...> стал образом свидетельства Воскресения — свидетельства, обретенного женщинами, не только бескорыстно служившими Учителю, но и сохранившими Ему верность в гонениях, в муках и позоре крестной смерти, в Его тайном погребе-

нии. Нужно отметить, что рассказы евангелистов, совпадая в передаче сути события, различаются в деталях, называют разное число пришедших ко гробу женщин: троих, нескольких, двух; Иоанн называет одну Марию Магдалину. Но, при всех этих различиях, ни один не упоминает Деву Марию. Однако народное сознание с древнейших времен почитало и Богородицу среди пришедших ко гробу[18]. Ее также называют в числе мироносиц и церковные песнопения, посвященные этому событию. И это участие Матери в приходе мироносиц ко гробу усиливало то представление, что в событии этом не только открывается истина, но она открывается именно женщинам, наделенным всей полнотой женской любви, преданности и веры»[19].

Интересно, что Достоевский как бы помнит о вариативности количества фигур у гроба: мы видим и двухфигурную композицию (беседа Варвары Петровны с Софьей Матвеевной), и трехфигурную (фраза: «— Ну садись, садись, не пугайся. Посмотри мне еще раз в глаза, прямо; чего закраснелась? Даша, поди сюда, смотри на нее: как ты думаешь, у ней сердце чистое..?» (10, 503)), и, наконец, многофигурную («Он исповедался и причастился весьма охотно. Все, и Софья Матвеевна, и даже слуги, пришли поздравить его с приобщением Святых Таин. Все до единого сдержанно плакали, смотря на его осунувшееся и изнеможенное лицо и побелевшие, вздрагивавшие губы» (10, 504)).

Интересно и то, что в последней сцене Степан Трофимович как бы служит и образом ангела, возвещающего Жизнь Вечную, и образом Христа, указывающего путь к ней. Характерно, что подобные композиции (а они были!) включали, как правило, несколько фигур жен-мироносиц. Вот описание такого типа икон у Н.А. Барской: «В русском искусстве существовал, получив особенно широкое распространение в XVI веке, извод, где изображение Жен-мироносиц у гроба соединялось с явлением им воскресшего Христа. На иконе, написанной во второй половине этого столетия московским художником, тихо склоняются жены, во главе с Богородицей, держащие сосуды с миром в руках, над гробом, в котором белеют пелены, им благовествует сидящий в его возглавии ангел. На фоне горок за спинами женщин — оставленный ими Иерусалим в виде окруженных розовой стеной строений. А над ними на фоне гор — Тот, Кто покинул гроб и пелены, — Иисус Христос, предваряющий их по дороге в Галилею. В развевающихся одеждах, обернув к ним светлый лик, указывает Он им рукой путь — путь, открытый Его Воскресением»[20].

В упомянутой сцене Степан Трофимович возвещает бессмертие, поет гимн жизни и указывает путь: «— Мое бессмертие уже потому необходимо, что Бог не захочет сделать неправды и погасить совсем огонь раз разгоревшейся к Нему любви в моем сердце. И что дороже

любви? Любовь выше бытия, любовь венец бытия, и как же возможно, чтобы бытие было ей неподклонно? Если я полюбил Его и обрадовался любви моей — возможно ли, чтобы Он погасил и меня и радость мою и обратил нас в нуль? Если есть Бог, то и я бессмертен!» (10, 505). И замечательным дополнением к его условному предложению звучат слова переполошившейся Варвары Петровны: «Бог есть, Степан Трофимович, уверяю вас, что есть».

Он продолжает: «— О, я бы очень желал опять жить! <...> Каждая минута, каждое мгновение жизни должны быть блаженством человеку... должны, непременно должны! Это обязанность самого человека так устроить; это его закон — скрытый, но существующий непременно... О, я бы желал видеть Петрушу... и их всех... и Шатова!» (10, 506).

И последнее: «Одна уже всегдашняя мысль о том, что существует нечто безмерно справедливейшее и счастливейшее, чем я, уже наполняет и меня всего безмерным умилением и — славой, — о, кто бы я ни был, что бы ни сделал! Человеку гораздо необходимее собственного счастья знать и каждое мгновение веровать в то, что есть где-то уже совершенное и спокойное счастье, для всех и для всего... Весь закон бытия человеческого лишь в том, чтобы человек всегда мог преклониться перед безмерно великим. Если лишить людей безмерно великого, то не станут они жить и умрут в отчаянии. Безмерное и бесконечное так же необходимо человеку, как и та малая планета, на которой он обитает... Друзья мои, все, все: да здравствует Великая Мысль! Вечная, безмерная Мысль! <...> Даже самому глупому человеку необходимо хотя бы нечто великое. Петруша... О, как я хочу увидеть их всех опять! Они не знают, не знают, что и в них заключена все та же вечная Великая Мысль!» (10, 506).

Это, собственно, последние слова Степана Трофимовича, ибо через три строчки будет сообщено о его кончине. Но необходимо разъяснить еще несколько вещей.

Во-первых, его повторяющиеся слова о том, что он хотел бы «видеть их всех». Несколькими страницами раньше он будет настойчиво вспоминать о Лизе — она, очевидно, тоже входит в это число. Во всяком случае, из названных «всех», кроме Петруши, все уже умерли. Здесь необходимо напомнить одно обстоятельство — дело в том, что в древнейшие времена Воскресение обозначалось изображением Жен-мироносиц. Позднее, основываясь на апокрифическом Евангелии Никодима, Воскресение начинает обозначаться сюжетом Сошествия во ад. А в этом сюжете, как, наверное, всем памятно, Христос одолевает ад «смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав» — то есть, выведя из ада всех, попавших туда до Его пришествия. Христос в этом иконописном сюжете зримо восстанавливает

связь человека с Богом, прерванную грехом прародителей, отвернувшихся от Бога в начале времен так же, как это случилось в начале романа «Бесы». Ветхий Адам прерывает связь с Богом, Новый Адам — Христос — ее восстанавливает. От Ветхого Адама до Нового — такова эволюция образа Степана Трофимовича в романе.

И в словах воскресшего Степана Трофимовича — жизнь и надежда для всех героев романа, ибо он восходит в вечную жизнь, вспомнив их всех и затосковав о них — то есть как бы спустившись и выведя их найденным им путем.

Во-вторых, следующее за романной иконой «Заключение», повествующее главным образом о смерти Николая Ставрогина. В свете всего сказанного выше об учителе, повесившийся ученик уже не должен вызывать ни чрезмерного удивления, ни чрезмерного огорчения. Как мы все помним, один из учеников Христа также повесился, примерно (в сюжетной соотносительности) в такое же время. Но это еще и завершение сюжета о «премудром змие».

Дело в том, что меня как-то поразило сходство Степана Трофимовича, как он описан во время встречи с Лизой на большой дороге — уже после ее ухода от Ставрогина, с изображением Святого Георгия на некоторых иконах. Шинель в рукава, подпоясанная широким кожаным лакированным поясом с пряжкой, высокие сапоги и панталоны в голенищах, палка в правой руке, в этой же руке распущенный зонтик (копье и щит или копье и нимб — в зависимости от того, как представить себе положение зонтика). Я долго не могла понять, к чему бы могла относиться эта устойчивая ассоциация, пока гибель Николая Ставрогина не предстала в какой-то мере победой Степана Трофимовича. И тогда все встало на свои места.

Ведь икона Святого Георгия, «похожая» на Степана Трофимовича, называется «Чудо Георгия о змие», на сюжет о том, как Георгий, связав змия, пожиравшего всех детей языческого города (как и Ставрогин, являющийся вольной или невольной причиной всех совершенных в романе убийств и совращений), заставил горожан принять истинного Бога, после чего убил змия (кстати, спасенную Георгием царскую дочь звали Елисава)[21]. Ну, а именование Ставрогина «премудрым змием» проходит почти через весь роман.

Так и стоят в ушах слова одного из моих молодых и скептических собеседников, не склонного «все усложнять»: «Ну вот, теперь мы Степана Трофимовича сделаем Христом!» Не Христом, но образом Христовым, каковым может явиться каждый человек, ибо «Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (25, 228).

«Идиот»

«Чудо Воскресения нам сделано нарочно для того, чтоб оно впоследствии соблазняло, но верить должно, так как этот соблазн (перестанешь верить) и будет мерою веры»
/Ф.М. Достоевский. Записная книжка 1860-1862 гг./

Закрывая этот роман Достоевского, как никакой другой погружающий читателя в бездны ужаса и отчаяния, думаешь: «Преображения не произошло. И нет в конце романа иконы, рассеивающей мрак и морок существования, соединяющей со светом истинного бытия. Восторжествовал гольбейновский "Христос". А это, как известно, картина, от которой у иного вера может пропасть». И слышишь в себе ответ — рогожинский — «Пропадает, и то». И тут же ощущаешь внутреннее возмущение: да мог ли тот Достоевский, каков он был во время написания «Идиота», создать роман, подобный гольбейновской картине? Нет, не мог. Но, написав «Идиота», очень был неуверен в том, что ему удалось-таки воплотить любимую идею, и до конца жизни с робким недоверием и боязливой радостью выслушивал все заявления о том, что роман «очень понравился». Словно был неуверен в читательском понимании, словно сомневался, что роман нравится «за то самое».

Безусловно, основания для сомнения у него были. Еще и еще раз хочется повторить: роман «Идиот» — самое непрочитанное из творений Достоевского, и одна из причин этого — слишком многое из вложенного туда автором стало принципиально нечитаемым в культуре, сменившей русскую культуру, существовавшую до 1917 года, да, впрочем, многое не прочитывалось уже и в позитивистской культуре, современной Достоевскому, ставшей в его время массовой и господствующей. В частности, было непонятно для многих и противопоставление иконы так называемой «религиозной живописи», столь острое для Достоевского, так живо им ощущаемое.

За этим противопоставлением для него стоял важнейший в его жизни вопрос — вопрос о божественности Христа.

Не очень-то любя впрямую высказывать сокровеннейшие свои мысли (из-за уверенности, что не поймут, отвернутся и осмеют), он предоставлял им «высказываться» в художественной форме в своих романах. Но мысли эти всегда лежали в основе его «прямых» высказываний. В «Дневнике писателя» за 1873 год в статье «По поводу выставки» он пишет, проводя различие между жанром и исторической картиной: «Историческая действительность, например в искусстве,

конечно не та, что текущая (жанр), — именно тем, что она законченная, а не текущая. Спросите какого угодно психолога, и он объяснит вам, что если воображать прошедшее событие и особливо давно прошедшее, завершенное, историческое (а жить и не воображать о прошлом нельзя), то событие **непременно** представится в законченном его виде, то есть с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить лицо или событие. А потому сущность исторического события и не может быть представлена у художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности. Таким образом, художника объемлет как бы суеверный страх того, что ему, может быть, поневоле придется "идеальничать", что, по его понятиям, значит лгать. Чтоб избегнуть мнимой ошибки, он придумывает (случаи бывали) смешать обе действительности — историческую и текущую; от этой неестественной смеси происходит ложь пуще всякой. По моему взгляду, эта пагубная ошибка замечается в некоторых картинах г-на Ге. Из своей "Тайной вечери", например, наделавшей когда-то столько шуму, он сделал совершенный жанр. Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, — но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились его друзья утешать его; но спрашивается: где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?

Тут совсем ничего не объяснено, тут нет исторической правды; тут даже и правды жанра нет, тут все фальшивое <...>. Г-н Ге гнался за реализмом» (21, 76–77), — заканчивает это рассуждение писатель.

Говоря лишь об исторической правде, Достоевский все время имеет в виду правду метафизическую, говоря о боязни «идеализации», он не упоминает о божественной природе Христа, — это значило бы обречь статью на остракизм, то есть — на заведомую неуслышанность. Но он все время хочет объяснить, что реализм — это совсем другое. Реально ли, возможно ли, чтобы Христос был всегонавсего «исторической личностью»? Возможно ли, чтобы Он не был Богом? Именно в романе «Идиот» Достоевский ответил себе окончательно на этот вопрос[22].

Примерно в середине XV в. в западноевропейской живописи происходит некое изменение[23], о причинах которого в данной работе говорить невозможно и неуместно. Но само изменение состоит в заме-

щении иконы картиной[24]. Это замещение было радикальным потрясением для культуры. Это было, как если бы вдруг все окна мира заменили на зеркала[25]. Бесконечность осталась, но превратилась в дурную, бесконечную повторяемость, смену того же тем же, в холостой ход — в бесконечное отражение. Мир оказался заперт внутри себя самого, изнемогая от собственной бесконечности, лишенной смысла и цели[26]. Подходя к окну, в котором раньше видел — Бога, человек находил лишь себя самого и постепенно обрел уверенность, что и раньше ничего, кроме него не было, «а лишь почему-то казалось»[27]. Именно картина, эта «живопись зеркала», впервые внятно, громко и открыто стала отрицать божественность Христа[28]. Мертвое тело сменило на «Распятии» Спасителя мира, будто раскрывающего миру руки для объятья, вновь принимающего его — отторгнутый от Бога грешной волей человека.

Может быть, будет не таким уж преувеличением, если я скажу, что центральный конфликт романа «Идиот» — это конфликт между картиной и иконой, между окном, выходом и зеркалом, замыкающим мир в его собственных пределах.

Картин в романе множество, объявленных и необъявленных. Роман изобилует живописью: религиозной, философской, исторической, пейзажной. Не случайно своеобразным рефреном в произведении становятся поиски сюжета для картины Аделаиды. В эти поиски немедленно включается и князь — буквально на первых страницах романа. Интересно объяснение невозможности работы для Аделаиды: «Восток и Юг давно описан» — художники лишь множат отражения этого мира и отражения отражений: не случайно при первой встрече с князем Аделаида *копирует* пейзаж, да еще с *эстампа*.

При этом иконы в романе практически *отсутствуют*. Или, вернее, они присутствуют, но в своеобразном виде. Я написала «практически отсутствуют», потому что истинное положение дел просто невероятно: в романе нет ни одной иконы! Их нет даже в «Святая Святых» рогожинского дома — в комнатах его матушки, их нет даже в той зале дома Лебедева, где он «лбом стучит по получасу» и молится за упокой графини Дюбарри — во всяком случае в достаточно подробном описании залы о них не сказано ни слова. Образ лишь упоминается несколько раз, но — исключительно функционально: Рогожин говорит князю в день его рождения, что Настасья Филипповна поклялась ему на образе выйти за него замуж через три недели; Ипполит, рассказывая о посещении его привидением в образе Рогожина, упоминает об иконе в связи с тем, что под ней горит лампада, освещающая комнату вместо ночника.

Роман и начинается, в сущности, картиной. Первый абзац текста — удивительно стильное полотно импрессиониста: поезд в туннеле из желтого тумана, застилающего весь остальной мир, а в поезде — желтые, под цвет тумана, пятна лиц пассажиров. Картина чрезвычайно эффектная и напрашивающаяся на интерпретацию.

На первой же странице начинается и первая, еще неясная, оппозиция: пейзаж — портрет. Оппозиция эта потом будет прямо высказана, когда генеральша Епанчина заметит об Аделаиде: «пейзажи и портреты пишет (и ничего кончить не может)» (8, 47).

Дав картину летящего в желтом тумане поезда, Достоевский переходит к описаниям сидящих *друг напротив друга* пассажиров, и это описание не менее картинно, чем предыдущее. «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 гармонировавшее с нахальною и грубою улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом. Он был тепло одет, в широкий мерлушечий черный крытый тулуп, и за ночь не зяб, тогда как сосед его принужден был вынести на своей издрогшей спине всю сладость сырой ноябрьской русской ночи, к которой, очевидно, был не приготовлен. На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии или, например, в Северной Италии, не рассчитывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до Петербурга. Но что годилось и вполне удовлетворяло в Италии, то оказалось не совсем пригодным в России. 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 фуляра, заключавший, кажется, все его дорожное достояние. На

ногах его были толстоподошвенные башмаки со штиблетами, — все не по-русски» (8, 5–6).

Но если пейзажная картина — это зеркало, поставленное перед миром, то портрет неожиданно сразу оказывается чем-то иным: князь и Рогожин посажены автором так, что возникает ощущение зеркальности, подчеркнутое, кстати, кроме некоторого странного сходства в их облике — при полном отсутствии сходства, так сказать физического, сходством их положения в этот момент: здесь друг перед другом оказались два свежеиспеченных миллионера. Но это ощущение сразу и разрушается: каждый видит не свое отражение, но *лик другого.* Интересно отметить, что «граница» между двумя портретами, ось симметрии между сидящими друг напротив друга молодыми людьми создается описанием их одежды, разделяющим описания собственно облика. Так и кажется, что если бы не одежда, обозначившая их границы, они бы рухнули друг в друга.

Итак, каждый видит лик другого. ***Лик, лицо — то, что главное в иконе, и то, что невозможно в картине,*** что не может составить картины. Недаром Аделаида — по поводу первого найденного для нее сюжета — скажет: «Как лицо? Одно лицо? <...> Странный будет сюжет, и какая же тут картина?» (8, 54).

Однако люди стремятся и лик другого человека сделать зеркалом. При первом знакомстве с генералом Епанчиным князь говорит: «мы такие розные люди на вид... по многим обстоятельствам, что у нас, пожалуй, и не может быть много ***точек общих***, но знаете, я в эту последнюю идею сам не верю, потому очень часто так только кажется, что нет точек общих, а они очень есть... это от лености людской происходит, что люди так промеж собой на глаз сортируются и ничего не могут найти...» (8, 24).

То есть люди воспринимают и принимают другого, лишь находя с ним «общее», то есть в той мере, в какой видят в нем — себя. (Стремление к знакомству и дружбе с теми, кто «выше», не противоречит этому правилу: там люди видят себя такими, какими они хотели бы быть, такими, как они о себе мечтают — это зеркало, которое льстит).

Князь, напротив, пытается и в пейзаже увидеть «портрет»: «Вот этот пейзаж я знаю, это вид швейцарский. Я уверен, что живописец с натуры писал, и я уверен, что это место я видел: это в кантоне Ури...» (8, 25). «Очень может быть, — отвечает генерал, — хотя это и здесь куплено». То есть, скорее всего, отражение отражения, но князь и воспроизведению умеет придать достоинство оригинала, что ясно видно в сцене демонстрации шрифтов. В любой форме, пустой для другого, он ищет душу, смысл, жизнь и характер. Он не окружает себя людьми, как зеркалами, отражающими его собственные черты, но

входит в душу каждого из них, как в иной мир, умея найти отзвук этого мира и в своей душе, раздвигая пространство своего мира беспредельно, а не сжимая весь мир до своего пространства, множимого в пустых повторениях.

И поэтому именно в восприятии князем пейзажа и портрета наиболее очевидна указанная уже разница: глядя на пейзаж, князь уверенно называет место, ***воспроизводимое*** пейзажем. Глядя на портрет и затем на лик Настасьи Филипповны, князь, утверждая, что где-то видел эти глаза, тут же одернет себя: «Да этого быть не может. <...> Я и не был здесь никогда. Может быть, во сне...» (8, 90). Но и Настасья Филипповна подтвердит: «Что это <...>, я как будто его где-то видела?» (8, 89). Их взаимное видение явно отнесено к другому миру, миру иных «реальностей» — тех, что можно провидеть, но нельзя скопировать. Это мир, близкий миру иконы.

Первый реальный портрет, появляющийся в «Идиоте», — это портрет Настасьи Филипповны. Он является предвестником иного мира (мира другого человека), и своим появлением везде производит беспокойство, волнение, смятение, жгучее любопытство. Соприкосновение с этим *другим* для каждого чревато какими-то потрясениями и изменениями в его собственной жизни. Именно так действует портрет и в доме генерала Епанчина и в доме генерала Иволгина — он везде появляется как ***знамение***.

Здесь необходимо отметить одно обстоятельство. 27 ноября (дата специально уточнена генеральшей Епанчиной (8, 70)) — в день, когда начинается действие романа «Идиот» и празднует свой день рождения Настасья Филипповна — справляется праздник иконы Божьей Матери «Знамение».

Эта чудотворная икона, слезами своими свидетельствовавшая о победе (а слезы в портрете Настасьи Филипповны — как бы непременный признак, атрибут лица: «Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, ***две точки под глазами*** в начале щек...» (8, 31–32)), как бы предвещает в романе все новое. И здесь действительно есть возможность полного изменения мира, предсказанного и Аделаидой («С такою красотой можно мир перевернуть»), если князь (второй в этом дуэте) не поддастся соблазну... принять ***икону за портрет***[29].

Видимо, для любого события, а тем более для любого творения, нужен другой — Зритель, понимающий смысл и значение происходящего. Без его активного участия смыслу просто негде будет родиться — ибо он рождается ***между*** событием или творением и видящим. Это вовсе не означает, что смысл субъективен и «вкладывается» в «вещь» «сторонним наблюдателем». Нет, но смысл открывается лишь

тому, кто лично и больно — но не эгоистично — заинтересован в видимом. Тому, кто воспринимает творение в себе как самого себя, но не как нечто для самого себя. Иными словами, тому, кто выполняет вторую Христову заповедь. Смысл мертв, если не прочитан, но прочитан лишь если возлюблен.

Ведь вовсе не исключена возможность воспринять икону как плохо нарисованную картину, и есть опасность, что в этом случае она таковой и будет.

Только князь претендует на роль истинного другого, и поэтому только князю удается сокрушить в конце концов Настасью Филипповну, с легкостью и блеском расправляющуюся со всеми остальными, желающими лишь использовать ее ***для себя*** и вовсе не заинтересованными в ней ***самой по себе***.

Перед князем две возможности, ибо пред ним — две очевидные традиции: принять портрет (хотя бы и портрет в образе «Мадонны» (или «Магдалины») — именно такова была тенденция западной живописи) как картину, и тогда — как портрет королевны, требующей от рыцаря избавления или посылающей портрет жениху, или увидеть в нем истинную икону.

Обе традиции достаточно ясно обозначены при рассматривании князем и другими портрета. Обе эти возможности присутствуют и в признании князя после предложения: «Вы как будто уже звали меня...» (8, 142). Подмена рыцарского служения Богоматери рыцарским служением даме заложена и в эпизоде чтения баллады о «рыцаре бедном». Мистик Лебедев в сцене сжигания денег величает Настасью Филипповну, с одной стороны: *матушка*, *милостивая*, *всемогущая*, с другой: *королевна* (8, 145). И вот здесь и срабатывает упомянутая возможность — возможность восприятия иконы как плохой или, во всяком случае, странной картины — не более. Рвущееся из-под привычных форм истинное значение оставляет лишь впечатление странности и загадки — и сокрушается в себе самом, не встретив истинного отклика.

Вот впечатления князя, в третий раз смотрящего на портрет: «Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» (8, 68). В самом конце романа Евгений Павлович будет размышлять о странных словах, сказанных ему князем о лице Настасьи Филипповны: «И что такое значит это **лицо**, которого он боится и которое так любит!» (8, 485).

В случае такого восприятия торжествует первая традиция, портрет остается лишь портретом — то есть копией мира, и не становится — портрет вместе с лицом — знаком иной реальности. И тогда с

Настасьей Филипповной начинают обращаться не как с «всемогущей» (еще раз хочу напомнить, что икона «Знамение» слезами, брызнувшими на фелонь епископа, обещала победу над врагом, которую и даровала, так что слезы, которые блеснули у Настасьи Филипповны, может быть, вовсе не повод для жалости), но как с «королевной», сидящей и ждущей своего избавителя.

Неувиденная икона исчезает, теряются связи лица — с ликом, образа — с первообразом, преображения не происходит, и человек погибает, пойманный в сети этого мира без всякой возможности выхода[30]. Гуманизм (то есть — гомоцентризм) князя Мышкина оказывается причиной гибели Настасьи Филипповны. Нужно признать, что князь оказался бездарным *вторым*.

(По поводу всего вышесказанного мне был задан вопрос: «Но ведь икона вызывает большее поклонение, чем портрет, и, следовательно, восприняв героиню "как икону" уже совсем невозможно было бы говорить о ее греховности. Как это совместить?».

На самом деле все обстоит как раз наоборот. Воспринимая лицо «как икону», мы видим его идеальный (вполне реальный!) первообраз и видим затемнения на лице — грехи. Они никак не могут быть здесь восприняты как атрибуты лица, как его ***необходимая*** принадлежность, а, значит, указание на них и требование покаяния не задевает существа личности и есть ***благодеяние***.

Воспринимая лицо «как портрет», мы каждую черту видим как необходимую, неотъемлемую от образа. Именно при таком взгляде указание на недостаток становится «антигуманным», ибо есть посягновение на индивидуальность.)

Впрочем, князя сильно сбивают с толку: после приглашения Рогожина «поехать к Настасье Филипповне» его тут же спрашивают, «большой ли он охотник до женского пола». Князь отвечает: «—Я, н-н-нет! Я ведь ... Вы, может быть, не знаете, я ведь по прирожденной болезни моей даже совсем женщин не знаю» (8, 14). За попыткой «честного прочтения» портрета наедине с Ганей следует «воспаленный» вопрос последнего, опять переводящий все в другой план: «А женились бы вы на такой женщине?» Князь опять ответит: «Я не могу жениться ни на ком, я нездоров». Над князем, по поводу его предполагаемой влюбленности, будут подшучивать и у Иволгиных, и на вечере у Настасьи Филипповны, и самое его предложение спровоцировано чужой фразой (фердыщенковской): «зато князь возьмет» (8, 138).

Видимо, князь решает «обмануть детей» второй раз (как один раз уже обманул, сказав, что влюблен в Мари) — но это значит также, что он решает следовать рыцарскому стереотипу, где без личной влюбленности не обходилось даже служение Деве Марии («не путем-де

волочился он за Матушкой Христа»), то есть, опять-таки, отношения человека с Божеством и Божественной Заступницей переводились в земной, человеческий план.

Это момент, когда князь «Христос» под напором мира должен решиться: остается ли он «над» или падает в мир без всякого «над», без всякой опоры во «второй природе» — и князь, сообразуясь с понятием окружающих, выбирает второй путь, предпочитая лучше обмануть, чем быть непонятным. Но спасти мир он может, лишь следуя первым путем, то есть — оставаясь Богом. Если он только человек, он может лишь страдать и умереть, множа страдания вокруг себя, ибо он зовет туда, куда путь закрыт его же отказом от Божественного поведения и, значит, от Божественной природы.

Позже об этом будет сказано в романе почти впрямую: «Он (князь) предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно ***втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю***» (8, 256).

Этот момент в структуре романа — это, конечно, князево «моление о чаше»: «Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать "невозможно", что это будет почти малодушие, что перед ним стоят такие задачи, что не разрешить их или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права. В таких мыслях воротился он домой и вряд ли и четверть часа гулял. Он был вполне несчастен в эту минуту» (8, 256).

Он солгал, что он человек, и он стал человек. С этого момента в романе воцаряется «Христос» Гольбейна.

Здесь, может быть, уместно вернуться к сцене демонстрации шрифтов, а, вернее, к сцене объяснения князя с генеральшей Епанчиной по поводу «игумена Пафнутия» — единственной из всех фраз (впрочем, есть еще одна — «Усердие все превозмогает»), написанных князем, которая нам в точности известна. «Игумен Пафнутий, четырнадцатого столетия, — начал князь, — он правил пустынью на Волге, в нынешней нашей Костромской губернии. Известен был святою жизнью, ездил в Орду, помогал устраивать тамошние дела и подписался под одной грамотой, а снимок с этой подписи я видел. Мне понравился почерк, и я его заучил. Когда давеча генерал захотел посмотреть, как я пишу, чтобы определить меня к месту, то я написал несколько фраз разными шрифтами, и между прочим "Игумен Пафнутий руку приложил" собственным почерком игумена Пафнутия» (8, 46).

Игумен Пафнутий ***устраивал тогдашние дела*** и подписался под одной грамотой, где его подпись — знак удостоверения, надежности, взаимного доверия и т. п., то есть чрезвычайно насыщена реаль-

ными смыслами, имеет действительное существование в первичной реальности. Князь переводит ее в ***реальность вторичную***, эстетизирует («мне понравился почерк»), превращает в произведение искусства, ***копируя в точности***. Этот намек на эстетизирование духовных реальностей, кажется, отзовется и в сцене ответа на рогожинский вопрос о вере. Так и не ответив на поставленный вопрос, князь рассказывает несколько историй, дает несколько зарисовок, переводя вопрос из того жгуче жизненного контекста, в котором он был задан Рогожиным, в контекст философско-эстетический.

Князь очень честно остается в мире «только человеческого», в мире, замкнувшемся на себе самом, символом которого и является картина — эстетизированная копия реальности.

Князь действительно никого не обманывает (хотя огромное множество читателей и оказалось обманутым): дважды на прямой вопрос о вере (Рогожина и Ипполита, второй спрашивает, «ревностный ли князь христианин»?) он не ответит ничего, в то время как немедленно и с готовностью подтверждает догадку Ипполита: «Я опять заметил ему смеясь, — напишет Ипполит в "Моем необходимом объяснении", — что он говорит как материалист. Он ответил мне с своею улыбкой, что он и всегда был материалист»[31] (8, 321).

Но если князь остается в пределах «только человеческого», то он не может ***простить*** грешницу — в чем она так нуждается — и ***отпустить*** ее грехи — ибо на это есть власть лишь у Того, Кто может сказать расслабленному: «Возьми свою постель и ходи». Князь мог бы простить ее лишь в том случае, если бы он мог исцелить Ипполита, но он не может ни того, ни другого, и поэтому ему остается лишь настаивать на ***невинности*** грешницы, стать нянькой Ипполиту. Иными словами, отказавшись от власти сказать «Встань и ходи», он может лишь предложить: «Давай я тебя понесу», — что в конце концов всегда отвергается истинно страждущим. Но, вначале обманутые и завлеченные князем на этот путь, тем страшнее они падают, лишившись этой поддержки или оттолкнувши ее.

Князь пытается облегчить им «умирание» (жизнь до смерти) — в конце концов, не важно, сколько оно продлится, а они ждут и жаждут суда и Воскресения, они хотят жизни, а не умирания[32].

В мире, в котором границы реальности сужены — в котором реальности вообще положены границы — эти самые границы немедленно становятся проблемой. Ибо, поскольку такие ограничения всегда произвольны, они не могут не вызывать разногласий. Поэтому в романе столько «помешанных»[33] (так говорят о князе, о Настасье Филипповне, о Рогожине, о Лебедеве, о генерале Иволгине и т. д.),

«чудаков» (все Епанчины, шут Фердыщенко, древнерыцарь Келлер и т. п.). Поэтому же такая роль отведена генералу Иволгину с его бесконечными рассказами «из личной жизни».

Вообще же реальность видимо «люфтует». Так и не понятно, Рогожин был в гостях у Ипполита или привидение? Сильно размываются границы сна и яви в конце 3-й части, в видении князем Настасьи Филипповны. Укравший и беспрерывно лгущий генерал оказывается «честнейшим» и «благороднейших чувств» человеком — в чем согласны и князь и Лебедев. В роман будто что-то прорывается — с усилием и надрывом — и никак не может прорваться, или проникает лишь контрабандой, в затемненном и искаженном виде[34].

Так, некоторые связи, произвольные на первый взгляд, могут оказаться и не произвольными вовсе (например, сцена в вокзале на музыке: князя несколько раз называют «идиотом», затем как «вестник» мелькнул Рогожин (описанный так, что в его реальности тоже можно усомниться) и затем — скандал с Настасьей Филипповной, более очевидно спровоцированный брошенным Аглаей: «Какая...»).

Вообще, писать об этом мучительном романе очень непросто: в каждую самую частную статью лезут как бы обрывки других статей. Слишком тесная вязь, слишком сплетены и неотделимы друг от друга события и вопросы — видимо из-за их «оставленности» и «остановленности» в одном слое реальности, в котором они не могут быть прояснены и уж тем более решены.

Многократно вспоминали в связи с романом «Идиот» об особом внимании Достоевского к Евангелию от Иоанна. В одном смысле, во всяком случае, роман действительно сопоставим с четвертым Евангелием: в начале всего в нем слово, образ, знак. Роман наполнен осуществленными предсказаниями до такой степени, что вполне правомерно предположить, будто перед нами не предсказания, а слово, творящее дело, порождающее дело. Если более привычен нам порядок, когда о деле непременно заговорят, то перед нами тип «реальности», когда слово не может не стать делом.

В этом смысле особенно интересно князево «помешанная» о Настасье Филипповне, на что ему неоднократно возражают многие окружающие его люди (хотя некоторые, например, генерал Епанчин, с ним и соглашаются, но в их устах это слово имеет скорее морально-оценочный, чем собственно «медицинский» смысл). Наконец, общее недоумение резюмировано Рогожиным: «Как же она для всех прочих в уме, а только для тебя одного как помешанная?» (8, 304). Сам князь

был гораздо проницательнее, когда говорил об одном пациенте Шнейдера: «По-моему, он был не помешанный, а лишь очень несчастный».

Здесь ***все*** — от взгляда ***второго***. Настасья Филипповна помешана лишь для князя, также как развратна лишь для Рогожина. Князь не в силах признать ее виновной, а значит — не в силах простить. «Помешательство» Настасьи Филипповны, злоба и интриги Ипполита — следствие «материализма» князя.

Все сказанное о «границах реальности» и о соотношении слова и факта имеет место и в специфическом моменте соотношения лица и портрета. «Перовобразом» становится не персонаж, но «портрет». Самый очевидный случай — это портрет Настасьи Филипповны. Князь, если бы он судил по впечатлениям первой встречи с нею, не мог бы принять ее ни за что иное, кроме как за взбалмошную и жестокую, капризную и неумную женщину. Но он ей твердо говорит, что она «не такая, как здесь представлялась». И угадывает. Устанавливает же качества живого лица он на основании виденного портрета. То же происходит и с тремя другими имеющими «портреты» персонажами — князем, Рогожиным и Ипполитом. Ипполит, чей прообраз будет задан князем в первом сюжете для картины Аделаиды, через весь роман пройдет, находясь на последней ступеньке к помосту, где ждет его безжалостная машина для рубки голов. Рогожинская натура наиболее очевидно раскрывается при взгляде на портрет отца его. Князь, чей портрет — «рыцарь бедный» — будет вторым сюжетом для картины Аделаиды, так и останется для многих и многих поколений читателей (да и для персонажей романа, чьи судьбы ломаются о то в нем, чего они не умеют понять, ухватить) — «железной маской», таинственным незнакомцем, так и не поднявшим с лица стальной решетки.

Сказанное чрезвычайно важно для понимания положения и влияния «романной иконы». Она, как и все «портреты» в романе, не бросает свет назад, не поясняет (и не проясняет) ретроспективно события романа. Нет, как и все «портреты» там, — она — пророчество и предсказание, ее свет впереди, за границами романного бытия, в котором действительно царит «Мертвый Христос». Но зато она ярко и далеко освещает — ***путь***. С ней дело обстоит так же, как с важными (и многие, кто писал о романе, чувствовали, насколько они важны), но непроявленными персонажами, такими как Вера Лебедева, столь долго не замечаемая князем. Вера с младенцем Любовью на руках (родившиеся от «светлых» — Лукиана и Елены) — они уже пришли в этот мир. Но мир еще долго не поймет, кто в него пришел, хотя всякий чувствует внезапную радость и симпатию, видя их. Именно в письме к Вере и будет «сотворена» романная икона.

Но прежде, чем прорыв будет совершен, еще одна сцена, где мир, ищущий выхода, насильно замыкается в границах зеркала. Это знаменитая сцена двух соперниц.

Аглая, когда она заходит за князем, чтобы идти вместе к Настасье Филипповне, описана так, что ***точно*** становится ***отражением*** Настасьи Филипповны, как та описана в начале романа. Напомню уже цитированный момент, когда князь в третий раз разглядывает ее портрет: «красота бледного лица, чуть не впалых щек и ***горевших*** глаз; странная красота!» (8, 68). А вот описание Аглаи: «Лицо ее было бледно, как и давеча, а глаза сверкали ярким и сухим ***блеском***; такого выражения глаз он никогда не знал у нее» (8, 467).

Таким образом, в кульминационной сцене встречи обе женщины оказываются как бы перед зеркалом, и о его холодное стекло разбиваются все попытки тепла и человечности. Отчаяние делает из той, в ком Настасья Филипповна пыталась углядеть свой ***первообраз*** (и таково единственное объяснение ее странных писем к Аглае! Она и стремилась соединить Аглаю с князем, потому что в ней видела — себя, чистую, непорочную, такую, как в замысле Божием: «Вы невинны, и в вашей невинности все совершенство ваше. О, помните только это! Что вам за дело до моей страсти к вам? Вы теперь уже моя, я буду всю жизнь около вас... Я скоро умру». Она же и предупреждала: «О, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша погибель: вы разом сравняетесь со мной...» (8, 379)), так вот, из той, в ком Настасья Филипповна жаждала увидеть свой первообраз, выходит всего лишь ее ***отражение***, и тогда Настасья Филипповна приобретает все достоинство ***оригинала***. Поэтому она осмеливается потребовать, чтобы князь оставался с ней.

Для Аглаи встреча с Настасьей Филипповной необходима и неизбежна, ибо она защищает свою самость и обособленность, она не хочет и не может стать «идеальной» Настасьей Филипповной, но тем самым лишь «равняется» с нею, о чем, впрочем, ее предупреждали. Аглая не хочет расширить круг, открыть его и для третьего, даже если этот «третий» был бы только отзвуком ее самой. Впрочем, может быть, в соответствии с общим законом романа, где первообразом является «портрет», она стала бы в этом случае лишь «отзвуком» Настасьи Филипповны. Этого-то она и боится панически. Так ненавидеть, как эти женщины ненавидят друг друга в этой сцене, можно лишь своего двойника — такого же, как ты, и претендующего на твое место — и, может быть, средь столь частого «образного» употребления этого слова исследователями Достоевского, это единственный случай ***реального*** двойничества в его произведениях со времен одно-

именного романа. Двойник вытесняет тебя из жизни, здесь вопрос ставится только так: я или она.

То, что все главные герои романа — девственники (о князе это неоднократно сообщено, Аглая — понятно, Парфен — *греч.* «девственник», Ипполит — по аналогии с хрестоматийным мифом, Настасья Филипповна — «добродетельная женщина» в силу полученного отвращения), еще раз подчеркивает, что любовный роман разворачивается совсем не в той сфере, в которой мы привыкли, чтобы он разворачивался; что под видом любовных перипетий перед нами раскрываются совсем другие вещи.

Интересен еще один момент. «Мертвый Христос», который представлен в романе в описании Ипполита наиболее подробно (ранее — лишь намеком), предстает именно как ***искажение*** романной иконы. Слова: «...эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине...» (8, 339) — во всей полноте описывают это искажение и еще раз возвращают нас к разнице — можно в этом случае сказать: роковой — между «религиозной» картиной и иконой.

Действительно, на иконе, поскольку она изображает ***исторические*** события из жизни Христа, Христос никогда не изображался один. Все одиночные изображения Христа на иконах относятся уже к ***иной*** реальности («Спас Нерукотворный», «Спас в Силах» и т. п. Сюда же относятся и образы одиночного «Распятия» — всегда с того памятного мига стоящего в центре Земли — до конца времен). И это понятно, ибо икона изображает лишь ***подлинную реальность*** и не может зависеть от произвола изображения художника. Казалось бы, это положение вступает в противоречие со всем ранее сказанным о соотношении иконы и картины. Ничуть не бывало. Воображению позволено разыгрываться лишь там, где весь мир — «взаимоотражаем», где все события — лишь многократные повторения и умножения самих же себя. Воображение комбинирует варианты, ракурсы, создавая нечто «оригинальное», на основе тех же отражений. Но то, что изображает подлинную реальность, может изображать лишь ее[35] — и в историческом плане она должна быть ***засвидетельствована***, и, соответственно, на иконе должны быть представлены участники события. Икона, открывающая иное бытие, засвидетельствована мастером, которому она и была ***явлена***. Остальные писали списки с явленных икон. Ни в коем случае фантазии тут места не было, ибо ничего фантастического не изображалось[36].

Когда же дело касается «религиозной» живописи, фантазия вступает в свои права и немедленно порождает роковые вопросы.

Как же разрешить их, как же одолеть законы природы, «когда не победил их теперь даже Тот, Который побеждал и природу при жиз-

ни Своей, Которому она подчинялась, Который воскликнул: "Талифа куми" — и девица встала, "Лазарь, гряди вон", — и вышел умерший...» (8, 339)? Нужно просто вернуть на картину людей, «окружавших умершего», превратив тем самым картину в икону, нужно отвратиться от вымысла, вернувшись к истине. Ибо, еще раз повторю, для любого события нужен второй, и этот второй должен быть «свидетелем верным». Живописец написал умершего человека, люди, окружавшие Христа, окружали Бога.

Достоевский так и поступает, творя романную икону. Нельзя не отметить, что в этом романе у него появляется иконописец — Евгений Павлович Радомский — что само по себе может заставить вновь пересмотреть значение этого персонажа.

Евгений Павлович, принявший горячее участие в больном (безнадежно больном, по мнению Шнейдера) князе, сообщает о нем регулярно двум лицам: Коле Иволгину и Вере Лебедевой. И вот, в «длинном и подробном» письме к последней он пишет, «что он, во время последнего своего приезда к профессору Шнейдеру в Швейцарию, съехался у него со всеми Епанчиными (кроме, разумеется, Ивана Федоровича, который, по делам, остается в Петербурге) и князем Щ. Свидание было странное; Евгения Павловича встретили они все с каким-то восторгом; Аделаида и Александра сочли себя почему-то даже благодарными ему за его "ангельское попечение о несчастном князе". Лизавета Прокофьевна, увидав князя в его больном и униженном состоянии, заплакала от всего сердца. По-видимому, ему уже все было прощено. Князь Щ. сказал при этом несколько счастливых и умных истин» (8, 509).

Итак, вокруг князя собирается пять человек, два мужчины и три женщины, оплакивая его. Перед нами сцена оплакивания, как она описана в Евангелиях. Иосиф Аримафейский получает разрешение у Понтия Пилата взять тело. Он и другой тайный ученик Иисуса, Никодим, подготовляют все для погребения. Евангелист Лука сообщает о присутствии при этом женщин, а Марк называет их имена: Мария Магдалина, Мария Иаковлева и Саломия — мать Иосии. Однако классическая композиция иконы, созданной на этот сюжет, несколько иная.

Вот описание городецкой иконы «Положения во гроб» (конец XV в.), как оно сделано в книге Н.А. Барской: «Резкие, уступчатые горки, подымаясь на бирюзовом фоне, изображают земную твердь. А в самом низу, на терракотовой прямоугольной плите — спеленутое, готовое к погребению тело Бога, Творца этой тверди, снятого со креста Иисуса Христа. Нежно приподымает рукой Его голову, припала щекой к Его щеке склонившаяся над Ним Мать — бесконечно точен <...>, выразите-

лен этот жест материнской скорби и любви. Но мягок материнский лик, припавший к мертвому лику Сына, полон надежды и веры Ее обращенный к Нему взгляд. Вторя Ее движению, так же низко склоняются над Учителем юный, нежно касающийся Его рукой, задумчиво взирающий на Него Иоанн и благоговейно припавший к Его ногам Никодим, в лике которого слиты надежда и печаль. А над ними в позах печали и моления встают Иосиф и женщины, в зеленых, охристых, терракотовых одеждах. В центре их, как кульминация слитых воедино скорби и надежды, — Мария Магдалина, в ослепительно алом плаще, в жесте скорби и мольбы широко раскинувшая обращенные ввысь руки, склонившая лик к распростертому на камне телу Учителя» (107).

Итак, в композицию вводятся еще две фигуры — Богоматери и Иоанна, любимого ученика. Достоевский воспроизводил именно икону, а не евангельский текст, в данном случае он повторяет даже гористый фон (как мы помним, клиника Шнейдера находится в Швейцарии), неужели же в романной иконе пятифигурная композиция вместо семифигурной?

Но недаром же нам так подробно и настоятельно сообщается о корреспондентах Евгения Павловича. Веру и Колю, так душевно заботящихся о князе, нельзя исключить из собравшихся у «гроба». Коля — любимый ученик, а Вера — как похожа она на маленькую фигурку в самом изголовье, в зеленом мафории, поднявшую руки на уровне груди — жестом скорби, но и надежды, как бы ждущую принять душу воскресшую.

Итак, в конце «Идиота» появляется семифигурная композиция иконы «Положение во гроб». Восьмая фигура — умершего — обвитого пеленами Христа — идиота-князя — выполняет здесь лишь страдательную роль.

Романная икона творится сообща персонажами романа — один князь был способен воссоздать лишь Гольбейновского «Христа»[37]. Роман, в котором главный герой традиционно воспринимается как «Христос», заканчивается по-своему уникальной иконой — единственной, где божественность Бога исходит не от Него, но от окружающих Его людей. И приговором искалеченной, обрезанной — и потому неустойчивой; замкнутой в своих пределах — и потому фантастической — реальности звучат слова Лизаветы Петровны, последние, заключительные слова романа: «Довольно увлекаться-то, пора и рассудку послужить. И все это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, ***за границей***, одна фантазия... помяните мое слово, сами увидите!» (8, 510).

Здесь можно бы и закончить, но есть еще одна, не отступающая, ассоциация, слишком неортодоксальная, чтобы изложить ее без ро-

бости, слишком навязчивая, чтобы ее миновать. Она касается сцены у ложа убитой Настасьи Филипповны. Эта сцена удивительно напоминает раннюю двухфигурную композицию «Положения во гроб» — ту, где спеленутое тело умершего Христа уносят в пещеру Иосиф Аримафейский и Никодим[38]. Мрачный, темный, со множеством переходов, дом Рогожина напоминает не просто пещеру, а — катакомбы, со своей внутренней церковкой, «Святая Святых» — комнатой его матушки. Укрытое простыней тело и странный, непонятный и — необъятный, чудится, по своей мистической глубине диалог дополняют сцену: «Потому, коли войдут, станут осматривать или искать, ее тотчас увидят и вынесут. Станут меня опрашивать, я расскажу, что я, и меня тотчас отведут. Так путь уж она теперь тут лежит, подле нас, подле меня и тебя... — Да, да! — с жаром подтвердил князь. — Значит, не признаваться и выносить не давать. — Н-ни за что! — решил князь, — ни-ни-ни! — Так я и порешил, чтобы ни за что, парень, и никому не отдавать!..» (8, 504).

В одной театральной постановке (кажется, американской) убитая Настасья Филипповна была положена на сцене, повторяя позу «Христа» Гольбейна. Здесь, безусловно, нечто важное было почувствовано постановщиком. Но лишь поэтический прием, а не его смысл. Ибо образом не «Мертвого Христа» является здесь Настасья Филипповна, но Того, Который воскреснет — и еще одна грань значения имени «Настасья Филипповна Барашкова» выступает здесь на первый план. Перед нами Агнец воскресший.

Что Настасья Филипповна имеет некоторое отношение к этому образному ряду, доказывает и ее неожиданная картина, которую она описала в письме к Аглае. Странна не картина — чрезвычайно странен контекст, в котором Настасья Филипповна говорит о ней: «Знаете, мне кажется, вы даже должны любить меня. Для меня вы то же, что и для него: светлый дух; ангел не может ненавидеть, не может и не любить. Можно ли любить всех, всех людей, всех своих ближних, — я часто задавала себе этот вопрос? Конечно, нет, и даже неестественно. В отвлеченной любви к человечеству любишь почти всегда одного себя. Но это нам невозможно, а вы другое дело: как могли бы вы не любить хоть кого-нибудь, когда вы ни с кем себя не можете сравнивать и когда вы выше всякой обиды, выше всякого личного негодования? Вы одни можете любить без эгоизма, вы одни можете любить не для себя самой, а для того, кого вы любите. О, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша погибель: вы разом сравняетесь со мной...

Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы все по евангельским сказаниям; я бы на-

писала иначе: я бы изобразила Его одного, — оставляли же Его иногда ученики одного. Я оставила бы с Ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле Него; может быть, рассказывал Ему что-нибудь на своем детском языке. Христос его слушал, но теперь задумался; рука Его невольно, забывчиво, осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль, великая как весь мир, покоится в Его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на Его колена, и, подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на Него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина! Вы невинны, и в вашей невинности все совершенство ваше. О, помните только это!» (8, 379–380).

Невольно чувствуется, что Настасья Филипповна здесь смешивает Христа с Аглаей (а себя — с ребенком? Ведь заканчивается этот пассаж следующими словами: «Вы теперь уже моя, ***я буду всю жизнь около вас***... Я скоро умру»). Но, как уже было сказано, Настасья Филипповна ищет в Аглае свой первообраз, «идеальную себя» — этому поиску, отстаиванию этой идеи посвящены все ее письма к Аглае. И в своих поисках первообраза она, неожиданно для себя, доходит до той точки — давно указанной и должной и все-таки всегда внезапной и поражающей — она видит своим первообразом Христа.

Может быть, это ответ на мистическом уровне и на навязчивый «женский вопрос» романа (само это словосочетание там повторяется бесконечно) — ибо для чего такое неожиданное удвоение романной иконы, как не для того, чтобы показать: Христос — первообраз и мужчины и женщины, не бесполое существо, но сочетающее свойства обоих полов ***в их целомудрии***. Недаром в письме Настасьи Филипповны подчеркивается невинность Аглаи. Недаром вокруг главной картины романа собираются девственники: Парфен Рогожин, князь, Ипполит — только они видят «Мертвого Христа» и им не дает покоя это видение.

Итак, преображение было. Просто этот удивительный роман позволяет нам ощутить в недостижимой полноте то, что чувствовали женщины и ученики в самый безмолвный момент Евангельской истории: от Распятия до Воскресения. Ощутить их тоску, отчаяние и провалы веры, ибо «чудо Воскресения нам сделано нарочно для того, чтоб оно впоследствии соблазняло, но верить должно, так как этот соблазн (перестанешь верить) и будет мерою веры» (20, 152).

«Братья Карамазовы»

«Отче Святый! соблюди их во имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы».
/Ин. 17. 11/

«Братья Карамазовы» — самое совершенное с композиционной точки зрения произведение Достоевского: редкий тезис в науке о Достоевском принимается с таким единодушием. Это совершенство отразилось и в соотношении начала и конца романа, то есть его завязки и романной иконы. Все основные вопросы романа, впрямую выговоренные в книге «Неуместное собрание» (особенно в главе V «Буди, буди!») находят в романной иконе себе ответ, свое разрешение в самом основании своем. Ответ не по пунктам, конечно, но образом на образ, воззрением на воззрение — словом, соблюдается общий принцип построения произведения, о котором писал Достоевский в известном письме к Победоносцеву[39]. Но изложить этот целостный ответ все же нельзя иначе как по пунктам, и я начну с самых общих положений.

Прежде всего, это вопрос о времени, а именно — о времени осуществления идеала. Миусов по поводу церковного суда говорит: «— Ну-с, признаюсь, вы меня теперь несколько ободрили <...>. Сколько я понимаю, это, стало быть, осуществление какого-то идеала, бесконечно далекого, во втором пришествии. Это как угодно. Прекрасная утопическая мечта об исчезновении войн, дипломатов, банков и проч. Что-то даже похожее на социализм. А то я думал, что все это серьезно и что Церковь **теперь**, например, будет судить уголовщину и приговаривать розги и каторгу, а пожалуй, так и смертную казнь» (14, 58). На что старец ответит ему: «И нечего смущать себя временами и сроками, ибо тайна времен и сроков в мудрости Божией, в предвидении Его и в любви Его. И что по расчету человеческому может быть еще и весьма отдаленно, то по предопределению Божьему, может быть, уже стоит накануне своего появления, при дверях» (14, 61).

Вот на это присутствие идеала в мире, где его никто не ожидает (а часто и — не желает), и указывает романная икона у Достоевского. Она, творимая теми же персонажами, что действуют в романной реальности — свидетельство того, что ***это*** — то, чего ждут по окончании времен лишь, — здесь, сейчас. Что любой человек может стать проводником «этого» в мир, образом великих первообразов — и, сведя небеса на землю, поднять землю к небесам.

Это не то движение, которое стремится осуществить социализм, как полагает простодушно Миусов. «Ибо социализм, — сказано в ро-

мане, — есть не только рабочий вопрос, или так называемого четвертого сословия, но по преимуществу есть атеистический вопрос, вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни, строящейся именно без Бога, ***не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю»*** (14, 25).

В этом высказывании наиболее ясно выражено то, почему Достоевский считал социализм и атеизм западным порождением. Это неожиданным образом оказывается связанным с романными иконами «Идиота» и «Бесов», с их соотношением. Роман о «положительно прекрасном человеке» заканчивается иконой «Положение во гроб», самый мрачный — следующий за ним — «Женами мироносицами» (Воскресением Христовым).

Вочеловечение Бога (Рождество Христа) — главная мысль в христианстве, воспринятая Западом (безусловно, важная мысль!). Для Запада главное — что Бог стал человеком, и это великое событие, взятое изолированно, способно было породить все великое уклонение Запада. В православии главный праздник — Пасха, Воскресение Христово — возвращение человека «в Бога», делающее акцент на противоположном ходе событий, не на кенозисе Божества, но на восхождении человека. В первом случае само величие должно (при забвении другой стороны) порождать отчаяние, во втором случае сквозь грязь и мерзость лишь ярче сияет возможное и необходимое преображение. Эта непростая мысль, кажется, очень полно выражена этой последовательностью двух романов с их романными иконами.

Православная приверженность празднику Пасхи указывает на стремление «достигнуть небес с земли», рождающее энтузиазм и порыв, постоянный выход за пределы земного, а в живописи — икону. Католический акцент на празднике Рождества как свое дальнее следствие (вернее — следствие типа мышления, выбирающего Рождество) получает сведение небес на землю, замыкание в сфере чисто земного, постоянно желание увидеть в Иисусе — ***лишь человека*** (тогда как православие — в человеке — образ Божий), а в живописи — картину.

Но в романе «Братья Карамазовы» совершается именно ***полный*** жест: сведение небес на землю для вознесения земли к небесам. Пасха и Рождество встречаются в образе Илюшечки — младенца, умершего, чтобы воскреснуть.

И все же участниками романной иконы могут стать не все. Для этого герою надо освободиться от тщеславия и себялюбия — гордыни и самости, и никогда герой, не вставший на путь избавления от них, не будет допущен в романную икону. Именно с этим связано столь подробное описание бедствий семьи Епанчиных в самом конце

романа «Идиот». Суровые уроки, вынесенные семейством, необходимы для очищения, избавления от указанных качеств. Описание событий жизни Аглаи — прямое объяснение того, почему она не могла стать образом романной иконы.

Романная икона в «Братьях Карамазовых» — ответ на самую суть вопроса о церковном суде и, шире, на главный пункт Ивановой статьи — о соотношении Церкви и государства. Церковь помогает преступнику осознать самое существо своего преступления — после чего уже нет и не может быть иного наказания, кроме самого этого осознания, ибо главная, сокровенная мысль романа та, что всякое преступление, в силу неведомой самим людям их связи в мире, совершается преступником против себя самого. Мало того, романная икона есть, в сущности, ***осуществление*** церковного суда. Причащение, включая человека в общее тело, вернее, «прочищая» связывающие его с этим телом каналы, увеличивая их проходимость, а значит — ощущение ***причастности***, заставляет человека ощутить свое преступление против «другого» как грех против себя самого.

«Отсечение» от государства не лишает человека вхождения в более широкую общность — ***всего***, Божьего мира, Церкви. Поэтому, по уверению старца Зосимы, преступник и раскаяться сейчас может лишь перед Церковью.

Это интересно соотносится с многообразным опытом исповедания и тайного признания во грехе, имеющимся в романе. Грех, втайне открытый одному, а не исповеданный всем (если это церковное лицо — то одному будет как всем; это подчеркивается принятой общей исповедью и дебатами вокруг нее, причем и здесь присутствует столь многообразная в романе игра священными словами: когда говорят о том, что на общей исповеди у старца «нарушается таинство исповеди», церковному значению слова «таинство» придается оттенок «таинственности», «секрета». В сущности, упирают на то, что нарушен «секрет». Суть же любой исповеди церковной — общей или с глазу на глаз — в том, что она — всем), так вот, грех, открытый кому-то в секрете, вместо братской любви порождает вражду («Таинственный посетитель») и взаимную ненависть. Также и сообщничество во грехе (вместо общности в осознании своей греховности) делает людей злейшими врагами (Иван и Смердяков). Ибо в тайно открытом грехе отдаешь себя на суд человеку — и, не признавая внутренне его суда как отдельно и над- стоящего существа (что и справедливо), восстаешь против суда, как бы он ни судил. Но исповедуясь всем, становишься неподсуден никому, кроме Бога, и, сам себя осудив перед всеми, принимаешь ото всех уже не суд, но прощение. Отсюда и получается, что государство — лишь частность, но ***все*** — Церковь,

что достоверно ощущает всякий греховный и виновный человек. Опыт суда и отторжения от государства — опыт суда над человеком лишь человека. Опыт суда и отторжения от Церкви был бы опытом Страшного Суда и ада.

Разница между церковным и государственным судом такова, как разница между отношением двух раскаявшихся и двух сообщников. Виновный и раскаявшийся даже в том же, что и ты, грехе человек ищет простить тебя и от тебя прощение получить. Но сообщники могут стремиться лишь или оправдать друг друга, ***отрицая грех*** (не считая грех грехом — что превосходно продемонстрировали «либеральные» суды, вызывавшие часто сильное негодование Достоевского; в романе это, очевидно, позиция адвоката Фетюковича), или переложить грех друг на друга, как только его признают. Сообщничество во грехе не ведет к признанию взаимной вины, но лишь к утверждению взаимной правоты. Сообщничество, как это ни покажется парадоксально на первый взгляд, чудовищно усиливает разделение и обособление. (Это — финал суда. Митя «понюхает двадцать лет рудничков» за то, что «все желают смерти отца», как скажет Иван. Он выразится и еще определеннее: «Убили отца, а притворяются, что испугались» (15, 117).) Внутри государства — механического союза отдельных личностей — нет никаких других вариантов.

Именно мальчики, те, которым даровано будет воплотить икону в конце романа, находят выход из этого замкнутого круга. Ибо ими грех против другого почувствован, наконец, как грех против себя.

И переложить его на другого нельзя, потому что другой — это ***ты***. Все — единая плоть и кровь, ибо это плоть и кровь Христовы[40]. Причастие напоминает не только о единстве человека с Богом («плотском и кровном»), но и о единстве плотском и кровном человека с другим человеком. Ударяешь другого по лицу, а пощечина горит на твоей щеке, перекладываешь на другого тяжесть, а груз тянет твои плечи. И чем больше возьмешь на себя, тем легче тебе становится. Самый легконогий в романе — Алеша.

В остром страдании за унижение отца, испытываемом Илюшей, так удивительно описанном Достоевским, есть еще одно чувство, как мне кажется, составляющее непременную принадлежность глубокого чувства обиды. Когда Илюша вскрикивает, рыдая: «Папочка, милый папочка, как он тебя унизил!» — он чувствует стыд и боль ***за обидчика***, не понимающего, что он сделал. Когда он придумывает свою месть, он придумывает ее именно так, чтобы ***объяснить***, заставить почувствовать и пережить ***такую же*** обиду, чтобы обидчик все понял, наконец. «"Папа, говорит, папа, — рассказывает Снегирев, — все-таки не мирись: я вырасту, я вызову его сам и убью его!" Глазен-

ки-то сверкают и горят. Ну при всем том ведь я и отец, надобно ж было ему слово правды сказать. "Грешно, — говорю я ему, — убивать, хотя бы и на поединке". — "Папа, говорит, папа, я его повалю, как большой буду, я ему саблю выбью своей саблей, брошусь на него, повалю его, замахнусь на него саблей и скажу ему: мог бы сейчас убить, но прощаю тебя, вот тебе!" Видите, видите, сударь, какой процессик в головке-то его произошел в эти два дня, это он день и ночь об этом именно мщении с саблей думал и ночью, должно быть, об этом бредил-с» (14, 188–189). В таком именно мщении, то есть — в попытке заставить пережить нанесенную обиду ***как свою***, заключен глубокий нравственный и мистический смысл. Ибо это и есть опыт ***чистилища***.

Чистилище совершенно справедливо не рассматривается в православном учении о загробном мире. Ибо там речь идет о вечности, а чистилище — временная категория[41]. Однако понятие это заключает в себе большой смысл (если не рассматривать его, конечно, в качестве некоторой исправительной колонии). Он, как мне представляется, состоит вот в чем. Когда человек, после своей отдельности, воссоединяется с целым — а это единственный путь к Богу, ибо настаивание на своих границах и своей отдельности — это и есть ад, — он начинает чувствовать ***все как свое***. И все ощущения «внешнего» мира воспринимаются им ныне как свои. Но прежде всего он ощутит тех, которые были ближе всего к нему в этом мире, тех, с которыми он там впрямую соприкоснулся. Ощущения раздавленного муравья, обида задетого им человека, нанесенные оскорбления, причиненные унижения, тоска и забота почувствуются им ***как свои*** внутри себя, хлынут на него ***во всей полноте и свежести*** первой эмоции другого. Вот это и есть чистилище — в высшей степени адекватная и ***неизбежная*** расплата за содеянное в отъединенном состоянии — ибо всего-навсего ***условие*** воссоединения (раз воссоединился с кем-то, то и почувствовал то же, что он), а вовсе не исправительное наказание. ***Там*** уже не воспитывают, воспитывают ***здесь***, там мы имеем лишь последствия собственных огрехов в воспитании (ибо в этом процессе соединяются усилия воспитуемого и воспитателя). И смягчается этот поток ***непереносимых*** эмоций лишь тем, что в то же время мы начинаем ощущать и все доставленные нами радость и счастье, облегчение в страданиях. И еще: то, что нам удалось почувствовать при жизни как свою боль, свою беду силой соучастия и сочувствия — или раскаяния — уже не придет к нам там, подобно удару извне. Это мы уже сделали нашим здесь, с этим мы уже соединились в нашей «отдельной» жизни. Таким образом, есть путь облегчения нашей встречи со всем миром как тем, что мы почувствуем ***как себя*** (как себя

чувствовали в нашей здешней жизни), и он нам, конечно же, давно указан. Именно этот опыт обретают мальчики у постели больного Илюшечки.

Почему «апостолов» на романной иконе изображают дети? Ну, во первых, это удивительно соответствует живописному образу. Если посмотреть на мозаику «Причащение апостолов» собора Св. Софии в Киеве, то соотношение их роста с ростом Христа будет примерно таким же, как соотношение роста взрослого человека и десяти-двенадцатилетнего мальчика. Подобное соотношение в росте соблюдается и на более поздних иконах — за счет того, что Иисус стоит на алтарном возвышении. Но Достоевский не только повторяет живописный образ, но и объясняет его.

Когда Митя собирается «идти» за все человечество, он, вдохновленный своим мистическим сном, обозначает его одним словом — «дите». «"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 и большие дети. Все — "дите". За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти» (15, 31).

Здесь единство человечества, столь остро ощущаемое Достоевским, воплощается в единый образ — и не абстрактное понятие, и не многоголовая гидра встают за словом «человечество», но образ огромного «дити», великого и все же малого дитяти, Божьего дитятки, воспитуемого и пестуемого Им на земле с любовью безграничной и вечной надеждой.

И тем нелепее на фоне этого Митиного прозрения встают «факты» Ивановой коллекции. Но тем понятнее становится и Иваново отчаяние. Ибо человечество без Бога нельзя любить, как нельзя любить себя самого ради себя самого. Ради себя омерзеет себе человек и истребит себя от великой усталости. Но может любить себя, любя другого, любовью другого к себе любя и ценя себя. Этот великий Другой для человечества — Бог. Ибо все остальные в человечестве — это ты. А себе нельзя быть благодарным и нельзя запеть гимн, что так остро сознает и чувствует Митя. (Иван, как мы помним, гимну завидует, но не верит.) Если уничтожают Бога в сердцах, люди начинают обожествлять людей, и спускаются в бездну — ибо тех надо вознести, чтобы сделать «другими». Великий инквизитор тоже имеет в виду идею «детства» людей, только ему надо загнать их в подвал, чтобы выглядеть взрослым на их фоне. Так и рождаются «великий человек» и «маленький человек» — две самых ложных идеи в человечестве. Только перед Богом все равно малы ростом, только поднимая глаза к Богу, человек правильно сознает, до чего ему надобно дорасти.

Образ Божьего отрока придан человечеству и в Евангелии: «воспринял Израиля, отрока Своего» (Лук. 1, 54).

Вообще, романная икона — «Причащение апостолов» — поражает точным соответствием своему живописному образцу, а точнее — его первообразу. «Причащение» происходит у жертвенного камня — алтаря — Илюшечкиного камня, где он хотел быть похоронен. Именно к нему «вдруг» приходит после похорон Илюши Алеша с двенадцатью мальчиками («Всех их собралось человек двенадцать...» (15, 189)).

Сцена у камня окружена разговором о поминках: «—Там у них теперь хозяйка стол накрывает, — это поминки, что ли, будут, поп придет; возвращаться нам сейчас туда, Карамазов, иль нет? — Непременно, — сказал Алеша. — Странно все это, Карамазов, такое горе, и вдруг какие-то блины, как это все неестественно по нашей религии!» (15, 194). И в конце, после Алешиной речи: «— Ну, а теперь кончим речи и пойдемте на его поминки. Не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь старинное, вечное, и тут есть хорошее, — засмеялся Алеша. — Ну пойдемте же! Вот мы теперь и идем рука в руку» (15, 197). А прямо перед первым цитируемым отрывком поминают и о вине: «— Как вы думаете, Карамазов, приходить нам сюда сегодня вечером? Ведь он напьется. — Может быть, и напьется» (15, 194). Под аккомпанемент таких разговоров они и подходят к камню.

«Все молча остановились у большого камня. Алеша посмотрел, и целая картина того, что Снегирев рассказывал когда-то об Илюшечке, как тот, плача и обнимая отца, восклицал: "Папочка, папочка, как он унизил тебя!" — разом представилась его воспоминанию. Что-то как бы сотряслось в его душе. Он с серьезным и важным видом обвел глазами все эти милые, светлые лица школьников, Илюшиных товарищей, и вдруг сказал им: "Господа, мне хотелось бы сказать вам здесь, на этом самом месте, одно слово"» (15, 194).

Заметим, что Алешино «сотрясение» — понимание того, что именно здесь должно ему сказать нечто мальчикам — происходит именно при воспоминании об образе страдальческой, жертвенной, самопожертвованной любви ***отца и сына***, символом которой становится в романе этот камень. Алтарь, место жертвенного заклания Отцом Сына, возможного лишь потому, что Они — Одно, прообразуется камнем, у которого обнимаются отец и сын, которые тоже — одно. Не случайно Снегирев постоянно называет Илюшечку «милый батюшка»: сын становится отцом, а отец сыном, когда сын приближается к смерти — ибо от близости к Богу взрослеет человек. Этим «батюшка» Илюша соотносится, конечно, и с отцом Зосимой, и с Тем,

Чьим образом является священник в алтаре — с закланным за грехи человечества Иисусом Христом.

Здесь, казалось бы, возникает некоторое противоречие. Поминки Илюшины, то есть «тело» и «кровь» — его, да именно он и заклан за общий грех ненависти и разъединения (кидали друг в друга камни; он умирает от удара камнем в грудь). Но и Алеша очевидно является в романной иконе образом Христовым, причащая ***словом***, проповедью единения и любви. Таким образом, на иконе оказывается два Христа. Но дело в том, что «Причащение апостолов» так обычно и изображается! Вот описание уже упоминавшейся мозаики Св. Софии Киевской в книге Н.А. Барской: «Оно располагается над алтарем, где священник претворяет хлеб и вино в Тело и Кровь Иисуса Христа. Видное молящимся, это изображение делает наглядным связь таинства, непосредственно совершаемого в самой церкви, с Христовым Заветом. На мерцающем золоте мозаик предстает, как и в самом реальном алтаре храма, покрытый алой индитией (покровом) престол. По обеим сторонам от него стоят стройные, спокойные, светлые ангелы. Как диаконы помогают в служении священнику, так они помогают Иисусу Христу. И рядом с каждым из них ***дважды*** изображен Спаситель: изображенный слева, протягивает Он чашу с вином, справа — благословляет хлеб»[42].

В троицком иконостасе «рядом с "Тайной вечерей" располагались еще две иконы: на одной из них стоящий у алого престола, среди строений какого-то невиданно светлого храма, кроткий, нежный Иисус Христос раздает тихо склонившимся перед ним глубоко задумавшимся апостолам вино, на другой — хлеб»[43]. Соответственно изображалось «Причащение...» и на алтарных створках. Так что Достоевский, как всегда, удивительно точен.

Иконой «Причащение апостолов» заканчивается роман «Братья Карамазовы». Но это не единственная икона, присутствующая в эпилоге.

«Алеша вошел в комнату. В голубом, убранном белым рюшем гробе лежал, сложив ручки и закрыв глазки, Илюша. Черты исхудалого лица его совсем почти не изменились, и, странно, от трупа почти не было запаху. Выражение лица было серьезное и как бы задумчивое. Особенно хороши были руки, сложенные накрест, точно вырезанные из мрамора. В руки ему вложили цветов, да и весь гроб был уже убран снаружи и снутри цветами, присланными ему чуть свет от Лизы Хохлаковой. Но прибыли и еще цветы от Катерины Ивановны, и когда Алеша отворил дверь, штабс-капитан с пучком цветов в дрожащих руках своих обсыпал ими снова своего дорогого

мальчика. Он едва взглянул на вошедшего Алешу, да и ни на кого не хотел глядеть, даже на плачущую помешанную жену свою, свою "мамочку", которая все старалась приподняться на свои больные ноги и заглянуть поближе на своего мертвого мальчика. Ниночку же дети приподняли с ее стулом и придвинули вплоть к гробу. Она сидела, прижавшись к нему своею головой, и тоже, должно быть, тихо плакала» (15, 190).

Здесь кратко обрисовываются подряд несколько икон, как бы знаменующих обратный ход времени: начинается этот ряд с указания на «Жен-мироносиц» (приславшие цветы на гроб Лиза Хохлакова и Катерина Ивановна), затем, при входе Алеши, как бы возникает «Положение во гроб» (двухфигурное, с Иосифом и Никодимом — вошедший Алеша и штабс-капитан), и, наконец, икона Пресвятой Богородицы — в жесте и позе Ниночки. Интересно, что есть икона, практически повторяющая именно описанные здесь жест и положение — это икона, именуемая Петровскою. На этой иконе головка Христа нарисована практически в положении лежа, Богоматерь обвила его руками и прижалась крепко щекой к Его щеке[44].

В этом движении времени от Воскресения к Рождеству — как бы знамение нового прихода, ожидание нового явления, которое — при дверях. Недаром же умерший мальчик носит имя «Илия» — имя того пророка, который должен был явиться перед Христом, и который пришел как Иоанн-Предтеча.

Но здесь еще и повторены романные иконы всех предыдущих романов. (Икона «Писца-евангелиста» прописана как бы внутри романной иконы «Братьев Карамазовых», ибо слово Алеши — благая весть о воскресении Илюши и о спасении их всех их любовью к «доброму мальчику».) Кратким абрисом, как бы перечнем романных икон всех предыдущих романов Достоевский, может быть, хотел указать — разрешение их всех, всего, что было им создано — здесь, в этом последнем его детище. А оно, в свою очередь, разрешается, как последним аккордом, иконой «Причащение апостолов».

Какою еще иконой мог заканчиваться роман, вновь несущий человечеству удивительную весть — о том, что все — Одно? Какою еще иконой мог заканчиваться роман, заключающий в себе сокровеннейшую мечту Достоевского: чтобы люди, наконец, научились быть неслиянны — чтобы мочь любить, нераздельны — чтобы не мочь ненавидеть, словом, «чтобы они были едино, как и Мы».

«Подросток»

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

Как уже было сказано во введении к этой главе, икона в «Подростке» — самая неочевидная из всех романных икон Достоевского. Хотя, на самом деле, в «очевидности», то есть в «видности очами» ей никак не откажешь, что и будет показано в своем месте. Ее же смысловая неочевидность связана с особым свойством этого романа, давно замеченным исследователями, но, кажется, так и не получившим достаточно удовлетворительного комментария. Я имею в виду многослойную «реальность» этого романа, где сюжетные события заключены как бы в несколько повествовательных рамок, опосредованы несколькими уровнями «отвлечения» от них, так что, право, кажется, что дело-то вовсе не в событиях, а именно в способах их последовательного «опосредования».

Ю. Карякин многократно отмечал, что главное в «Подростке» — это процесс перевоспитания посредством припоминания и записывания. И это наблюдение указывает на совершенно особую роль слова в этом романе Достоевского. Обычно в его романах есть «дело», «поступок» и описывающее это дело, этот поступок слово — слово разной степени активности, часто (в том случае, если присутствует хроникер) настойчиво вторгающееся в область «дела», но все же сохраняющее свои специфические функции и сферы применения. В «Подростке» все не так, и если Ю. Карякин предполагает, что все не так уже в «Бесах»[45], то делает это под явным гипнозом «Подростка».

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

Когда речь заходит о том или ином обрамлении сюжетного повествования, ударными позициями будут начало и конец текста: всякие отклонения от этого правила будут нуждаться в объяснении. В кон-

це, как было объявлено, мы имеем икону писца-евангелиста — о чем позже. Что же мы имеем в начале?

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

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

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

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

Упорное повторение: «для себя» — о записках, которые, как мы знаем из последних страниц романа, будут прочитаны, явно имеет в виду подчеркнуть не «литературные» цели изложения и, вообще, «другость» происходящего: «литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет. Я не литератор, ли-

тератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью» (13, 5).

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

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

Таким образом, в начале перед нами появляется свидетель, вестник, что еще подчеркивают заключительные слова первой главки: «К делу; хотя нет ничего мудренее, как приступить к какому-нибудь делу, — может быть, даже и ко всякому делу» (13, 5). Здесь окончательно устанавливается, что ***дело*** появившегося перед нами есть ***слово***, есть свидетельство, и именно этим делом он и собирается заниматься ***на наших глазах***. Что немедленно и начинает происходить, ибо во второй главке перед нами — писец, человек в процессе записывания, озабоченный протеканием этого процесса: «дав себе слово уклоняться от литературных красот, я с первой строки впадаю в эти красоты. Кроме того, чтобы писать толково, кажется, мало одного желания. Замечу тоже, что, кажется, ни на одном европейском языке не пишется так трудно, как на русском. Я перечел теперь то, что написал...» (13, 6). И лишь потом нам предстает действующее лицо, выдвигающее на первый план другое действующее лицо. Именно не описываемыми событиями, не их характером, не взаимоотношениями действующих лиц (хотя здесь, несомненно, можно было бы отыскать интереснейшие параллели), но самим характером ***предприятия***: дела-слова, и способом осуществления этого предприятия все это в высшей степени напоминает Евангелие от Иоанна[46]: повествование от лица участника событий, отодвигающего себя на второй план и говорящего о себе в третьем лице, старающегося изображать лишь события, но не могущего избежать размышлений, наконец, числящего себя родившимся с обретения Бога своего: «А тем, которые приняли Его, верующим во имя Его, дал власть быть чадами Божиими, Которые не от крови, ни от хотения плоти, ни от хотения мужа, но от Бога родились» (Иоан. 1, 12–13). (Вот и обещанный комментарий к «Первым шагам на ***жизненном*** поприще». Можно, конечно, сказать, что это ус-

тойчивое, принятое в определенном стиле речи выражение, но едва ли без излишней ***смысловой*** необходимости стал бы так выражаться человек, способный поднять историю по поводу Олиной записки с «жизненным дебютом». Апостолы же не могли считать началом своего «жизненного поприща» ничего, кроме момента их призвания.)

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

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

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

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

Не вдаваясь здесь в более скрупулезную интерпретацию имен, укажу лишь, что «Семенович» значит «слышащий Бога», а имена

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

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

Теперь описание одной из икон этого извода, изображенной на царских вратах церкви села Кострицы на Новгородчине, XVI века (*Барская*, стр. 168): «Иоанн представлен на острове Патмос диктующим Евангелие ученику Прохору. Золотисто-зеленые горки с пещерой в них обозначают место действия. На их фоне старец Иоанн, воздев лик и руку к небесам, словно внимает идущей оттуда истине и, протянув другую руку, передает ее сидящему перед ним и за ним записывающему Прохору».

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

Но этот жест есть в самом тексте, записываемом Аркадием! Дело в том, что тема, которой посвящена чуть ли не большая часть выписок из письма, — это вопрос о возможности создания романа в современную эпоху и о том, каким будет этот роман. Но ведь это рассуждения, приличествующие лишь Автору, то есть тому, чей голос приходит из-за границ реальности, заключающей в себе автора-Аркадия и его воспитателя! Вот несколько выдержек из этих рассуждений: «Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя. <...> Поло-

жение нашего романиста в таком случае было бы совершенно определенное: он не мог бы написать в другом роде, как в историческом, ибо красивого типа уже нет в наше время, а если и остались остатки, то, по владычествующему теперь мнению, не удержали красоты за собою. О, и в историческом роде возможно изобразить множество еще чрезвычайно приятных и отрадных подробностей! Можно даже до того увлечь читателя, что он примет историческую картину за возможную еще и в настоящем. Такое произведение, при великом таланте, уже принадлежало бы не столько к русской литературе, сколько к русской истории. Это была бы картина, художественно законченная, русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это — мираж. Внук тех героев, которые были изображены в картине, изображавшей русское семейство средневысшего культурного круга в течение трех поколений сряду и в связи с историей русской, — этот потомок предков своих уже не мог бы быть изображен в современном типе своем иначе, как в несколько мизантропическом, уединенном и несомненно грустном виде. Даже должен явиться каким-нибудь чудаком, которого читатель с первого взгляда мог бы признать как за сошедшего с поля и убедиться, что не за ним осталось поле. Еще далее — и исчезнет даже этот внук-мизантроп; явятся новые лица, еще неизвестные, и новый мираж; но какие же лица? Если некрасивые, то невозможен дальнейший русский роман» (13, 453–454).

Здесь, безусловно, слышен авторский голос, и не случайно столь щепетильные в таких случаях достоевисты часто позволяют себе цитировать эти строки как бы от лица самого Достоевского[47]. Характерно, что голос этот апокалиптичен не только по отношению к романному миру, но и к той реальности, откуда он доносится: «Но увы! роман ли только окажется тогда невозможным?»

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

Итак, если зрительно представить себе воссоздаваемую соотношением текстов картину, она будет следующая: Аркадий записывает слова, произносимые (они ведь для нас — звучат, мы их как бы слышим) Николаем Семеновичем, который говорит их, как бы воспринимая их от Автора, находящегося за пределами всех реальностей ро-

манного мира (для романного мира — Бога). Жест восстановлен: Иоанн передает Прохору истину, слышимую им от Бога.

Вот тут и восстанавливается истинный смысл совершенного Аркадием дела — ***слова***: сохранение увиденного и ***весть о нем***: «Уцелеют по крайней мере хотя некоторые верные черты, чтоб угадать по ним, что могло таиться в душе иного подростка тогдашнего смутного времени, — дознание, не совсем ничтожное, ибо из подростков созидаются поколения...» (13, 455). И тогда вместо «не утерпев, я сел записывать...» вдруг слышится: «Первую книгу написал я к тебе, Феофил...»

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *А.В. Михайлов.* Диалектика литературной эпохи // А.В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 23.

[2] *Лев Тихомиров.* Религиозно-философские основы истории. М., 1997. С.203.

[3] *Л.А. Успенский.* Богословие иконы православной церкви. Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. С. 27.

[4] *Л.А. Успенский.* Указ. соч. С. 21–22.

[5] «Что же касается запрета образа твари, данного Богом через Моисея, то запрет этот преследовал только одну цель: не допустить избранный народ до поклонения твори вместо Творца <...>, так как при склонности народа к идолослужению как сама тварь, так и образ ее, безусловно таили опасность обожествления и поклонения им как Богу. Ибо после падения Адама род человеческий подвергся растлению, а с ним и весь земной мир. Поэтому и образ этого растленного грехом человека или какой-либо другой твари не мог приближать человека к единому истинному Богу, а мог, наоборот, лишь удалять от него, увлекая к идолослужению. Образ этот был нечист и во всяком случае не мог быть строительным. Поэтому нужно было во что бы то ни стало удержаться от прямого, конкретного образа». *Л.А. Успенский.* Указ. соч. С. 23–24.

[6] «Отличительная черта Нового Завета есть то, что в нем слово неотделимо от образа. Поэтому Отцы и Соборы, всякий раз говоря об образе, подчеркивают: "Якоже слышахом, тако и видехом", цитируя псалом 47, 9: **"Якоже слышахом, тако и видехом во граде Господа сил, во граде Бога нашего"**. ***То, что человек видит, неотделимо здесь от того, что он слышит.*** Но то, что слышали и видели Давид и Соломон, было лишь пророческими словами, пророческими образами того, что осуществилось в Новом Завете. Те-

перь же, в Новом Завете, человек получает Откровение грядущего Царствия Божия, и Откровение это дается ему и в слове, и в образе воплощенным Сыном Божиим». *Л.А. Успенский.* Указ. соч. С. 28–29. Этим в какой-то мере проясняется описанная во Введении идея «двух разных» слов. Слово исцелено, то есть вновь полнозначно и полнообразно с момента Воплощения, но, как земля, проклятая за человека, не скинет с себя власть Князя мира сего, ***до тех пор, пока человек служит ему***, так и слово претерпевает уничижение и редукцию всякий раз, когда человек отторгает его от Бога, встает между словом и заключенной в нем реальностью.

[7] См., например: *Ганна Боград.* Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М. Достоевского. Нью-Йорк, 1998.

[8] С.Н. Булгаков по этому поводу высказал вещи, очень идущие к приведенным выше рассуждениям об ощущении до «опознания», до знания в его «привычном» виде: «В религии устанавливается и переживается **связь**, связь человека с тем, что выше человека. В основе религиозного отношения лежит поэтому основной и неустранимый *дуализм*: в религии, какова бы она не была в своей конкретной форме, есть всегда два начала, два полюса. Религия (как это справедливо заметил Фейербах) всегда есть раздвоение человека с самим собой, отношение к себе как к другому, второму, не-одному, не-единственному, но связанному, соединенному, соотносящемуся. В религии человек ощущает, что его видят и знают, прежде чем он сам себя узнал, но вместе с тем он сознает себя удаленным, отторгнутым от этого благого источника жизни, с которым стремится восстановить связь, установить религию. Итак, в самой общей форме можно дать такое определение религии: религия есть опознание Бога и переживание связи с Богом». *С.Н. Булгаков.* Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 12.

[9] См.: *Т.А. Касаткина.* Характерология Достоевского. М., 1996. С. 33–53.

[10] В августе 2000 года (уже много времени спустя по написании и даже опубликовании в виде статьи этих моих изысканий) на симпозиуме в Японии мне удалось познакомиться с работой замечательного японского ученого Садаеси Игэта, опубликованной в Токио еще в 1983 году. Там он пишет: «Можно ли рассматривать идею Богородицы в образе Сони? Ее образ, нам кажется, тонким намеком сопоставлен с самой Богородицей. Символом этого сопоставления является прадедамовый зеленый платок, который Соня надевала три раза в романе. Впервые он появился в исповеди Мармеладова. После возвращения с улицы домой, Соня накрыла зеленым платком голову и лицо и легла на кровать. Потом платок пря-

вляется тогда, когда Соня следует за Раскольниковым, который идет на признание, и в третий раз Соня пришла к Раскольникову на берег реки Иртыш. Почему мы встречаем зеленый платок три раза в такие решительные моменты?

У европейских художников есть традиционный прием изображения Богородицы в зеленом платке. Достоевский мог знать об этом: любимый писателем художник Рафаэль часто рисовал Богородицу в зеленом платке. Через символическое сопоставление Сони с Богородицей, зеленый платок в романе приобретает значение символа бесконечной любви Богородицы, даже к самым большим грешникам, о чем воспевает апокриф "Хождение Богородицы по мукам"». *Игэта Садаеси.* Славянский фольклор в произведениях Ф.М. Достоевского: «Земля» у Достоевского: «Мать сыра земля» — «Богородица» — «София» // Japanese contribution to the ninth international congress of slavists. Kiev, September 7–13, 1983. Tokyo, 1983. С. 78.

[11] Православный церковный календарь. Издание Московской патриархии. 1979 год. С. 58.

[12] Полный православный богословский энциклопедический словарь. СПб., без даты. Репринтное издание: М., 1992. Т. 2. Ст. 2110–2111.

[13] Православный церковный календарь. 1979. С. 59.

[14] *Там же.* С. 61.

[15] «Совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого ***промаху***», — скажет Достоевский о своем герое. Грех по-гречески — ἁμαρτία — от ἁμαρτανω — ошибаться, промахиваться, не попадать. Ср. также русское слово «огрех».

[16] Ср., как об этом пишет С.Н. Булгаков: «Вера есть функция не какой-либо отдельной стороны духа, но всей человеческой личности в ее цельности, в нераздельной целокупности всех сил духа. В этом смысле религия есть в высшей степени *личное* дело, а потому она есть непрестанное творчество. Она не может сообщаться внешне, почти механически, как знание, ею можно лишь заражаться — таинственным и неисследимым влиянием одной личности на другую; в этом тайна значения религиозных личностей, — пророков, святых, самого Богочеловека в земной Его жизни. Бог не навязывается и не насилует. Он "стучит в дверь" человеческого сердца, не откроется ли она, но и во всем Своем могуществе Он не может открыть ее силой, ибо это значило бы уничтожить свободу, т.е. самого человека». *С.Н. Булгаков.* Указ. соч. С. 30–31.

[17] Степан Трофимович скажет об этом по-французски: «*tout le monde va à Spassof*». Перевод («все направляются в Спасов») не пе-

редает буквального значения французской фразы: *весь мир идет в Спасов.* То есть весь мир движется к спасению и в объятия своего Спасителя.

[18] Богородица, конечно, прообразуется в романной иконе фигурой Варвары Петровны. Интересно, что пародийные, перверсивные отношения героев относительно их первообразов в основном корпусе романа отмечены в литературе о Достоевском. В замечательном докладе Ольги Меерсон на Десятом всемирном симпозиуме по творчеству Достоевского говорилось, в частности: «Варвара Петровна Ставрогина в "Бесах" — женщина умная и страстная, но несколько мелочная и злопамятная (ведь, подобно остальным героям романа, и она одержима бесами). Она получает наслаждение от того, что держит зло на Степана Трофимовича, особенно когда это касается ее обид на него за невольное пренебрежение ее женскими чарами или ухищрениями, то есть той легкости, с которой он принимает ее же проект сватовства между ним и ее воспитанницей Дашей. В связи со злопамятностью Варвары Петровны рассказчик не раз повторяет выражение "слагала в сердце своем". Эти слова в Евангелии от Луки относятся к Божией Матери, дорожившей пророчеством пастухов и признанием Своего Сына в том, что у Него есть Небесный Отец, воля Которого святее воли Его земных родителей. У Луки (2, 19) читаем о рождественском пророчестве пастухов: "Мариам же соблюдаше вся глаголы сия, слагающи в сердцы Своем" / "А Мария сохраняла все слова сии, слагая в сердце Своем". О Богосыновстве же Иисуса сказано (Лука, 2, 49–51):

Он сказал им: зачем было вам искать Меня? Или вы не знали, что Мне должно быть в том, что принадлежит Отцу Моему? Но они не поняли сказанных Им слов. И Он пошел с ними в Назарет, и был в повиновении у них. И Матерь Его сохраняла все слова сии в сердце Своем.

И рече к нима: что убо искасте Мене; не веста ли, яко в тех яже Отца Моего, достоит быти Ми? И та не разуместа глагола, егоже глагола има. И сниде с нима, и прииде в Назарет, и бе повинуяйся има. И Мати Его соблюдаше вся глаголы сия в сердцы Своем.

Этот контекст подчеркивает именно то, чем Варвара Петровна отличается от Божией Матери. Богородица исполнена подлинной любви, в силу которой Она отказывается от Своих "семейных прав" на Сына, то есть отдает Своего Сына другим, тем, кто в Нем нуждается. Она "сохраняет в сердце Своем" те пророчества, где говорится, что семейным отношениям Его не вместить, что Он принадлежит не Семейству (даже Святому), а всему миру.

Варвара же Петровна наоборот держится за Степана Трофимовича как за принадлежащий ей предмет (здесь автором сделано примечание: "Любые фрейдистски-непристойные толкования этой фразы могут только подчеркнуть мою основную мысль о несовместимости овеществляющей похоти и истинной любви". — *Т.К.*), овеществляя его и тем самым лишая свободы, то есть искажая подлинный смысл любви, которая предполагает абсолютную ценность свободы и человеческой личности. Богородица "слагала в сердце Своем" то, что Христос принадлежит Своему Небесному Отцу, а не Ей. Варвара же Петровна "слагала в сердце своем" обиду на Степана Трофимовича за его попытки сбежать из-под ее опеки, избежать ее монополии на его душу и тело.

Такой контраст не ограничивается женскими образами. Степан Трофимович здесь — семантический антипод Иисуса. Иисус в Назарете, уже после Своих слов о независимости Своего служения от семейных рамок, "бе повинуяйся има", то есть жил в полном послушании у близких Ему людей, не могших в полноте вместить Его миссию и проповедь. Степан же Трофимович с Варварой был капризен и эгоистичен, преувеличивая значение и опасность своей миссии и "проповеди".

Далее отношения несвободы также травестируются в библейских терминах. Варвара Петровна считает, что Степан Трофимович — "плоть от плоти и кровь от крови ея". В Библии это выражение относится к буквальному, а не к фигуральному родству. Дело в том, что фигуральность родства проблематична с точки зрения свободы. Родство духа оборачивается незакрепленным кровью правом на взаимную манипуляцию, на превращение другого в марионетку. Итак, где библейская цитата буквальна ("плоть от плоти" — о сыне или дочери, скорее, чем о муже, не говоря уже о том, что Степан Трофимович Варваре не муж) именно фигуративность ее применения в новом контексте (никакого буквального родства или права на него нет) и создает скандально-пародийный эффект. Буквальность, дословность библейских цитат в применении к Варваре и Степану — тот фон, на котором особенно ярко проступают различия между ними и их библейскими прототипами. Богородица дает Сыну свободу, тогда как Варвара держит «un простого приживальщика» Степана в плену своих благодеяний и стоящего за ними чисто фигуративного родства. В то время как Христос послушен, но **должен** принадлежать всем, выйдя за рамки семьи, Степан Трофимович своевольно **желает** и не может "стоять перед отчизной воплощенной укоризной", выйдя за рамки псевдо-семьи. Там, где в библейском источнике — прекрасный парадокс стремления к

послушанию и императива ухода, в "Бесах" — ужасный парадокс своеволия при несвободе. Там, где в Евангелии — любовь и свобода и свободно избранное послушание, в "Бесах" — взаимное манипулирование, то есть отсутствие любви и, как следствие, свободы». *Olga Meerson.* Functions of Biblical Intertexts in Dostoevsky: Blasphemy or Theology of Love? Русская публикация: *Ольга Меерсон.* Библейские интертексты у Достоевского. Кощунство или богословие любви? // Достоевский и мировая культура. № 12, М., 1999. С. 40–53.

Я в своей книге «Характерология Достоевского» следующим образом интерпретировала один стилистический принцип основного корпуса романа «Бесы»: «Надо заметить, что вообще весь роман "Бесы" представляет собой эксперимент сродни кирилловскому: Бог изгоняется в начале романа — в поэме Степана Трофимовича. Степан Трофимович выражается, правда, аллегорически: "И, наконец, уже в самой последней сцене вдруг появляется Вавилонская башня, и какие-то атлеты ее, наконец, достраивают с песней новой надежды, и когда уже достраивают до самого верху, то обладатель, положим хоть Олимпа, убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей".

Это бытие "без Бога" отразилось и в языковой стихии романа. Только два примера. Первый — давно отмеченные, как характернейшая особенность этого романа, фразы типа "в негодовании и в папильотках", "складывала (письма. — *Т.К.*) в шкатулку, кроме того, слагала их в сердце своем", "семью держал в страхе Божием и взаперти", "впадал в... "гражданскую скорбь"... Впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское" и т. п. Смешение материального и духовного, их принципиальная приравненность, а, следовательно, резкое снижение и умаление, осмеяние духовного, стремление остаться на материальной основе, замкнуться в материальном бытии еще ярче выразилось во втором примере такого стилистического "отрицания Бога" — в употреблении слова "организм" вместо слова "душа". Степан Трофимович говорит о Шатове: "Человек этот слишком круто изменил, на мой взгляд, свои прежние, может быть слишком молодые, но все-таки правильные мысли. И до того теперь кричит об notre Sainte Russie разные вещи, что я давно уже приписываю этот перелом в его организме — иначе назвать не хочу — какому-нибудь сильному семейному потрясению и именно неудачной его женитьбе" (10, 76). Варвара Петровна о Лебядкиной: "скажите, неужели Nicolas, чтобы погасить эту мечту в этом несчастном организме (для чего Варвара

Петровна тут употребила слово "организм", я не мог понять), неужели он должен был сам над нею смеяться и с нею обращаться, как другие чиновники? Неужели вы отвергаете то высокое сострадание, ту благородную дрожь всего организма (опять! — *Т.К.*), с которою Nicolas вдруг строго отвечает Кириллову: "Я не смеюсь над нею". Высокий, святой ответ!" (10, 152). Николай Ставрогин о себе: "Вообще о чувствах моих к той или другой женщине я не могу говорить вслух третьему лицу, да и кому бы то ни было, кроме той одной женщины. Извините, такова уж странность организма" (10, 297).

И все-таки имя Бога не покидает страниц романа, Бог, как бы не замечаемый персонажами, постоянно присутствует там — поминаемый в божбе или философских спорах. Это особенно заметно в старых изданиях "Бесов", где слово "Бог" писалось с большой буквы и в сочетаниях типа "да разрази меня Бог". В конце романа тот же Степан Трофимович Его обретет и вернет (даже и буквально, посредством евангельских текстов)». *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. М., 1996. С. 116–117.

И действительно, первоначально извращенные отношения героев в эпилоге все больше и больше начинают напоминать истинные отношения их первообразов. Варвара Петровна, преодолев негодование, оскорбление и прочие столь характерные для нее прежде чувства, вызванные побегом, «уходом» Степана Трофимовича, следует за ним, исполнившись в последние минуты понимания, смирения, восхищения, уважения, заботы. Она смиряет себя до того, что просит прощения у Софьи Матвеевны и умоляет ее остаться с ними, сам голос ее, прежде наполненный издевательскими, злобными, оскорбленными интонациями, начинает звучать иначе, возвышаясь, в конце концов (и это после столь недавнего отрицания значения и красоты Сикстинской Мадонны) до истинного исповедания веры: «Бог есть, Степан Трофимович, уверяю Вас, что есть!» (10, 505).

И тогда «пародийные», отмеченные Ольгой Меерсон, «цитаты» из Библии принимают другой облик и открывается их иное значение. Бог, оказывается, непрерывно стучится в мир, стучится в души, звучит в них — Он и Слово Его, замутняемые и искажаемые страстными, земными, плотскими, себялюбивыми порывами, Его кеносис абсолютен, и в самой грязной, холодной или теплохладной, далекой от Бога душе живет незнаемый ею и поругаемый ею божественный первообраз. Именно он и проступает в виде «романной иконы» — когда страданиями, бедами (и сочувствием чужим страданиям и бедам) очищенная душа облекается в исконные свои,

ей присущие одежды. И оказывается, что это одежды Божества.

Об этом любит говорить митрополит Сурожский Антоний: «**Не может** христианину прийти на ум, чтобы образ Божий, запечатленный в нас в акте сотворения, мог бы быть до конца искоренен или уничтожен: он **есть**. Мы — как иконы поврежденные, но все же иконы; мы всё равно дороги Богу, мы всё равно для Него значительны, и в сотрудничестве с Ним мы можем сделать что-то ради этой красоты». *Митрополит Сурожский Антоний.* О встрече. Клин, 1999. С. 200–201.

[19] *Н.А. Барская.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993. С. 114–115.

[20] *Там же.* С. 116–117.

[21] Сходство со святым Георгием заметно и в других эпизодах романа. Например, выступление Степана Трофимовича на празднике с речью, обличающей его устроителей, «завладевших» городом, и по ситуации, в которой произносится, и по содержанию напоминает речь святого Георгия, обращающегося к царю и его приближенным, решившим воздвигнуть гонение на христиан: «На третий день, когда должно было состояться окончательное совещание царя и его князей о беззаконном убиении неповинных христиан, мужественный Христов воин святой Георгий, отвергнув всякий страх человеческий и имея в себе только страх перед Богом, с лицом светлым и мужественным умом явился на то нечестивое и беззаконное сборище и обратился к нему с такой речью:

— О царь и вы, князья и советники! Вы установлены для соблюдения добрых законов и праведных судов, а неистово воздвигаете вашу ярость против христиан, утверждая беззаконие и издавая неправильные постановления о суде неповинных и никого не обидевших людей. Вы гоните их и мучаете, принуждая к вашему безумному нечестию и тех, кто научился быть благочестивым. Но нет, ваши идолы — не боги! Не прельщайтесь этой ложью. Иисус Христос — Единый Бог, Един Господь во славе Бога Отца, Которым все сотворено и все существует Духом Его Святым. Или вы сами познайте истину и научитесь благочестию, или не смущайте безумием вашим познающих истинное благочестие. <...>

Магнеций позвал к себе святого и сказал ему:

— Кто побудил тебя к такому дерзновению и велеречию?

— Истина, — отвечал святой.

— Что же это за истина?

Георгий сказал:

— Истина — это сам Христос, гонимый вами.

— Значит, и ты христианин? — спросил Магнеций.

И отвечал святой Георгий:

— Я раб Христа, Бога моего, и, на Него уповая, своей волей явился среди вас, чтобы свидетельствовать об истине.

От этих слов заволновалось все сонмище, все заговорили, один одно, другой другое, и поднялся нестройный крик и вопль, как это бывает в многочисленной толпе народа». Жития святых, избранные по советам Святых Отцов и духовников русских обителей, чтомые в различных жизненных обстояниях. М., 2002. С. 293–294.

Слова Степана Трофимовича, обращенные к Петруше: «Неужели ты себя вместо Христа предложить желаешь?», обличающие беса, претендующего на место Божие, прототипом своим имеют слова святого Георгия, обличившего бесов в тех идолах, которым его хотели заставить поклоняться (здесь опять же сходство и с ситуацией праздника, где от Верховенского-старшего ожидают насмешки над собой и над своими убеждениями и признания победы «молодого поколения»): «Войдя в храм, где было приготовлено жертвоприношение, все с молчанием взирали на мученика, без сомнения ожидая, что он принесет богам жертву. Святой же подошел к идолу Аполлона, простер к нему руку и спросил его, безумного, как бы живого:

— Ты ли хочешь принять от меня жертву, как бог?

При этих словах святой сотворил крестное знамение. Бес же, обитавший в идоле, воскликнул:

— Я не бог, не бог и никто из подобных мне. Един Бог Тот, Кого ты исповедуешь. Мы же отступники из Ангелов, служивших Ему; мы, одержимые завистью, прельщаем людей.

Святой тогда сказал бесу:

— Как же вы смеете обитать здесь, когда сюда пришел я, служитель Истинного Бога?

При этих словах святого поднялся шум и плач, исходившие от идолов. Затем они пали на землю и сокрушились. Тотчас жрецы и многие из народа, как неистовые, яростно устремились на святого, стали его бить и вязать <...>». *Там же.* С. 304.

[22] Согласно первоначальному замыслу вопрос о божественности Христа обсуждался в самом тексте романа, еще сильно отличавшегося от того, который мы знаем под именем «Идиот». Перед тем, как приступить ко второй части романа (а именно тогда, по-видимому, для писателя окончательно уясняется смысл *проблемы*, которую он ставит в центр своего произведения; решение будет найдено несколько позже, после смерти дочери), Достоевский записывает в черновой тетради несколько раз: «Князь Христос».

[23] Эту эпоху и это изменение так описывает сам Достоевский в письме к Майкову от 15(27) мая 1869 года, предлагая своему корреспонденту проект создания русской истории в «балладах» (в эту историю должны были быть включены те этапы европейской истории, в отрыве от которых невозможно понять современную жизнь): «вдруг, в другой уже балладе, перейти к изображению конца пятнадцатого и начала 16-го столетия в Европе, Италии, папства, искусства храмов, Рафаэля, поклонения Аполлону Бельведерскому, первых слухов о реформе, о Лютере, об Америке, об золоте, об Испании и Англии, — целая горячая картина, в параллель со всеми предыдущими русскими картинами, — но с намеками о будущности этой картины, о будущей науке, об атеизме, о **правах человечества**, сознанных по-западному, а не по-нашему, что и послужило источником всего, что есть и что будет» (29_1, 40–41).

[24] Ср.: «Но важнейшее место в культуре Возрождения принадлежало изобразительным искусствам. Доступные в своей наглядности и популярные в самых широких слоях народа, они были демократичным проявлением духовной жизни этого времени, *распространяя в образной и зрительно убедительной форме новые прогрессивные идеи.* <...> Сама деятельность художника стала первым и наиболее ярким воплощением безграничных возможностей человека, формирующего и преобразующего действительность. Создавая монументальные фресковые циклы, картины и статуи, архитектурные сооружения, художники Возрождения зримо, во всей очевидности творили "вторую реальность" мира по законам гуманистического мировоззрения. Художник-творец в сочинениях Леонардо да Винчи и в других эстетических трактатах этого времени постоянно уподобляется Богу-демиургу, создателю вселенной: "Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, и смешные, то и над ними он властелин и бог... дух живописи превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей, разных животных, плодов, полей, горных обвалов..."

Но не менее высоко эстетика того времени вознесла и роль *зрителя*, современника и заказчика художника. Его общественные потребности, его жизненный опыт, разум, *сама его зрительная способность впервые провозглашаются главным критерием истинности знаний о мире.* Произведения живописи, скульптуры и архитектуры прочнее входят в общественную, политическую и частную жизнь современников, украшая патрицианские дворцы, зда-

ния ремесленных корпораций, площади, *монастыри и соборы, социальная роль которых часто затмевает их сугубо религиозные функции.*

Вместе с новым гуманистическим содержанием искусство Возрождения обретает новое место в действительности, новые сюжеты, жанры. *Человек становится главным заказчиком, ценителем, целью и темой искусства.* Само слово "гуманизм", восходящее к латинскому "гуманус" — человек, определяет мерило этических и эстетических ценностей эпохи "открытия мира и человека", по определению крупнейшего швейцарского ученого XIX века Якоба Буркхардта.

В живописи это было время перехода от иконы к картине, в скульптуре — период господства героико-монументального стиля». *Т.И. Прилуцкая.* Живопись итальянского возрождения. М., 1995. С. 4–5.

Героико-монументальный стиль в истории человечества появлялся всегда при попытках очередного возведения Вавилонской башни.

[25] «окна на зеркала...» — «метафора» оказалась непонята (и даже оспорена) — в силу, очевидно, своей *неметафоричности*, буквальности, в отличие от в высшей степени метафорического называния картины «окном» именно со времен Ренессанса. Между тем, всякий согласится, что в *окне* мы видим нечто принципиально *иное*, чем то, что окружает нас, а в *зеркале — именно то*, что нас окружает. Принципиально иное мы видим в иконе, именно то, что нас окружает — в картине нового времени. Причем, человеку ***естественнее*** смотреть в окно, чем в зеркало.

П.А. Флоренский в «Обратной перспективе» утверждает: «Отсюда вытекает, что как бы мы ни оценивали перспективу по существу, мы не имеем никакого права разуметь в ней некий простой, естественный, непосредственно свойственный человеческому глазу, как таковому, способ видеть мир. Необходимость выковать учение о перспективе целому ряду больших умов и опытнейших живописцев в течение нескольких веков, с участием первоклассных математиков, и притом уже заведомо *после* того, как подмечены были основные признаки перспективной проекции мира, заставляет думать, что историческое дело выработки перспективы шло вовсе **не** о простой систематизации уже присущего человеческой **психофизиологии, а о насильственном перевоспитании этой психофизиологии в смысле отвлеченных требований нового миропонимания,** существенно антихудожественного, существенно исключающего из себя искусство, в особенности же изобразитель-

ное». *П.А. Флоренский*. Т.2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 67–68. Из контекста рассуждений, предшествующих приведенным словам, можно заключить, что человеческому глазу, вообще-то, не свойственно тормозить на поверхности «видимого», ему естественно *проникать*, а не отражаться. Ср. с упоминаемым Флоренским «древнейшим мировоззрением», согласно которому «свет идет не от предмета в глаз, а из глаза к предмету». *Там же*. С. 89–90. Т.е. глаз мыслится не как пассивно воспринимающий отраженное, но как испускающий луч, по логике — проницающий предмет.

О положении «перед зеркалом» как определяющем живописца и живопись по существу пишет Н. Тарабукин: «И от аттического Зевксиса до какого-нибудь современного Матисса художественный мир преисполнен самоупоением Нарцисса. Всякий художник, по существу, Нарцисс, а искусство — своеобразное нарциссианство». *Н.М. Тарабукин*. Об искусстве // Н.М. Тарабукин. Смысл иконы. М., 2001. С. 42. И в другой его работе: «Художественный образ природы есть антропоморфизация ее, иначе говоря автопортретирование». *Н.М. Тарабукин*. Философия пейзажа // Указ. изд. С. 55.

[26] Образ «закупоренного» мира создается и осмысливается Достоевским еще в «Записках из Мертвого Дома»: крайнее его выражение — телега с пойманными бродячими собаками, накрытая рогожей.

[27] Слова смешного человека, героя «Сна смешного человека», который говорит буквально следующее: «Я вдруг почувствовал, что мне **все равно** было бы, существовал ли бы мир, или если б ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что **ничего при мне не было**. Сначала мне все казалось, что зато многое было прежде, но потом я догадался, что и прежде ничего тоже не было, а только почему-то казалось. Мало-помалу я убедился, что и никогда ничего не будет» (25, 105)

[28] Вот как общие процессы этого времени характеризует вполне им сочувствующий искусствовед (производится анализ картины Сано ди Пьетро (1406–1481) «Усекновение главы Иоанна Предтечи»): «Сценическая выгородка, обладающая ограниченной глубиной, конкретизирует момент и характер действия. Событие происходит "здесь" и "сейчас". На смену иконописи с ее отвлеченными вневременными и внепространственными образами приходит живопись, тяготевшая к новым принципам единства пространства и времени. <...>

Живопись обретает свой самостоятельный глубинный смысл, выходящий за пределы интуиции постулатов теологического соз-

нания, обращенный к непосредственному изучению мира и человека, их *внерелигиозной* этической и эстетической оценки с позиции гуманистического мировоззрения нового времени». *Т.И. Прилуцкая.* Указ. соч. С. 23.

В связи с вышеизложенным хочу сказать несколько слов по поводу одного характерного пассажа *Сергея Бочарова* в рецензии на мою книгу «Характерология Достоевского», где была опубликована статья, легшая в основу данного раздела: «Но качеством гибкости автор сознательно жертвует ради идейной ясности. Этой ясностью отличается важное в идеологии книги рассуждение об иконе и западноевропейской картине. Об исторических причинах замещения иконы картиной в самом деле было бы автору говорить "невозможно и неуместно"; достаточно объявить, что это было "радикальным потрясением для культуры", и вынести духовный приговор всей живописи как человекобожескому явлению, целью которого было "отрицать божественность Христа". Этот огромный взгляд изложен на полустраничке, но это один из опорных тезисов книги, руководящий анализом "Идиота" и, надо сказать, позволяющий интересно заметить, как много в этом романе живописи, картин, объявленных и необъявленных. Таков характер книги: наблюдения, часто новые и почти неизменно острые, нанизанные на каркас из авторитарных тезисов, среди которых и это культуроборческое (в культурологическом сочинении) обличение европейской картины как таковой, что, наверное, надо понять как последний вывод из известной теории обратной перспективы, но если так, то вывод круче самой теории». Новый мир, 1997, № 7. С. 199.

В этом пассаже отчетливо проявилось желание рецензента усидеть на двух стульях. Из приведенных выше цитат из работы более чем лояльного по отношению к Возрождению искусствоведа видно, что человекобожеского характера своего мировоззрения деятели Возрождения и не скрывали и, напротив, им гордились, как гордились этим достижением и многие их позднейшие исследователи. Хорошо известны ставшие почти хрестоматийными слова Ницше: «Понимают ли в конце концов, ***хотят*** ли понять, чем был Ренессанс? ***Переоценкой христианских ценностей***, попыткой, предпринятой со всеми средствами, со всеми инстинктами, со всем гением, доставить победу ***противоположным*** ценностям...». *Ф. Ницше.* Антихрист. СПб., 1907. С. 151.

В отечественной науке в основе своей тот же взгляд был (с другой оценкой, чем у Ницше), после долгого перерыва, представлен в наверняка известной рецензенту работе: *А.Ф. Лосев.* Эстетика Возрождения. М., 1978. 632 стр.

Я всего-навсего констатирую факт: это было так и имело такие следствия. Стремление мое — не оценивать, но понимать. Если эти следствия дурны с точки зрения рецензента — это еще не доказательство того, что они не имели места. Рецензент все время пытается (не знаю, насколько отдавая себе в том отчет) совместить гуманистическое мировосприятие с христианским, что невозможно, поскольку системы эти различным образом центрированы: в центре первой стоит человек, провозглашенный мерой всех вещей, в центре второй — Бог. Очень разные точки отсчета, разными будут и ***все*** выводы, сделанные из наблюдений над миром и жизнью из этих двух систем. Но если для человека что-либо очень желательно, можно не принимать логику во внимание и даже объявить ее идеологизированной и излишне-догматичной.

[29] Это опять-таки общегуманистический соблазн. Вот как описываются изменения в характере изображения Мадонны в картине Возрождения: «Живопись приобрела более светский, праздничный характер. Изысканно-нарядный колорит алтаря строится на сочетании нежно-розовых, бледно-сиреневых, фисташково-зеленых оттенков, оживленных кружевным плетением золотого орнамента. Золото становится все более декоративным элементом живописи, утрачивая свой символический смысл, очаровательная грация Мадонны, ее тонкая рука, украшенная перстнями, ее прелестное, задумчиво склоненное лицо *вызывают в памяти идеал прекрасной дамы* провансальской поэзии и лирики итальянских поэтов "нового сладостного стиля"». *Т.И. Прилуцкая.* Указ. соч. С. 21.

[30] Ср. с тем, что пишет Г.В. Флоровский: «для него открылась невозможность полюбить человека во имя человека. Это означало бы полюбить человека в его эмпирической смрадности, не в его свободе. И еще опаснее полюбить человека в его только человеческой правде, в его идеальном образе, — здесь всегда неотразима опасность "наклеветать" живому человеку его мнимый идеал, удушить его мечтою, оковать его выдуманной идеей». *Г.В. Флоровский.* Религиозные темы Достоевского // О Достоевском. М., 1990. С. 387.

[31] Очень важная для романа проблема взаимного отношения человека и природы, человека и мироздания (хор, к которому не могут примкнуть герои «Идиота») присутствует в изложении процесса Ласенера, опубликованного Достоевским в журнале «Время» (1861, № 2, стр. 1–50): «Я разделяю мнение тамплиеров, сказал Ласенер, о переселении души во все тела природы. Разве начало, одушевляющее все органические существа, не может от живого существа перейти в грубую материю, пребывать в ней, сообщить ей на

некоторое время своего рода жизнь, а там перейти в другие тела, и все это не может ли совершаться не по неизменным законам, а случайно, беспредельно во времени и пространстве? Ласенер с особым удовольствием развивал эту систему пантеистической и материалистической философии, старался доказать присущность жизни, чувствительности, может быть и ума во всяком органическом существе, даже во всяком сложном теле, например, в камне...» Из этого пассажа становится лучше понятно, что разумелось в ту эпоху под материализмом и что имеет в виду князь, когда говорит о своем материализме.

[32] О том, во что превращается жизнь в мире, запертом в своих границах, ярко пишет В. Эрн, объясняя коренную утопичность социалистического «рая на земле», воздвигаемого на позитивистском основании — и удивительно, как совпадают его образы с теми, которые постоянно рисует в первой части князь Мышкин: «Смертью уничтожается каждый человек. Не просто уходит, не просто исчезает в какой-то туманно-розовой дали, а с отвратительным гниением становится добычей могильных червей. Смерть каждую минуту подходит ближе и ближе к своей жертве. Каждое пережитое мгновение приближает к ней человека. О чем бы человек ни думал, что бы ни делал, чем бы ни занимался, течение жизни несет его к пропасти, которая поглотит его неминуемо. Все люди находятся в таком положении. Все — обреченные жертвы. Все никуда не уйдут от неминуемого и страшного конца своего. Смерть есть реальность такая громадная, такая всепоглощающая, что жизнь перед ней бледнеет, становится только видимостью. Жизнь сегодня есть, а завтра не будет. Смерть же есть сегодня, но будет и завтра, будет **всегда**. То, что взяла она, к жизни уже не возвратится. То останется в вечном ее обладании. То же, что отвоевывается жизнью, находится в обладании жизни только **мгновения**. Но если смерть настолько реальнее жизни, насколько вечность больше мгновений, тогда существенная черта жизни есть приближение к смерти. **Жизнь превращается в умирание**. Но смерти не хочет ни один человек. Ей покоряются, ей подчиняются, ее зовут иногда, потому что жизнь без смысла становится невыносимым страданием, но смерти как смерти не хочет никто. К смерти нас тянут законы природы, которые созданы не нами и не находятся в соответствии с нашей волей. А потому смерть наша всегда приближается к нам **против** нашей воли. Мы не хотим ее, а она приближается. Мы бы сделали все, чтобы прогнать ее, но она, смеясь над нашим бессилием, приходит и совершает с нами то, что нам противно и страшно. Таким образом, смерть всегда смерть **насильственная**. Смерть же

насильственная есть **смертная казнь**. Земля будет садом, люди будут жить в изобилии, но каждого человека будет ждать смертная казнь, универсальная, мировая, совершаемая без исключения над всеми живущими и над всем живущим. Жизнь тогда будет уже не простым умиранием. Жизнь тогда сведется к ожиданию каждым человеком своей **казни**. Тогда все из свободных людей, освободившихся от всяких видов внешнего рабства, превратятся в бесповоротно **приговоренных**. Не жить они будут, а ожидать, когда их повлекут к **эшафоту**. Тогда и земля, обращенная в сад, станет не местом веселья и радостной жизни, а местом уныния, страха, отчаяния и, главное, **заключения**. Это будет тюрьма, устроенная столь гигиенически и удобно, что людям не останется ничего желать в этом направлении, и в этой тюрьме будут гулять и жить "на свободе" — **только** приговоренные к смерти. Это тюрьма, потому что выхода нет. Выход один — лишить себя жизни. Но лишить себя жизни — это значит не миновать смертной казни, а согласиться принять ее раньше других, согласиться самому быть своим палачом. Срок ожидания будет разный у всех людей, но это будет только **срок ожидания**. Итак, вот во что должна превратиться жизнь, когда смерть, действительно, будет принята во внимание. Вместо радостной и свободной жизни получается ужасающая картина: люди бродят по земле, превращенной в цветущий сад, и все, приговоренные к насильственной казни, ожидают, когда приблизится к ним невидимый палач и безжалостно их придушит. От него никуда не уйти. Сытого, голодного, плачущего, веселящегося, младенца и старика, бездарность и гения — всех отыщет неумолимая рука и, отыскав, приведет в исполнение приговор». *В.Ф. Эрн.* Сочинения. М., 1991. С. 192–194. Особенно хочу обратить внимание на то, что все выделения слов в процитированном тексте принадлежат В. Эрну.

[33] Прп. Иустин (Попович), анализируя образ героя «Записок из подполья», заключает свой анализ следующим пассажем: «Его отчаяние перерастает в ***помрачение***, ибо он со всех сторон находится ***в герметическом заточении проклятых естественных законов...***». *Прп. Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 36.

[34] Интересно сравнить это впечатление от романного мира с характеристикой живописи Возрождения: «Величайшая странность художественных образов Высокого Возрождения и культуры в целом заключена не в символической двуплановости идеального и зримого, а в том, что мы *не в состоянии как-то дифференцировать эти два плана.* Ренессансный живописец сакрализует природу,

зримое бытие». *Л.М. Баткин.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 88.

[35] С этим, в частности, связан запрет на изображение в Ветхом Завете. Согласно Иоанну Дамаскину, «слова Писания "вы не видели образа, поэтому его и не делайте" означают: не делайте образа Божия, пока вы не видели Бога. Образ Бога невидимого невозможен, "ибо как будет изображено то, что недоступно зрению?" И если бы такой образ все же был сделан, то за невидимостью Первообраза он был бы основан на воображении, следовательно, был бы выдумкой, ложью». *Л.А. Успенский.* Богословие иконы православной церкви. Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. С. 23.

[36] Ср.: «Образ Богоматери — Царицы Небесной, высящийся в недоступном величии в окружении золотого сияния божественного света, должен был внушать робость, восхищение и трепет. В средневековой иконописи существовала целая система устойчивых типов изображения основных христианских сюжетов — так называемых канонов. Каноны были освящены церковью и определяли общие принципы композиции, символику цвета, позы, жеста, атрибуты святых. Считалось, что *они восходили к первообразу явления Богоматери или святых перед молящимся и несли в себе истину божественного откровения*». *Т.И. Прилуцкая.* Указ. соч. С. 10.

[37] О возможности для князя существовать в качестве «положительно прекрасного» лишь в рамках актуального отношения (субъект-субъектного, «я — ты») и неизбежности его «деградации» при уничтожении актуальности отношения (или перехода отношения в тип субъект-объектного, «я — он») замечательно написал *Т. Киносита* в статье «"Возвышенная печаль судьбы" "Рыцаря бедного" — князя Мышкина», опубликованной в сборнике «Роман Ф.М. Достоевского "Идиот": современное состояние изучения» (М., 2001). Конечно, именно японец должен был уловить эту способность пребывать в истинном бытии, лишь пребывая в отношении, ибо отношение — единственный способ приведения в бытие в мире, лишенном вертикального измерения, то есть в мире, не состоящем в актуальном отношении с Богом. Японцы виртуозно им владеют. См. на эту тему мою статью «Русский читатель над японским романом» («Новый мир», 2001, № 4).

[38] Может показаться странным, что в работе говорится то о том, что в глубине образа Настасьи Филипповны заключена икона Богоматери, то — Христа (см. также далее об иконе «Успения Богородицы» в романе «Идиот»). Но если вспомнить, ***какая*** Богородичная икона с самого начала романа связывается с образом

Настасьи Филипповны, все остальное, может быть, будет не так уж и страшно: икона Богоматери «Знамение» пишется как ***фигура Христа, вписанная в фигуру Богоматери***.

[39] Письмо К.П. Победоносцеву от 19 мая 1879 года. Достоевский пишет: «Дело в том, что эта книга в романе у меня кульминационная, называется "Pro и contra", а смысл книги: богохульство и опровержение богохульства. Богохульство-то вот это закончено и отослано, а опровержение пошлю лишь на июньскую книгу. Богохульство это взял, как сам чувствовал и понимал, сильней, то есть так именно, как происходит оно у нас теперь в нашей России **у всего** (почти) верхнего слоя, а преимущественно у молодежи, то есть научное и философское опровержение бытия Божия уже заброшено, им не занимаются вовсе теперешние **деловые социалисты** (как занимались во все прошлое столетие и в первую половину нынешнего). Зато **отрицается** изо всех сил создание Божие, мир Божий и **смысл его**. Вот в этом только современная цивилизация и находит архимею. Таким образом льщу себя надеждою, что даже и в такой отвлеченной теме не изменил реализму. Опровержение сего (не прямое, то есть не от лица к лицу) явится в последнем слове умирающего старца» (30_1, 66).

[40] Надо ли напоминать о том, что определенная культура иначе не мыслит? Вот что пишет прп. Иустин (Попович): «Над человеком простираются таинственные голубые своды, а под ним разверзаются грозные бездны неизвестного и вечного. В таком загадочном мире человек не может оставаться настоящим человеком, если свое существо не соединит с этой голубой бескрайностью неба и с таинственными безднами земли. И если через артерии всех существ мира не пропустится его кровь, чтобы соединиться с ними со всеми в сердце своем. Только так человек может почувствовать цельность своего существа, осознать себя как вселенское существо. Ибо во всех существах он находит частицу самого себя и в то же время понимает, что судьба каждого отдельного существа судьбоносно вплетается в его собственную судьбу. Все существа близки ему, он искренне разделяет все их чувства: их радости и печали, их взлеты и падения. В царстве сущего ему ничто не чуждо, существует нечто, что человека бесконечно непреодолимо связывает со всем и всеми: все в нем и все во всем. Более того, он остро ощущает, что каким-то таинственным образом реально присутствует во всех людях, и что все люди органически являются частью его существа: он плачет с плачущими, печалится с печалящимися, радуется с радующимися. Одним словом, для всех он — все. Но как, каким образом? Через Богочеловека Христа. Он (Христос), как разлив реки,

несет душу человека ко всем сердцам, придавая ей всечеловеческую ширину и всечеловеческую глубину. И Христов человек ощущает себя как всечеловек, которому все человеческие существа близки как свои: свои в чувствованиях, свои в познании, свои в любви. Исчезают границы между ним (человеком) и ими (людьми), ибо воздействие божественной силы Его вселюбви оттаивает лед сердец, подобно горячему солнцу, под лучами которого тает лед. Исполненный богочеловеческой любовью Христов человек всегда расположен ко всем, в каждом он видит своего бессмертного, божественного брата и готов служить ему всем своим существом». *Прп. Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 238.

[41] Интересное наблюдение над временем в «Божественной комедии» Данте сделано В.В. Бибихиным: «Вложенные друг в друга круги и сферы ада, чистилища, рая кажутся частями громадного *часового механизма*, в мерное движение которого вовлечено страдающее, очищающееся или счастливое человечество. На каждом шагу внутри этих вселенских часов поэта торопят спутники или водители, напоминая о порядке движения, укоряя за малейшие задержки, отводя считанные минуты, а то и меньше, для бесед со встречными и просителями. *В чистилище время, по-видимому, особенно дорого* (Чистилище 24, 91–92)». *В.В. Бибихин.* Новый ренессанс. М., 1998. С. 270.

[42] *И.А. Барская.* Указ. соч. С. 93.

[43] *Там же.*

[44] См.: Чудотворные иконы Пресвятой Богородицы. История их и изображения. Составил *протоиерей И. Бухарев.* М., 1994 С. 145.

[45] *Юрий Карякин.* Зачем хроникер в «Бесах» // Литературное обозрение, 1981, № 4.

[46] Ср. полуриторический вопрос исследователя, рассуждающего совсем на другую тему и по другому поводу: «Не Иоаннов ли текст — нервосток большой череды рассказчиков, хроникеров, свидетелей в повестях и романах Достоевского?». *Г.Г. Ермилова.* Тайна князя Мышкина. Иваново, 1993. С. 23.

[47] Ср. комментарий к цитате, данный М.М. Дунаевым: «"Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства! Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти, во всяком случае, — еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не

желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться" (13, 455) — читаем мы на последней странице "Подростка": как ***своего рода авторский комментарий*** не только к этому роману Достоевского, но ***едва ли не ко всему его творчеству***, ибо **случайные семейства** у него изображаются повсеместно». *М.М. Дунаев.* Православие и русская литература. М., 1997. С. 467.

ПРОТОТИП СЛОВЕСНЫХ ИКОН В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО:

стилевая доминанта «онтологического реализма» в отличие от «реализма просветительского»

«Просветительский реализм» и «утопическое» мировоззрение были теми основаниями, из которых исходил молодой Достоевский в своем раннем творчестве и в своей ранней общественной деятельности. И хотя по сути его творчество сразу же началось с «чего-то другого», формы «просветительского» искусства и «утопической» мысли были усвоены им настолько прочно, что и в поздних произведениях часто использовались им — именно как формы и приемы — сбивая с толку исследователей. Одно из самых известных недоразумений такого рода — традиционное в советском русском литературоведении истолкование «Сна смешного человека» как произведения, стоящего в одном ряду с социалистическими утопиями[1].

Разбирая такой важный философский фрагмент Достоевского, как «Маша лежит на столе...», И.А. Кириллова отмечает: «Несмотря на уже произошедшую "перемену убеждений", Достоевский еще продолжает использовать доводы, в частности концепции Сен-Симона, отмеченные нравственным гуманизмом раннего романтического религиозного утопизма (Ново-Христианство)»[2]. В сущности, перед нами лишь попытка влить новое вино в старые мехи, что отмечает и исследователь, заключая статью следующим выводом: «Запись "Маша..." показывает, насколько глубоко философски и эмоционально было влияние утопической мысли на Достоевского. Он к ней обращается в минуту горя и душевного напряжения, и однако подтекст, как зарницы в ночи, озаряющий текст, указывает на то, что глубоко лежащие духовные источники оставались свободными от утопических категорий»[3].

Еще более очевидно это в художественных произведениях Достоевского. В сущности, именно в сравнении с тем, на что он опирался (и от чего отталкивался), легче всего выявляется доминанта его собственного стиля.

В статье «Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского» (легшей в основу главы «Образы и образа») я писала о том, что все пять романов Достоевского, называемые «великим пятикнижием», обладают одним и тем же свойством — заканчиваются своеобразными словесными иконами. Причем иконы эти как бы концентрируют в себе самую глубинную проблематику каждого романа, роман сходится к иконе как к своему зримому разрешению, выводя читателя, способного это разрешение воспринять, из самого кромешного мрака, заливающего иногда страницы произведений Достоевского. В статье я подробно показала способ «прорисовки» икон в конце каждого романа. Роман «Преступление и наказание» заканчивается иконой Богоматери «Споручница грешных», роман «Идиот» — «Положением во гроб», «Бесы» — сюжетом «Жен-мироносиц», «Подросток» — сюжетом «Евангелиста Иоанна, диктующего ученику», «Братья Карамазовы» — «Причащением апостолов».

Статья вызвала полемику среди отечественных ученых. С.Г. Бочаров в своей рецензии[4] писал о почти гипнотической силе внушения, свойственной предложенной концепции (за исключением «романной иконы» «Подростка»), но все же сомневался в том, что в намерения Достоевского входили увиденные автором статьи словесные иконы[5]. Между тем, тому можно отыскать доказательства вполне историко-литературного свойства.

Известно, что среди ряда книг, к которым Достоевский обращался так или иначе на протяжении всей своей жизни, находится и роман Гете «Годы учения и годы странствий Вильгельма Мейстера». В конце пятидесятых годов и потом, при написании романа «Идиот», Достоевский почти одержим «Годами учения», особенно образом Миньоны. Интересно, что именно это сочинение Гете становится в представлении М.М. Достоевского образцом и ориентиром для будущих великих творений его брата. Вот что он пишет 21 сентября 1859 года: «Милейший мой, я, может быть, ошибаюсь, но твои два большие 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». (3, 493).

Роман «Годы странствий», возможно, впервые зародил в русском писателе идею словесной иконы. У Достоевского она получила гораздо большую смысловую нагрузку, чем у Гете, а у Гете очевиден, подчеркнут автором замысел и воплощение его, неочевидные и неакцентированные у Достоевского, — ведь роман «Годы странствий» открывается серией «словесных икон», или, вернее, «религиозных кар-

тин», созданных персонажами романа, соответствующими, по мысли Гете, и жизнью своей великим первообразам.

О *трансформации* идеи Гете в произведениях Достоевского и пойдет речь.

Когда в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) Достоевский формулирует одну из очень важных, центральных для его творчества идей о том, как должна поступить с собой «сильно развитая личность», он, по сути, не более чем в предельно краткой форме выражает главную мысль гетевской дилогии, первая часть которой посвящена процессу (направляемому и контролируемому опытными тайными наставниками) всестороннего и полного развития гармонической личности (причем, личность эта развивается из страстного, самовластного, самоправного существа), а вторая часть, недаром носящая двойное название («Годы странствования Вильгельма Мейстера или Отрекающиеся»), — отказу правильно сформированной личности от себя, от своих эгоистических стремлений к *частному* счастью ради достижения счастья и благоденствия всеобщего, ради неустанной работы для этого счастья, в процессе которой «дорастаст» до своих истинных размеров и личность «отрекающегося». «Сильно развитая личность, — пишет Достоевский, — вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха[6], ничего не может и 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» (5, 79).

Странно слышать эти слова в годы разгула идеи эгоизма — разумного и неразумного — тем более что далее автор решительно и открыто от нее отмежевывается, уверяя даже, что если хоть малейшая доля эгоистического чувства будет примешана к «отречению», то все разом рухнет: «Но тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который если попадется под машину, то все разом треснет и разрушится. Именно: беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды <...>. Надо жертвовать именно так, чтоб отдавать все и даже желать, чтоб тебе ничего не было выдано за это обратно, чтоб на тебя никто ни в чем не изубыточился» (5, 79–80).

Почти невероятно, чтобы такую идею можно было высказать в то время как нечто само собой разумеющееся (когда, повторю, само собой разумелось нечто прямо противоположное), если только автор не чувствовал поддержки некоего могучего авторитета, доказавшего и обосновавшего эту самую мысль, художественно ее развившего и вы-

разившего. Таким авторитетом и был Гете. И, конечно, особое внимание Достоевского должен был привлечь способ, которым Гете выразил квинтэссенцию одной из любимейших мыслей своего гениального почитателя.

Первая глава второго романа Гете открывается странным видением главного героя, видением, в реальности которого он поначалу сомневается, но в котором не оказывается ровно ничего сверхъестественного или фантастического: «Два мальчика, прекрасные как день, в пестрых курточках, скорее напоминавших подпоясанные рубашки, сбежали один за другим с горы, и Вильгельму удалось внимательнее их разглядеть, когда они, внезапно очутившись перед ним, на мгновение остановились. Голову старшего обрамляли густые золотистые кудри, которые, при взгляде на него, прежде всего привлекали внимание, затем взор невольно останавливался на его ясных голубых глазах и на всей красивой, привлекательной его фигуре. Второй, казавшийся скорее его товарищем, чем братом, имел прямо спадавшие на плечи каштановые волосы, цвет которых словно отражался в его глазах. <...> Здоровый, крепкий молодой человек, не слишком большого роста, свободно подпоясанный, смуглый и черноволосый, спускался твердой, но осторожной поступью по горной тропе, ведя под уздцы осла. Сначала появилась холеная и убранная голова животного, а затем показалась и его прекрасная ноша. На высоком, покойном мягком седле сидела кроткая, прелестная женщина; на ней был синий плащ, она прикрывала им новорожденного младенца, прижимая его к своей груди и глядя на него с невыразимой нежностью. <...> крепкий и бодрый юноша нес на плече плотничий топор и длинный, гибкий железный наугольник. Дети держали в руках пучки тростника, словно пальмовые ветви; и если этим они напоминали ангелов, то, с другой стороны, они несли корзинки с провизией на продажу, подобно обычным проводникам, которые ежедневно ходят взад и вперед по горным дорогам. У матери под синим плащом была нежно-красная одежда, так что наш герой с изумлением воочию увидал подлинную картину "бегства в Египет", не раз виденную им в живописи»[7] — завершает описание Гете. Впрочем, первая глава «Отрекающихся» так и называется — «Бегство в Египет».

Картина у Гете составлена из персонажей, специально для этого введенных в роман, и потому как бы отделена от общего течения событий, заключена в рамки эпизода. И, тем не менее, уже здесь появляется возможность «вхождения» одного из «сквозных» героев в пространство картины. «Незнакомец продолжал путь, ведя осла под уздцы. Вильгельм порадовался тому, что его Феликс оказался в таком хорошем обществе; он сравнивал его с двумя сопровождавшими его анге-

лочками, среди которых он резко выделялся. Он был не высокого роста для своих лет, но коренаст, с широкой грудью и крепкими плечами; его характер представлял своеобразное смешение двух влечений: к властвованию и к служению; он уже завладел пальмовой ветвью[8] и корзинкой, как бы выражая тем готовность к тому и к другому»[9].

Очевидно, что Феликс становится «изображением» маленького Иоанна Крестителя, достаточно регулярно появлявшегося в разного типа сюжетах, связанных с жизнью Святого Семейства. На его не «ангельскую» природу указывают приземистость и коренастость, что, вместе с крепкими плечами и широкой грудью, составляло «инвариант» изображений Иоанна — отшельника и пастуха, сурового и могучего, властвовавшего над учениками и народом силой своего пророческого слова и тем самым осуществлявшего свое служение, ибо он был призван приготовить дорогу Идущему за ним.

Вступление в пределы картины как бы выявляет «эйдос» личности, заставляет ее воистину воплотить тот первообраз, образом которого она является, воплотить хотя бы на краткий миг, чтобы потом, выйдя в область течения собственной судьбы, устремиться к нему, достигать и — может быть — не достигнуть[10].

Расположенная в начале романа картина начинает играть роль примера и ориентира, образца и идеала. Вряд ли и можно подобрать лучший пример «отрекающегося», чем Иосиф, скромный слуга и защитник Девы и Ее Сына, сознательно и смиренно поставивший себя на второе место, определивший себя как *периферию* семьи (не центр и не главу), в центре которой — женщина и ребенок.

Я сознательно в конце фразы отказываюсь от больших букв и традиционных именований Богоматери. Все же в романе Гете перед нами всего лишь человеческая семья, хотя Вильгельм и скажет тому, кого и впрямь зовут Иосифом: «... прошлое снова воплотилось в вас не как самонадеянное лицедейство, а словно повторяется вновь, после многих лет»[11]. Перед нами «повторение» евангельской истории, невозможное — и эта невозможность остро и непосредственно ощутима[12] — в произведениях Достоевского.

Пожалуй, ключевое слово, через которое можно будет подойти к осознанию разницы того, что содержат в себе «картины» Гете и «иконы» Достоевского, можно отыскать во фразе, которой завершает свою историю «Святой Иосиф второй» (так называется вторая глава романа!): «Такими, как вы нас видели вчера, знает нас вся округа, и мы гордимся тем, что вся наша жизнь не посрамит священные имена и образ тех, *подражание* которым мы открыто исповедуем»[13].

Подражание[14] — принятое и даже предписанное в католичестве и запрещенное в Православии поведение верующего. В Православии и

в жгучем ощущении Достоевского иное: «Христианство есть доказательство того, что ***в человеке может вместиться Бог***. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (25, 228)[15].

Подражать можно лишь тому, что *не есть ты*, и сколь бы естественно не складывалась жизнь, отношения, облик героев Гете, ощущение искусственности все же не покидает читателя. Будто они проживают *не свою* жизнь. А это возможно лишь по отношению к примеру и ориентиру, расположенному (как и положено примеру и ориентиру) *в одном слое реальности* с подражающими. Вообще, проблема ориентира («Делать жизнь с кого» — В.В. Маяковский) становится реальной проблемой для человека лишь в обезбоженном обществе.

Подражать можно тому, чему можешь уподобиться. Но нельзя уподобиться тому, чьим подобием ты и так являешься. Нелепо подражать Богу, когда надо вместить Его в себе. И тогда совсем в иных формах проступит все та же вечная сущность. Герои Достоевского, проживая свою жизнь, являют внутри нее — не во внешних формах, но в сути — бытие вечных первообразов.

Кстати, герои Достоевского *ориентиры* и *образцы для подражания* тоже находят в горизонтальном движении времени, в истории. Так, Раскольников принимает себе за образец Наполеона и Магомета, Солона и Ликурга. Именно исторические образцы и примеры провоцируют потерю личностью себя самой, ее самоизнасилование. ее *поступание* вопреки заложенным в ней стремлениям, представлениям и самозапретам. Обратившись же к себе, личность обнаруживает внутри себя данный, вечно существующий, неисторжимый из нее до какого-то последнего предела свой первообраз — лик Христов, пытаясь *воплотить* который, она испытывает истинное облегчение — несмотря на все трудности такого воплощения — и истинную радость встречи с *собой* — а не подмены своей сущности, не натягивания на себя — личины.

Подражание — повторение (не даром — Иосиф второй!). Подмена вечности — бесконечностью (а всякая бесконечность — дурная), Единого — множественностью. Подражание — попытка воскресить ушедшее. Но не нужно воскрешение там, где смерть не властна. Не является ушедшим то, что *пребывает*. Для православного сознания греховность имитации — остро ощутима, ибо в ней зарождается *игра* — любимый ныне способ осмысления отношений человека с человеком и человека с универсумом в западном мире[16]. Игра, которой подменяется жизнь, кажимость, которая утверждается на месте реальности.

«Религиозная» картина Гете нарисована во времени, а не в вечно-

сти, в истории, а не в метаистории. Она одноприродна прочим событиям текста, она должна послужить примером и образцом в этой, текущей жизни, и она — удостоверение того, что образцу можно следовать. Она и располагается в общем ряду глав произведения. У Гете возникает система соотражений: давнего прошлого с прошлым недавним (причем библейские истории укладываются в «исторический цикл»). Поэтому «картины» включены в общее течение текста. У Достоевского «иконы» вынесены за пределы текста, в «метаисторию», в особое довременное (вневременное) состояние первообразов. У Достоевского «тайна» оформляется как тайна, *таясь* в современных образах и проступая сквозь них в некоторые особые моменты бытия. Для нее нет отведенного места, и она не прячется в «полости», расположенной в самом историческом бытии, с возможностью «выскочить» из нее в открытое пространство текста. Она составляет фундамент, основу, почву, в которой укоренены или не укоренены персонажи, и нуждается во внимательном вглядывании, в почтительном и чутком отношении. Она не являет себя незаинтересованному или кощунственному взгляду[17].

«Иконы» Достоевского недаром вынесены за пределы привычного течения текста, в эпилоги. Эпилог — это и в самом обычном (если можно так сказать про творение, которое всегда — чудо) романе область сгущенного времени, времени иной природы, чем в остальных частях произведения. Здесь из одной точки видна необозримая даль событий и судеб, здесь получают награду и выслушивают приговор, здесь наказывается порок, и торжествует добродетель, и все тайное становится явным. Но Достоевский в эпилогах никогда не «досказывает» земную судьбу героев. Потому что он уже занят их иной судьбой.

В те времена, о которых как о временах ***исторических*** повествует Гете (даже и указывая *отдаленность во времени* образа от первообраза или, вернее, повторения от образца, второго от первого: «Итак, и ее зовут Марией! — думает Вильгельм. — Еще немного — и я почувствую себя перенесенным на тысячу восемьсот лет назад»[18]), так вот, в те времена, так же, как с человеческой природой нераздельно и неслиянно соединилась природа Божественная, со временем нераздельно и неслиянно соединилась вечность. Тогда вечность зримо пребывала во времени[19] — и потому, что она однажды была нам явлена воочию в зримых образах, нам дано узнавать ее с тех пор, когда она проступает сквозь время; нам дано чувствовать ее присутствие и соотносить с *знаемым* первообразом. Священная история не повторяется, но *со-творяется* вечно, и ее присутствие во времени ощутимо и в основном тексте романов Достоевского.

Для Достоевского характерен иной ход (не повторение!), иное движение истории и метаистории, постоянное присутствие метаистории в истории, постоянное *проявление, проступание* евангельских первообразов в исторических «образах» человеческой повседневности, нисхождение вечности во время. Такое отображение явлено не только в эпилогах, но в структуре самого романа вечность сквозит сквозь ткань времени. От первого великого романа к последнему все тоньше становится ткань, и если история Раскольникова соотнесена с историей Лазаря четвередневного именно как с прообразом и прототипом, то в романе «Братья Карамазовы» мы имеем уже как бы продление самой Евангельской истории во все времена. «Глава, в которой повествуется об одолении героем своей поколебленности в вере, называется знаменательно: "Кана Галилейская", — анализирует М.М. Дунаев интересующий нас эпизод. — Если воскресение Раскольникова, увязшего в грехе, совершается при духовном воздействии последнего, величайшего чуда Христова, воскрешения Лазаря, то Алеше достаточно вновь соприкоснуться с первым из чудес, с чудом в Кане Галилейской (Ин. 2, 1–11), чтобы возродиться в обновленной и крепчайшей вере.

Алеша возвращается в келью, где стоит гроб с телом усопшего старца, и слушает чтение Евангелия с рассказом о чуде. Он духовно переживает давнее событие как нечто происходящее едва ли не на глазах его, а затем представший ему в видении старец напоминает ему о беспредельной любви Спасителя к роду человеческому.

И вот важно: передавая чтение Евангелия, Достоевский опускает итоговый стих, завершающий рассказ о чуде: "Так положил Иисус начало чудесам в Кане Галилейской и явил славу Свою; и уверовали в Него ученики Его" (Ин. 2, 11). Это не случайность. Содержание последнего стиха автор как бы перелагает на язык художественного образа, венчающего повествование об **уверовании** еще одного ученика Христова: чудо *продолжается* в веках»[20].

Чудо *продолжается*, а не повторяется. И продолжается именно *чудо*. Не рационально и сознательно «ориентируются» на евангельские события герои Достоевского, но, позабыв и не вспоминая о них в бурных, страшных и страстных событиях и переживаниях собственной жизни — как Митя Карамазов, или сознательно отталкиваясь от них, отрекаясь и отказываясь от всякой связи с ними — как Раскольников, отодвигающий в область безумия Соню, с верою читающую о воскрешении Лазаря, они, именно через последнее напряжение душевное и духовное, вновь соприкасаются с ними и являют их, как неотвержимо и неизбывно заключенные внутри них самих. В пылающей и плавящейся душе эти первообразы проступают сами; их

можно разглядеть — как потенцию — даже в душе оледеневшей. Лишь внутри телесной теплоты, житейского устроения, внимания к бытовой повседневности как к важнейшей и нужнейшей для человека эти образы плотно залеплены распустившейся в грязь душой[21]. Потому и сказано: теплого изблюю из уст Моих.

Достоевский не принимает на себя функций учителя и устроителя человечества внутри исторического бытия (на чем так въедливо настаивал К. Леонтьев). Он пытался это сделать, прежде чем оказался на Семеновском плацу. Во время написания великих романов он занят совсем другими вещами. Недаром его любимым стихотворением, которое он читал так, что у слушателей дух захватывало, стал пушкинский «Пророк». Это было исповедание веры. Жечь сердца, чтобы от жара проступил в них скрываемый теплотой первообраз, а вовсе не помогать устраиваться в тепле было задачей Достоевского. Именно жгучая, расплавленная лава основного текста романа и должна была очистить душу читателя и дать ей возможность лицезреть явленную в эпилоге икону, как эта же лава должна была дать возможность герою эту икону — явить.

У Гете внутри самой «истории» романного мира происходит гармоническое разрешение, мир устраивается внутри себя с обязательными «счастливыми концами» всех намеченных «историй». Такой же характер носит история Марии и Иосифа[22]. У Достоевского мир принципиально не устраивается внутри «истории». «Счастливый конец» обнаруживается в виде «романной иконы», выносится за пределы этого мира; вообще «концы» мира не находятся в нем самом, и лишь причастность «мирам иным» несет возможность счастливого разрешения трагической в пределах мира ситуации. Эпилоги Достоевского заняты иконами, а не описанием семейного счастья потому, что истинный роман всякого персонажа Достоевского (в какой бы степени сами герои это ни осознавали) — это роман с Богом[23], и ни с кем иным[24].

Поместив то, что было «религиозной картиной» и образцом для подражания в романе Гете, в эпилог произведения и оформив это как потаенную икону, Достоевский перестроил весь план мира. Гете, по сути, ориентируется на языческое (или — утопическое) представление о бывшем некогда «золотом веке» (хотя и представляет его в христианской символике), к которому разумным усилием всего человечества можно вновь вернуться. Время у Достоевского устремляется не вперед и не назад, но, выходя из линеарной природы, в каждом миге своем устремляется вверх — к вечности. И в каждом миге своем способно явить — вечность. Именно здесь корень убежденности его в том, что все устроилось бы в одну минуту одним желанием человечества, «если бы все захотели».

Одно из многочисленных рассуждений Достоевского на эту тему так и называется: «Золотой век в кармане». Суть его как раз в том, что вовсе не требуется совместных разумных усилий по возвращению, созиданию или строительству. Нет, «золотой век» всегда ***при*** человечестве, которое властно обрести его в любую минуту: «И пришла мне в голову одна фантастическая и донельзя дикая мысль: "Ну что, — подумал я, — если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, — во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что, если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого сообщительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас все это есть и заключено, и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительней 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 прелестного, 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 сейчас 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. И неужели, неужели золотой век существует лишь на одних фарфоровых чашках? <...> А беда ваша вся в том, что вам это невероятно"». (22, 12–13).

В сущности, из всех рассуждений Достоевского на эту тему следует, что, отодвигая «золотой век» в любую сторону *во времени*, люди и делают его недостижимым. Он реален, а это значит, что он не «достигается» (как идеал, который *достигается* бесконечно, с невозможностью быть достигнутым), но ***пребывает***, и потому достижим в любую минуту одним лишь *абсолютным* усилием веры[25]. И это представление о золотом веке, конечно, ничего общего не имеет ни с просветительским идеалом, ни даже с обычными представлениями о тысячелетнем Царствии Божием на земле[26]. Ибо здесь ничто не ограничено временами и сроками.

Характерно также следующее высказывание Достоевского («Сон смешного человека»): «А между тем так это просто: в один бы день, ***в***

один бы час — все сразу устроилось! Главное — люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться. А между тем ведь это только — старая истина, которую биллион раз повторяли и читали, да ведь не ужилась же! "Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья — выше счастья" — вот с чем бороться надо! И буду. Если только все захотят, то сейчас все устроится». (25, 119).

Именно сознательное созидание жизни по «законам счастья» и оказывается для Достоевского главным врагом счастья, главным препятствием к его достижению. Счастье не может быть достигнуто, но может «сразу устроиться». Таким образом и строятся эпилоги его романов — как прорыв сквозь кору и коросту времени и всех связанных с ним заблуждений, ошибок, самонадеянности к истинному своему облику, лику, пробиться к которому и составляет истинное счастье, задачу всей жизни человеческой и задачу каждого из романов Достоевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. об этом: *Т.А. Касаткина.* Характерология Достоевского. М., 1996. С. 44–45.

[2] *И.А. Кириллова.* «Маша лежит на столе...» — утопические и христианские мотивы (к обозначению темы) // Достоевский и мировая культура. № 9. М., 1997. С. 22.

[3] *Там же.* С. 27.

[4] Новый мир, 1997, № 7.

[5] Вообще, достаточно странно, что сама идея словесной иконы, созданной отношениями персонажей, вызвала такое удивление. Дело в том, что восприятие отношений людей в мире как *естественных икон* характерно для религиозного взгляда на мир. Вот что пишет об этом *о. Сергий (Булгаков)* в статье «Моцарт и Сальери»: «Естественная дружба, возникающая среди людей, не соперничает с единой и единственной Дружбой (как и брак не соперничает с тем, во образ чего он существует). Отношения разной значимости и интенсивности создают прообразы и естественные иконы, расширяют сердце и окрыляют дух. Через дружбу может пролегать и путь к Дружбе». «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. М., 1997. С. 94.

Само словосочетание «словесная икона» употреблялось, и ее повышенный статус в произведении по сравнению с общим «фоном» образной ткани повествования осознавался. Вот пример из работы В.Ф. Эрна «Верховное постижение Платона»: «Случайна ли эта та-

инственная роль солнца в **Федре**, кстати сказать, не имеющая никаких параллелей в других творениях Платона? Говорить о случайности — значит говорить о своем непонимании. Ничего случайного в законченных творениях такого художника, как Платон, быть не может. Если запись солнечного постижения находится в **Федре**, безмолвное участие солнца в беседе является не только высшею и тончайшею художественною необходимостью, но обосновывается и мистически, ибо Платон, как пифагореец, несомненно был причастен к религиозному почитанию солнца, и потому наличность живого лика солнечного или ***словесной иконы*** солнца в творении, в котором Платон хотел запечатлеть свою духовную встречу с солнцем самим в себе, или с истиной, становится более чем понятной. Эту связь оснований можно перевернуть и сказать: если какая-то заметная роль солнца в **Федре** несомненна, то это свидетельствует лишний раз за то, что искомая запись солнечного постижения находится именно в **Федре**». *В.Ф. Эрн.* Сочинения. М., 1991. С. 486–487.

Приведу еще слова из проповеди митрополита Антония Сурожского, ставящего ***задачей*** для каждого верующего образование собою иконы: «Но даже если мы можем сказать: Да, я **хочу** быть учеником, — как далеко мы пошли в стремлении сообразовать свою жизнь с жизнью Христа, отбросить то, что с Ним несовместимо, ***стать людьми, в которых наш ближний может узнать икону Христову***? Сегодня мы вспоминаем Седьмой Вселенский Собор, который провозгласил почитание икон. Но недостаточно почитать рукописный образ; недостаточно даже перенести почитание и поклонение на Того, на Ту, на тех, кто изображен на иконе. ***Мы сами должны стать живыми образами Воплощенного Бога***, со всей непостижимой глубиной и широтой того, что это означает». *Митрополит Сурожский Антоний.* О слышании и делании. М., 1999. С. 27.

После публикации статьи я получила возможность познакомиться с некоторыми статьями зарубежных ученых, вышедшими до и после моей, в которых подчеркивается иконописность портретов отдельных персонажей Достоевского. См.: *Patricia Flanagan Behrendt.* The Rassian Iconic Representation of the Christian Madonna: A Feminine Archetype in *Notes from Undeground* // Dostoevski and the Human Condition after a Century. Edited by Alexej Ugrinsky, Frank S. Lambasa and Valija K. Ozolins. N.Y., 1986. Патрисия Берендт соотносит портрет Лизы с иконой Богоматери Донской. Об иконописности портрета Акульки («Записки из Мертвого дома», гл. «Акулькин муж») пишет Роберт Джексон. См.: *Robert L Jackson.* The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes. Prinsenton, 1981. P. 89, 92–93.

Марина Коневская пытается показать иконографическую структуру романа «Записки из Мертвого дома». См.: *Марина Коневская.* Икона в структуре романа Достоевского «Записки из Мертвого дома» // Достоевский и мировая культура. М., 1999. С. 81–88.

Такого рода наблюдения, сделанные авторами в большинстве случаев независимо друг от друга, причем, авторами разных мировоззрений и использующими разные методики, представляются мне весомым аргументом в пользу реального наличия иконографической основы текстов Достоевского. В определенных местах и сценах она проступает с настойчивостью, но, очевидно, наличествует «за текстом» в целом.

[6] Все эти оговорки, указывающие на *процесс развития*, доказывают, что в качестве образца «сильно развитой личности» в данном случае берется не Христос, не Богочеловек, *сразу* явивший лик Человека в его окончательной славе, но именно просветительский идеал человека, чьим безусловно положительным задаткам нужно дать время и создать условия для правильного и окончательного развития.

[7] *Гете.* Собр. соч. в 13 т. Т. 8. М., 1935. С. 20–21.

[8] Характерно, что здесь Гете как бы забывает, что речь идет о пучках тростника, лишь *похожих* на пальмовые ветви, которых, конечно, никак не могло «реально» быть в руках у детей в этой местности. Феликс как бы действительно входит *в картину*, где изображены пальмовые ветви, а не в бытовую сцену, лишь чем-то эту картину напоминающую.

[9] *Там же.* С. 22.

[10] В своем докладе на X симпозиуме Международного общества Достоевского в Нью-Йорке Роберт Джексон обратил внимание на подобное же соотношение в романе Достоевского «Братья Карамазовы». В «сцене у камня», где мальчики, согласно моей концепции, находятся в области романной иконы, речь идет именно о том, «что они могут никогда не стать такими, как ныне, но *никогда не забудут* о том, что некогда были такими». *Robert Jackson.* Alyosha Karamazov's Speech at the Stone: The Whole Picture. Разница здесь, однако, в том, что в романе Достоевского такое совпадение с самим собой, с Господним замыслом о себе происходит с героями в *конце* романного мира, и именно этим совпадением оптимистически оканчивается романный мир, являя собой светлый Апокалипсис и правду Последнего Суда, уничтожающую уже навеки все затемнения и искажения самости в человеческом облике.

Для Гете же трансформация человека в области собственного первообраза остается символом, а, следовательно, лишь образцом и

ориентиром, требующим, движения к себе «с усильным напряженным постоянством», по сути, бесконечного.

В «речи у камня» Алеша говорит: «Может быть, мы станем даже злыми потом, даже перед дурным поступком устоять будем не в силах, над слезами человеческими будем смеяться и над теми людьми, которые говорят, вот как давеча Коля воскликнул: "Хочу пострадать за всех людей", — и над этими людьми, может быть, злобно издеваться будем. А все-таки как ни будем мы злы, чего не дай Бог, но как вспомним про то, как мы хоронили Илюшу, как мы любили его в последние дни и как вот сейчас говорили так дружно и так вместе у этого камня, то самый жестокий из нас человек и самый насмешливый, если мы такими сделаемся, все-таки не посмеет внутри себя посмеяться над тем, как он был добр и хорош в эту теперешнюю минуту! Мало того, может быть, именно это воспоминание одно его от великого зла удержит, и он одумается и скажет: "Да, я был тогда добр, смел и честен". Пусть усмехнется про себя, это ничего, человек часто смеется над добрым и хорошим; это лишь от легкомыслия; но уверяю вас, господа, что как усмехнется, так тотчас же в сердце и скажет: "Нет, это я дурно сделал, что усмехнулся, потому что над этим нельзя смеяться!"» (15, 195–196).

Пребывание в области «своей» иконы, совпадение с замыслом Бога о тебе самом дает человеку истинное ощущение себя таким, каков он *есть* в своей онтологической глубине, а не просто дает ему знание о том, каким он *должен быть*, даже если он таким никогда и не станет. Это именно те воспоминания, о которых Достоевский говорил, что «вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» (15, 195).

[11] *Гете.* Указ. соч. С. 28.

[12] Я бы сказала, что эта невозможность ощутима *стилистически.* Стиль Достоевского не приспособлен для создания подобных картин. Для их создания требуется способность ограничиваться *достаточно поверхностным* сходством, а Достоевский не владеет средствами поверхностного письма.

[13] *Гете.* Указ. соч. С. 40.

[14] «О подражании Христу» («Imitatio Christi») — знаменитое сочинение, приписываемое фламандскому иеромонаху Фоме Кемпийскому (1379–1471), созданное не позже 1427 г. Книга, написанная на средневековой латыни, переведена на все европейские языки (вклю-

чая классический латинский) и издавалась более 2000 раз. Русский перевод выполнен К.П. Победоносцевым с некоторыми сокращениями (к 1898 г. насчитывал уже 7 переизданий). Последнее известное мне переиздание этого перевода: Фома Кемпийский. О подражании Христу. «Истина и жизнь», М., 1999. Очень резкую оценку книге давал свт. Игнатий Брянчанинов: «В книге жительствует и из книги дышит помазание лукавого духа, льстящего читателям, упоевающего их отравой лжи услажденной утонченными приправами из высокоумия, тщеславия и сладострастия. Книга ведет читателей своих прямо к общению с Богом, без предочищения покаянием: потому и возбуждает особенное сочувствие к себе в людях страстных, незнакомых с путем покаяния, непредохраненных от самообольщения и прелести, ненаставленных правильному жительству учением святых Отцов Православной Церкви. Книга производит сильное действие на кровь и нервы, возбуждает их — и потому особенно нравится она людям, порабощенным чувственности: книгой можно наслаждаться, не отказываясь от грубых услаждений чувственности. Высокоумие, утонченное сладострастие и тщеславие выставляются книгой за действие благодати Божией». *Святитель Игнатий Брянчанинов.* О прелести. СПб., 1996. С. 86–87. Свт. Игнатий рассказывает следующую историю, демонстрирующую образ воздействия книги на читателей ее: «На Валаамском острове, в отдаленной пустынной хижине, жил схимонах Порфирий, которого и я видел. Он занимался подвигом молитвы. Какого рода был этот подвиг — положительно не знаю. Можно догадаться о неправильности его по любимому чтению схимонаха: он высоко ценил книгу западного писателя Фомы Кемпийского, о подражании Иисусу Христу, и руководствовался ею. Книга эта написана из "мнения". Порфирий однажды вечером, в осеннее время, посетил старцев скита, от которого невдалеке была его пустыня. Когда он прощался со старцами, они предостерегали его, говоря: "Не вздумай пройти по льду: лед только что встал, и очень тонок". Пустынь Порфирия отделялась от скита глубоким заливом Ладожского озера, который надо было обходить. Схимонах отвечал тихим голосом, с наружной скромностью: "Я уже легок стал". Он ушел. Чрез короткое время услышался отчаянный крик. Скитские старцы встревожились, выбежали. Было темно; не скоро нашли место, на котором случилось несчастье; не скоро нашли средства достать утопшего: вытащили тело, уже оставленное душой». *Там же.* С. 84–85.

[15] Проводя сравнительный анализ мистики восточной и католической, М.В. Лодыженский пишет: «Характерное отличие мистики Франциска от мистики Серафима мы видим еще в разном отношении того и другого подвижника собственно к Христу. По сравнению

с Серафимом, который в сердце своем ощущал духовную силу Христову и принимал Христа *внутрь себя*, Франциск в представлении о Христе воспринимал прежде всего впечатление *от земной жизни Христа*, был поглощаем Его *внешним страдальческим образом*. Впечатление это на Франциска шло как бы *извне* и Франциск стремился всеми силами своей души *подражать* Христу. Для него Христос был *внешним объектом*, и исходя от образа Христа и Его страданий и развивалась мистика Франциска.

Надо сказать, что это подражание Христу доходило у Франциска до прямой копировки жизни Спасителя. Так, например, когда у Франциска вначале его деятельности собралось до семи учеников, он, подобно Спасителю, пославшему своих апостолов на проповедь, — послал на проповедь и своих апостолов, при чем дал им почти те же наставления, говоря: "идите же по два по разным областям земли, проповедуя мир людям и покаяние ради отпущения грехов". Спаситель, как известно из Евангелия, "призвав двенадцать, начал посылать их по два... они пошли и проповедывали покаяние" (Мк. 6, 7,12). Затем интересен еще следующий факт прямой копировки Христа Франциском. Незадолго до своей смерти Франциск в своем увлечении, где только можно повторять Спасителя, — воспроизвел перед своими учениками даже нечто подобное самой великой тайной вечери. Мы уже говорили в предыдущей главе о том, что перед смертью он велел принести хлеб, благословил его, приказал разломить и каждому из стоявших тут учеников дал по кусочку. "Он вспомнил, говорит житие Франциска, ту священную трапезу, которую Господь отпраздновал со своими учениками в последний раз". Ни на что подобное Серафим Саровский, по своему величайшему смирению, не решался». *М.В. Лодыженский.* Свет Незримый. Пг., 1915. Репр.: М.–Новосибирск, 1992. С. 120–121.

[16] Об этом свидетельствуют даже названия книг. Вот пара первых пришедших на ум (а их множество!): *Eric Berne.* Games People Play. The psychology of human relationships. Русский перевод: *Эрик Берн.* Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Л., 1992. *Йохан Хейзинга (Johan Huizinga).* Homo Ludens. M., 1992.

[17] В работе «Поэтика барокко: завершение риторической эпохи» А.В. Михайлов писал, анализируя историю рукописного наследия герцога Антона Ульриха Брауншвейгского: «При этом ясно, что возможность зашифровать в романе события совсем недавнего прошлого, совмещая их с событиями совсем иных эпох, укоренена в самом **мышлении истории**, как запечатляется оно в барочном романе, а такое мышление сопряжено с тем, как мыслится неповторимое и повторимое, индивидуальное и общее, в конце концов с тем, как мыслится че-

ловек. Всякая тайна более эмпирического свойства пользуется как бы предусмотренной в устройстве барочного произведения полостью тайны — особо приготовленным в нем местом». *А.В. Михайлов.* Языки культуры. М., 1997. С. 122.

[18] *Гете.* Указ соч. С. 28.

[19] Ср., что пишет по этому поводу *Мирча Элиаде*: «Христианство отрицает обратимость циклического Времени, навязывает ему необратимость, поскольку отныне явленные во Времени иерофании более неповторимы: Христос жил, был распят и воскрес всего один раз. Отсюда — полнота мгновения, онтологизация Времени: Времени удалось **быть**, а это значит, что оно прекратило свое становление, преобразилось в вечность». Цит. по: *Юрий Стефанов.* Живой и говорящий космос // Контекст 9. М., 1998. № 3. С. 91. Высказывание о том, что «Времени удалось **быть**», — типичное утверждение, отличающее представление последователя идеи Вечного Возвращения, свойственного религиям и системам «истечения», Эманации, так или иначе подразумевающих однопродность мира и Порождающего Принципа (а, следовательно, времени и Вечности — недаром Элиаде пишет «Время» с большой буквы), от того, что видит в этом событии Христианство. При этом, однако, вывод, который делает комментатор Элиаде, справедлив: «Именно поэтому для христианина хранилищем тайн и откровений становится не только сакрализованный Космос и его символические образы, но и сама историческая жизнь, превратившаяся в источник одухотворенности и утратившая характер зловещего карнавала. Мирское пространство, освященное мистерией Голгофы, перестает быть "заколдованным местом"; мирское время, навеки включившее в себя Страстную неделю, уже не может быть пустым и никчемным». *Там же.* С. 91.

[20] *М.М. Дунаев.* Православие и русская литература. Ч. 3. М., 1997. С. 511.

[21] Странным образом соотносится со сказанным наблюдение Ф.А. Степуна над исчезновением в восприятии читателя бытовых подробностей, наличествующих в тексте Достоевского: «Посмотрев и в других романах описания костюмов, квартир и других бытовых деталей, я убедился, что Достоевский весьма тщательно описывает бытовую сторону жизни. <...> Почему же мы этих тщательно выписанных деталей не замечаем, а если и замечаем во время чтения, то со временем как-то погашаем их в памяти. Думаю, что ответ надо искать в том, что "новое рождение" Достоевского в морозный день на Неве началось с погашения земной действительности и с возвышения над ней иной духовной реальности. Да, Достоевский тщательно одевает, "костюмирует" действующих лиц своих романов, но, вселяя в них, во

всех, в светлых и смрадных, предельно взволнованные души и идейную одержимость, он огнем этих душ и идей как бы совлекает со всех своих героев их эмпирическую плоть, раздевает их до метафизической наготы». *Ф.А. Степун.* Миросозерцание Достоевского // О Достоевском. М., 1990. С. 334–335.

[22] «Зато в этом романе — пишет Михайлов (речь идет об "Арминии" Лоэнштейна (1689–1690)) — существует продуманная система соответствий разделов, которые проецируются друг на друга, создавая систему соотражений. О такой системе соотражений помнил еще Гете. В "Арамене" герцога Антона-Ульриха Брауншвейгского, писал восхищенный его творчеством Кристиан Томазиус (1688), "история Ветхого Завета времен трех патриархов — Авраама, Исаака и Иосифа, — совершавшаяся среди язычников, изложена, наряду с обычаями древних народов, столь изящно <...> что невозможно не перечитывать ее, дабы насладиться до конца, неоднократно, познавая при этом течение мира — словно бы в зеркале и без огорчений"». *А.В. Михайлов.* Языки культуры. С. 128.

[23] Это единственно возможный для Достоевского роман *всякой* личности, например, личности народной. Вот что он пишет в «Дневнике писателя»: «Может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ Его по-своему, то есть до страдания». Цит. по: *Прп. Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 234.

[24] Анализируя то, что является *истинным* сюжетом барочного романа, Михайлов пишет: «К. Качеровски вполне справедливо отметил в изданных им пасторальных романах бедность фабулы, однако с большой долей наивности добавил к этому, что для "заполнения" столь бедной истории "в нее включаются описания картин, письма, разговоры о любви, стихотворения и песни". В общем, рассказ набивается чем попало, и вполне можно вообразить себе такую позицию в отношении барокко, когда надо сказать: ничего-то они не умеют сделать просто! Вот почему-то и бедный событиями сюжет не могут изложить, не усложнив его всякими вставками и добавками, вовсе не относящимися к делу! Однако они все относятся к делу — *к тому делу обретения личности ею самою, которое осуществляется через произведение,* через поэтическое создание с его риторико-экзистенциальными задачами. Вот прежде всего эти задачи и предопределяют *"несчастный" исход большинства таких историй: персонажу с его раз достигнутой интимностью отношения к собственной личности, к своему "я" важнее всего не устраивать свои любовные и семейные дела, а остаться самим собою и удостовериться все-таки в том, что он есть он сам».* *А.В. Михайлов.* Языки культуры. С. 142.

[25] О таком же отношении к миру Пушкина пишет В.С. Непомнящий: «Покаяние Пимена напоминает о существовании другого мира, который был изначально предназначен для человека и утерян им, отчего существование человечества превратилось в **смуту**. Этот другой мир не нуждается ни в каком совершенствовании, ибо он совершенен, — человек лишь может в него вернуться, верой и духовным усилием восстановив в себе соответствие попранному Замыслу». *В. Непомнящий.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 53.

[26] Кажется, это очень точно почувствовал Шпенглер, когда написал о Достоевском, абсолютно проигнорировав его революционную молодость (что немедленно было поставлено Шпенглеру в вину комментаторами, а, может быть, зря): «Мы снова имеем дело с контрастом между Толстым и Достоевским. Толстой, горожанин и западник, увидел в Иисусе лишь социал-моралиста и вместе со всем цивилизованным Западом, умеющим только переделять, но не отрекаться, низвел раннее христианство до уровня социал-революционного движения — и притом из недостатка в метафизической мощи. Достоевский, который был бедняк, но временами почти святой, никогда не думал о социальных усовершенствованиях: чем поможешь душе, устранив собственность?..» Цит. по: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 37.

МИР, ОТКРЫВАЮЩИЙСЯ В СЛОВЕ:
для чего служит художественная деталь

У Достоевского слово часто творит реальность, до поры до времени не замечаемую персонажем (а часто — и читателями), и все же оказывающую самое существенное действие на весь ход произведения, сюжетный и смысловой. Вот что отмечает М.М. Дунаев, разбирая «Преступление и наказание»: «И в противоречие самому себе он (Раскольников. — *Т.К.*) все же ощущает возможность собственного воскресения. Как вел его прежде к преступлению бес, так ведет теперь промысл Божий, слово Божие — к воскресению. Проф. Плетнев очень тонко проанализировал незаметное внешне действие евангельского слова на подсознание Раскольникова — в его движении к свету: "В середине романа, когда Дуне и матери Раскольникова удалось вывернуться из беды и все довольны и радостны, и Разумихин строит планы на будущее, один Раскольников мрачен и чувствует, что его отделяет от близких пропасть. Он кричит, уходя от них: "...Оставьте меня!.. что бы со мною ни было, погибну я или нет, я хочу быть один... Когда надо, я сам приду или... вас позову. Может быть все **воскреснет**!" И он затем идет к Соне, живущей у портного **Капернаумова**. Это имя не однажды встречается в романе, и мы думаем, что оно символично. Эта фамилия до известной степени связана с общим уклоном Достоевского к символике имен. Если мы откроем Евангелие и прочтем те места, которые связаны с Капернаумом, то у нас получится общее впечатление, хотя мест этих не мало во всех четырех Евангелиях. Мы остановимся на самом важном, с нашей точки зрения. В основе при чтении ниже указанных стихов Евангелия имя **Капернаум** выступает в связи с тремя фактами: милосердное исцеление и прощение грехов, осиянние светом истины Божией и попрание гордыни; сюда же привходят и слова о воскресении (ср.: Матф. XVII, 23, 24). Я знаю, что могут быть приведены иные связи фамилии Капернаумова, но это столь редкая фамилия и так символичны главы, где она встречается, и такую роль играет чтение Евангелия, что думается, эта нам[1]

указанная связь фамилии с Евангелием есть"[1]. Но это не сознается, не ощущается до времени самим Раскольниковым. ***Не сознается — и действует незримо»***[2].

Такое незримое действие на персонажей и читателей часто оказывает художественная деталь, скрывающая (или открывающая) за собой пласты реальности художественного текста.

Деталь есть некоторая частность, подробность художественного текста, уточнение, избыточное с точки зрения аскетического сюжетного смысла произведения. В то же время деталь — единственное, что способно сделать этот смысл достойным вникания в него, полнокровным и неисчерпаемым. В сочетании этих двух свойств заключено определение детали как частности, претендующей на обобщение; уточнения, претендующего на большую смысловую нагрузку в сравнении с уточняемым. В случае, если перед нами истинно художественное произведение, такая претензия детали всегда оправдана.

Все, сказанное о детали вообще, в наибольшей степени относится к символической детали. В символической детали с наибольшей точностью проявляется смысл изначального греческого слова symbolon — знак, примета, признак. Она — именно знак присутствия смысла, вешка, указывающая, где искать, обозначающая место, где под внешним слоем текста скрыт иной слой. Но греческое слово значило еще и «знамение», «предзнаменование». Символическая деталь — предзнаменование озарения читателя, предзнаменование постижения им того, что было заложено в текст автором. Но было и еще значение — «сшибка, столкновение», «связь, соединение, шов, застежка». И символическая деталь — указание к соединению различных частей текста, вроде бы совершенно между собой не связанных, на перекрестке которых рождается истинный смысл детали, преобразующий, как внезапно зажженная свеча, смысл соотнесенных частей, освещающий их светом нездешним.

У Достоевского совокупность символических деталей создает *весь* смысловой объем текста — не в том смысле, что он, как у Гоголя, заключен целиком в эту совокупность[3], но в том смысле, что понять его в его *целом*, со всеми гранями смысла, с теми нюансами, которые иногда меняют все, можно лишь посредством детали. Доступный для прочтения лишь из сюжета смысл произведений Достоевского или простоват, или нелеп. Ибо он не там, не в сюжете заключен. И это касается даже самого «сюжетного» из пяти великих романов — «Преступления и наказания». В этом смысле Достоевский, безусловно, наследник Гоголя, о котором Белый писал, что у Гоголя весь сюжет заключен в деталях. У Достоевского иначе: сюжет — и в сюжете, и в композиции, и в подтексте — тайном символическом смысле детали-вещи[4].

У Достоевского все значимо: каждое слово, определение, жест, уж тем более имя и фамилия, обращение к герою. Кажется невероятным: как он мог знать, как мог соразмерить и просчитать? Но он не просчитывал, а знал, как знает говорящий на языке — знает, даже не задумываясь, — то, что кажется невероятным изучающему язык. Деталь была словом языка, на котором говорил Достоевский.

Смысл этого авторского слова — символической детали — обычно выясняется из совокупности контекстов. Причем в этом случае значение ее часто поляризуется, становится двунаправленным.

Так происходит, например, с часами в «Преступлении и наказании». Сначала появляются часы, доставшиеся Раскольникову от отца. Собственно, весь роман начинается с заклада этих часов. Часы серебряные, старые, плоские, на обороте их изображен глобус. Поскольку отец Раскольникова очевидно отождествляется в романе с Богом[5], то унаследованные героем часы — своего рода «держава» (недаром изображен глобус), знак власти и ответственности за мир. Прежде чем совершить убийство, герой должен расстаться с этими часами, — так он отдает истинную власть за самоволие. Поскольку Алену Ивановну неоднократно именуют в романе ведьмой, понятно и кому он закладывает свое Божеское наследство. Здесь, однако, интересно, что ведьмой делает старушонку сам Раскольников: так называют ее он сам и Кох *после* совершенного убийства, после внезапной и насильственной смерти, к которой у нее не было возможности приготовиться. Именно *убитая* становится ведьмой, и как ни честит ее студент в трактире, он ни разу ее так не назовет. Можно сказать, что Раскольников навязывает ей эту роль, и читатель в какой-то момент (и, вероятно, *на какое-то время*) поддается его внушению.

Следующий важный момент — бой часов, вырывающий героя из грез Египетской пустыни (оазиса, мира и прохлады), места, где находили себе прибежище многие отшельники и пустынники — то есть, из Божиего места, чтобы отдать его в руки черта (он сам потом скажет про убийство: «Я знаю, это меня черт тащил»). Божии часы (остановленные часы — символ вечности: другой герой, Кириллов («Бесы»), остановит часы в знак того, что «времени больше не будет») — в закладе, в романе потекло время «князя мира сего», часы работают на черта.

Это будет подтверждено следующей сценой, когда из кучи тряпья убитой старухи скользнут ему в руки золотые часы. Серебряные, отцовы так и останутся «в закладе». В связи с этим нужно вспомнить, что в притче о талантах талант — это мера серебра. Золото же связывается в Евангелии с кесарем и земным сокровищем, несовместимым с любовью и служением Господу, с «князем мира сего».

И только в эпилоге время героя вновь совпадет с временем отцовых часов, показывающих «вечность», когда Раскольников, глядя на другой берег полноводной реки, увидит там все так, будто *не прошло еще время Авраама и стад его.* Там и развяжутся все узлы, там и обретет герой новую жизнь, стряхнув с себя морок «чертова времени».

Иногда один контекст, как правило, отнесенный в *иную* реальность (например, в реальность сна), проясняет смысл символической детали в других контекстах.

Так происходит с зеленым цветом в «Преступлении и наказании». Определяющим для значения этой символической детали становится зеленый купол церкви из сна Раскольникова. Поскольку Церковь — невеста Христова, а сам храм, заключающий в себе Бога на земле, соотносится с телом Богородицы, ставшей храмом для Божественного Младенца, то купол храма — покров (венец) Богородицы. Зеленый цвет у Достоевского почти всегда связан с символикой Богородицы — всему миру Заступницы. Зеленый купол церкви из сна Раскольникова прямо соотносится с зеленым платком Сони, в самые тяжелые минуты ее покрывающим (равно как и в самые торжественные). Недаром о платке говорится: «наш прадедамовый» (*франц.* drap de dames[6]). Это словосочетание и по соотношению смысла разноязычных слов и даже по звучанию напоминает «Notre Dame» — французское именование Богородицы. Соня, укрываясь платком, как епитрахилью, — с головой, и кается, и получает отпущение грехов, и отдает себя «под покров» Богородицы. Это и знак ее нахождения — всегда — под сводом детской церкви Раскольникова, под который сам он еще не скоро вступит.

В свете этого значения зеленого цвета неожиданно прочитывается и сцена дачи Раскольникову подаяния на мосту пожилой купчихой и купеческой дочерью с зеленым зонтиком. Здесь как бы протягивается милующая рука из-под купола оставленной им церкви — простить и поддержать, если захочет принять наказание и осмеяние (подаяние протягивается герою после того, как его ударил кучер и народ смеялся над ним). Но Раскольников выбросит подаяние с моста в воду.

Пожалуй, как особый случай можно рассмотреть значимые имена — когда значение имени и созданный образ оказываются поясняющими и проясняющими друг друга элементами текста, причем имя часто дешифруется многообразно и причудливо, отражая разные грани образа. Например, имя Степана Трофимовича Верховенского («Бесы»). Стефан — *греч.* «венец», Трофим — *греч.* «питомец», получается

«венец питомцев», что весьма иронически указывает на то обстоятельство, что, в некотором смысле, все молодые герои романа — выводок Степана Трофимовича (Петруша — сын, Лиза — воспитанница, Даша — воспитанница, Ставрогин — воспитанник; для городской компании, в которую входят и Шатов, и Липутин, и Хроникер, он — метр). Но можно прочитать имя и как «венец питомцам» — и такое значение имени оправдано тем, что Степан Трофимович, изгнавший из романа Бога (в своей поэмке), сам его и вернет, обратившись к Господу на последних страницах, а, обратившись к Господу, затоскует обо всех своих воспитанниках и, значит, замолит о них и откроет им путь — путь в Царствие Божие.

Вообще, если имя в произведении Достоевского представляется нам данным произвольно, это, как правило, свидетельствует лишь о том, что мы не учли какую-либо ассоциацию, с ним связанную, какой-либо оттенок значения. Например, Родион Романович Раскольников. Фамилия героя чрезвычайно многозначна. Она указывает на раскольников, не подчинившихся решению церковных соборов и уклонившихся от пути Православной церкви, то есть противопоставивших свое мнение и свою волю мнению соборному. Она указывает на раскол в самом существе героя, являющегося воистину героем трагическим, ибо он, восстав против общества и Бога, все же не может отринуть, как негодные, ценности, связанные с Богом и обществом. Об этом он говорит Дуне (цитирую по черновику, так как в окончательном тексте эта фраза неясна, видимо сокращена по цензурным соображениям): «А так ты вот как думаешь — уж не социалистка ли? Это похвально. Ну и дойдешь до такой черты, что остановишься перед ней — несчастна будешь, а перешагнешь, то, может быть, будешь еще несчастнее. Такая черта есть» (7, 211). Но на метафизическом уровне раскол, на который решился Раскольников, еще страшнее.

Заключительные строки письма Пульхерии Ивановны чрезвычайно важны для понимания действительного положения героя в романе, действительного замысла о герое автора. «Люби Дуню, свою сестру, Родя; люби так, как она тебя любит, и знай, что она тебя беспредельно, больше себя самой любит. Она ангел, а ты, Родя, ты у нас все — вся надежда наша и все упование. Был бы только ты счастлив, и мы будем счастливы. Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благость Творца и Искупителя нашего? Боюсь я, в сердце своем, не посетило ли 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!» (6, 34).

Слова матери Раскольникова о Дуне: «Больше себя самой любит», — заставляют вспомнить две Христовы заповеди: люби Бога своего больше самого себя; люби ближнего своего как самого себя. Дуня любит брата как Бога. «Она ангел, а ты, Родя, ты у нас все — вся надежда наша и все упование». Слова, отнесенные здесь к Раскольникову, традиционно относятся ко Христу. «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!» Вера жила в сердце Раскольникова, пока жив был отец. Уже упоминалось, что во многих эпизодах романа заметна идентичность отца с Богом; отца Раскольникова и не называют иначе — только отец (Отец). Ну, а «Родион» (*греч.*) значит «розовый», «Роман» (*греч.*) — крепкий. Родион Романович — розовый Крепкого. Я пишу последнее слово с большой буквы, ибо это, при молитве Троице, именование Христа («Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас»; в греческом здесь употребляется слово Ἰσχυρός, но его затруднительно было бы использовать в русском тексте). Розовый — зародыш, бутон. Итак, Родион Романович — бутон, начаток Христа (вариант с идентичным смыслом — розовый в смысле «из розы» (символ Богоматери) и от Сильного — в псалмах — традиционный эпитет Господа). В конце романа, в эпилоге, мы увидим, как бутон этот распустится. Соответственно, Авдотья Романовна — «благоволение Христово». Не случайно жизнь Свидригайлова зависит от того, будет ли с ним Дуня.

Надо сказать, что герои романа лучше, чем читатели, чувствуют, с кем имеют дело. Интересна в этом смысле встреча в трактире Раскольникова и Мармеладова. *«Бывают иные встречи, совершенно даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово.* Такое точно впечатление произвел на Раскольникова тот гость, который сидел поодаль и походил на отставного чиновника. Молодой человек несколько раз припоминал потом это первое впечатление и даже приписывал его предчувствию. Он беспрерывно взглядывал на чиновника, конечно, и потому еще, что и *сам тот упорно смотрел на него, и видно было, что тому очень хотелось начать разговор. На остальных же, бывших в распивочной, не исключая и хозяина, чиновник смотрел как-то привычно и даже со скукой, а вместе с тем и с оттенком некоторого высокомерного пренебрежения, как бы на людей низшего положения и развития, с которыми нечего ему говорить»* (6, 12).

Если внимательно прочитать этот абзац, особенно — выделенные строки, и вспомнить, что Мармеладова зовут «Семен», не возникнет

удивления, когда я скажу, что здесь отобразилась сцена Сретенья: пророк Симеон встретил во храме младенца Христа, ибо ему было обещано, что не умрет, покуда не увидит Спасителя. Он узнает Его и пророчествует о Нем. Нельзя не заметить, что последующая исповедь и заключительная проповедь Мармеладова — это своего рода «Ныне отпущаеши...», что и произойдет далее в романе, ибо в следующий раз мы уже увидим его под копытами лошадей, и Раскольников будет тем, кто облегчит ему минуты перед уходом, благодаря кому он сможет просить прощения у жены и получить отпущение грехов у священника.

Свидетельствуют о Богосыновстве Раскольникова и другие герои. Жертва его, Алена Ивановна, настойчиво называет Раскольникова «батюшка». Такое обращение слишком не соответствует ни возрасту, ни положению Раскольникова, чтобы быть случайным. Нужно вспомнить, что это — принятое обращение к священнослужителю, являющемуся для верующих зримым образом Христовым, являющему собой Христа. У Достоевского такое обращение всегда значимо, и его значение наиболее очевидно в обращении к умирающему Илюше («Братья Карамазовы») его отца: «милый батюшка» (см. раздел «Образы и образа: "Братья Карамазовы"»). «Батюшкой» навязчиво именует Раскольникова и Порфирий Петрович. Но Порфирий говорит и еще одну чрезвычайно важную вещь о Раскольникове: «Что ж, что вас, может быть, слишком долго никто не увидит? Не во времени дело, а в вас самом. Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем». Солнце — традиционное в христианстве именование Иисуса Христа[7].

В связи с этим надо отметить и еще одну характерную деталь. О Порфирии во время его разговора с Раскольниковым несколько раз говорится, что он «закудахтал». «— Господи! Да что вы это! Да об чем вас спрашивать, — закудахтал вдруг Порфирий Петрович, тотчас же изменяя и тон, и вид и мигом перестав смеяться» (6, 257). «— Да-с, припадочек у нас был-с! Этак вы опять, голубчик, прежнюю болезнь себе возвратите, — закудахтал с дружественным участием Порфирий Петрович, впрочем, все еще с каким-то растерявшимся видом. — Господи! Да как же этак себя не беречь?» (6, 265). Глагол более чем странный, если не принять во внимание, что следователь носится с Раскольниковым, ну, буквально как курица с яйцом. Яйцо — древний символ воскресения и новой жизни, которую пророчит герою Порфирий Петрович. Яйцо — забота (разобьется, не вылупится и т.д.), но яйцо — это и самая большая надежда. И нет символа смерти чудовищнее, чем ***расколотое***, разбитое яйцо, пустая скорлупа, «шелл», «шеол», сохраняющая видимость жизни, но утратившая

все свое солнечное содержание. Интересно, что подняться (буквально *подняться, вознестись*) к покаянию и воскресению Раскольникову предлагается по лестнице, *засыпанной яичной скорлупой*. «Он ни о чем не думал. Так, были какие-то мысли или обрывки мыслей, какие-то представления, без порядка и связи, — лица людей, виденных им еще в детстве или встреченных где-нибудь один только раз и об которых он никогда бы и не вспомнил; колокольня В-й (Вознесенской. — *Т.К.*) церкви; биллиард в одном трактире и какой-то офицер у биллиарда, запах сигар в какой-то подвальной табачной лавочке, распивочная, черная лестница, совсем темная, вся залитая помоями и засыпанная яичными скорлупами, а откуда-то доносится воскресный звон колоколов...» (6, 210). Так описывает автор состояние Раскольникова после того, как «вышедший из-под земли человек» обвиняет героя в убийстве. «Черная лестница», позволяющая после последовательного нисхождения вновь приблизиться к колокольне *Вознесенской* церкви, с которой льется *воскресный* звон колоколов, это, по замечанию Ю.И. Мармеладова, «та самая лестница, которая ведет в полицейскую контору (она тоже засыпана скорлупой и по ней в шестой части романа Раскольникову предстоит подниматься, идя с повинной к Илье Петровичу Пороху)»[8]. «Таким образом, — утверждает Мармеладов далее, называя видение героя сном, — весь сон Раскольникова символизирует его мучительный путь от грехопадения к спасению». А мучительная пустота, «дух немой и глухой», сопровождающий его на этом пути, воплотилась в *пустых скорлупах* на лестнице — зримом облике его смерти.

Итак, метафизический раскол Раскольникова особенно страшен, ибо это раскол, проходящий ***по Богу***, раскол между ипостасями Божества, и именно это происходит, по Достоевскому, при отречении человека от Бога, при восстании человека на Бога[9]. Бог для Достоевского ***ранен и страдает*** от человеческого отречения. Поэтому и мир романа неустойчив, ненадежен и плывет в мареве вплоть до прояснения и обретения устойчивых очертаний в эпилоге. Речь идет не только о боли человека. Боль Бога застилает мир, как боль человека застилает глаза. Раскольников — самая большая угроза, но и самая большая надежда романа.

Нуждается в выделении и еще один разряд символической детали у Достоевского — животные и названия животных. Животные «во плоти» гораздо реже появляются в художественном мире писателя, чем их названия, играющие роль второй части сравнения. Так, в «Преступлении и наказании» за Раскольниковым следят, «как стая собак», с ним играет Порфирий, «как кошка с мышью», «вшами» оказывают-

ся старушонка и Раскольников, «муравейником» — человечество, Дуня жалит Свидригайлова «как оса» и т.д. Но всю глубину свою символическая деталь обретает при появлении в тексте и самого животного. Это не исключает сравнений, но сравнения тогда обретают совершенно особенную многомерность и многосмысленность, присущую им в этом случае только в художественном мире Достоевского.

В «Преступлении и наказании» такую роль играет, например, лошадь. Смысл этой символической детали рождается из соотнесения сна Раскольникова об убийстве лошадки пьяным Миколкой с компанией и сцены убийства пьяного Мармеладова лошадьми. Причем интересно, что в реплике Амалии Людвиговны (Ивановны), квартирной хозяйки Мармеладовых, плохо говорящей по-русски, рассказ о событии прозвучит следующим образом: «Ваш муж пьян лошадь истопталь» (6, 141). Получается, что здесь убийцей была пьяная лошадь (лошади).

Жертва в одном случае оказывается убийцей в другом, жертва и убийца могут в любой момент поменяться местами — и поэтому смешны и нелепы любые претензии человека на то, чтобы судить и карать. Смешно и нелепо любое вознесение человека над грехом, любое утверждение своей правоты, есть только одна форма истинного отношения к греху — принять его по совести на себя. Маляр Миколка принимает на себя грех убийства, совершенного Раскольниковым, который, проснувшись после сна о лошадке, в ужасе восклицает, что не вынесет крови, очевидно отождествляя себя с убивавшими, но сам после убийства дрожит «как загнанная лошадь» (будто сам — жертва, что и подтвердит, заявив Соне, что на самом деле убил *себя*, а не старуху).

Катерина Ивановна воскликнет про себя: «Заездили клячу!» И действительно, она лягается, отбиваясь от ужаса жизни из последних сил, как кляча из сна Раскольникова, но удары эти, попав на живых людей вокруг нее, часто бывают столь же сокрушительны, как удары копыт лошадей, раздробивших грудь Мармеладова (взять хотя бы ее поступок с Соней). Чрезвычайно емкими символами в текстах Достоевского оказываются также муха, паук, осел.

Князь Лев Николаевич Мышкин приходит в себя и начинает себя сознавать, услышав крик осла. Вот его рассказ о приезде в Швейцарию.

«Помню: грусть во мне была нестерпимая; мне даже хотелось плакать; я все удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что все это **чужое**; это я понял. *Чужое меня убивало.* Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, *при въезде в Швейцарию*, и меня ***разбудил*** крик осла на городском рынке.

Осел ужасно *поразил* меня и *необыкновенно* почему-то мне *понравился*, а с тем вместе *вдруг в моей голове как бы все* ***прояснело***.

— Осел? Это странно, — заметила генеральша. — А впрочем, ничего нет странного, *иная из нас в осла еще влюбится*, — заметила она, гневливо посмотрев на смеявшихся девиц. — Это еще в мифологии было. Продолжайте, князь.

— С тех пор я ужасно люблю ослов. Это даже какая-то во мне *симпатия*. Я стал о них расспрашивать, *потому что прежде их не видывал*, и *тотчас же сам убедился*, что это преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое; и *через этого осла* мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть.

— Все это очень странно, но об осле можно и пропустить; перейдемте на другую тему. Чего ты все смеешься Аглая? И ты, Аделаида? Князь прекрасно рассказал об осле. Он сам его видел, а ты что видела? Ты не была за границей?

— Я осла видела, maman, — сказала Аделаида.

— А я и слышала, — подхватила Аглая. Все три опять засмеялись. Князь засмеялся вместе с ними <...>.

— Почему же? — смеялся князь. — И я бы не упустил на их месте случай. А *я* все-таки *стою за осла*: осел добрый и полезный человек.

— А вы добрый, князь? Я из любопытства спрашиваю, — спросила генеральша.

Все опять засмеялись.

— Опять этот проклятый осел подвернулся; я о нем и не думала! — воскликнула генеральша. — Поверьте мне, пожалуйста, князь, я без всякого...

— Намека? О, верю, без сомнения!

И князь смеялся не переставая» (8, 48–49).

По этому поводу уже немало сказано и написано. В тридцатитомном собрании сочинений в этом эпизоде отмечается очевидная аллюзия на «Золотого осла» Апулея (9, 432), исследователи указывают на его связь с евангельским эпизодом входа Господня в Иерусалим[10]. Ни то, ни другое не объясняет смысла происходящего, хотя и то, и другое в равной степени способно его объяснить. И у Апулея, и в евангельской сцене осел — символ плотского человека[11], символ низшей человеческой природы, требующей преображения и соединения с божеством для того, чтобы стать воистину человском. Такого преображения достигает Люций в конце своих странствий. Символ такого преображения являет собой Господь при въезде в Иерусалим. Сошествие Господнего Духа на плотского, отпавшего от Бога человека, обожение человеческой природы кенозисом Божества, воссоединение человеческой падшей

природы с Богом мы воочию видим, глядя на Господа, восседающего на молодом осле[12]. В каком-то смысле перед нами символ вочеловечения Христа, и как всадник и конь традиционно знаменовали душу, управляющую телом[13], так соединение двух природ, неслиянное и нераздельное, во Христе, при полном покорении плотской и греховной природы человеческой, явлено нам в евангельской сцене.

Итак, осел обозначает плотского человека. Но он означает не только плотского человека, но и *отдельного, самостного* человека, и недаром подчеркивается, что самоосознание героя возникает в момент, когда кричит осел. Все дело в том, что, собственно, он кричит. Как известно из романа, для того, чтобы услышать осла, не надо ездить за границу. Более того, для того, чтобы знать, что кричит осел, не обязательно даже его слышать. И все же хорошо бы услышать, чтобы ощутить всю страстность и надрывность, настойчивость и даже настырность выговариваемого им слова: «Иа» — «Йа». «Я»[14]. Осел кричит: «Я», — и здесь-то и проясняется сознание героя, обретающего свое индивидуальное существование. Перед нами очевидное воплощение прежде только тосковавшей и не знавшей себя души, сошествие ее в тело, в «доброго и полезного человека», как отзовется об осле князь. С этого и начнется его выздоровление — то есть приучение, приспособление к существованию в этом, земном и телесном, мире. Если обратить внимание на выделенные в тексте эпизода слова, то этот смысл начинает прочитываться абсолютно прозрачно: самое заметное (и замеченное) — это невольная путаница в последней фразе генеральши Епанчиной, когда князь, по сути, отождествляется с ослом. Но ведь и сам он перед этим говорит, что *он стоит за осла*, что Швейцарию он воспринял *через этого осла* (то есть — через свое тело), что он прежде никогда их не видел, но тотчас *сам убедился* в их прекрасных и полезных качествах. *Телесность* объекта подчеркивается и в высказывании генеральши о том, что *иная из нас в осла еще влюбится*, особенно если вспомнить характер той любви, коей пылали к Люцию прекрасные дамы и до и после его воплощения в ослиное тело.

Но здесь и очевидная разница со Христом, с той картиной, которая представляется нам при созерцании входа Господня в Иерусалим. Господь восседает на осле, подчинив, укротив и обожив — просветив и воссоединив с Богом плотского человека. Князь встает *рядом* с ослом как равный, и даже идентифицируется с ослом в «высказывании без намека» генеральши Епанчиной. Свою недовоплощенность[15], то есть не окончательную идентичность с ослом — плотским человеком, и сам князь, и окружающие его будут склонны воспринимать как болезнь и ущербность. Кстати, по ходу романа

князь будет постепенно обживать свое тело, довоплощаться — вплоть до окончательной катастрофы, обнаружившей, что он на неверном пути.

То же соотношение: ***на***, ***над*** и ***рядом*** (даже отчасти — ***снизу вверх***) — будет воспроизведено в соотношении картины о Христе, выдуманной Настасьей Филипповной, и (как отмечают многие исследователи[16]) корреспондирующими с ней сценами Мышкина с Настасьей Филипповной и Мышкина с Рогожиным, с обоими — после преступления, после удара в самое сердце, нанесенного Рогожиным Настасье Филипповне, а Настасьей Филипповной — Аглае. Вот описание картины, причем, кроме очевидного наличия указанного соотношения в позах ее персонажей, то же соотношение, естественно, воспроизводится в употреблении строчных и прописных букв в местоимениях третьего лица единственного числа, относящихся, соответственно, к ребенку и ко Христу: «Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы все по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила Его одного, — оставляли же Его иногда ученики одного. Я оставила бы с Ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле Него; может быть, рассказывал Ему что-нибудь на своем детском языке. Христос его слушал, но теперь задумался; рука Его невольно, забывчиво осталась ***на*** светлой головке ребенка. Он смотрит в даль, в горизонт; мысль, великая как весь мир, покоится в Его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на Его колена и, подперши ручкой щеку, ***поднял*** головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на Него смотрит. Солнце заходит...» (8, 380).

Надо подчеркнуть и еще одно: в картине ребенок ***смотрит*** на Христа, ***постигает*** Христа, учится ***следовать*** за Ним. Но вот сцена князя с Настасьей Филипповной: «Чрез десять минут князь сидел подле Настасьи Филипповны, не отрываясь ***смотрел*** на нее и гладил ее по головке и по лицу обеими руками, *как малое дитя* (NB! — здесь очевидная, и, вероятно, запланированная, двусмысленность: «как малое дитя» грамматически может относиться как к объекту, так и к субъекту действия; комментарий к позе: чтобы не отрываясь смотреть и гладить *двумя* руками по головке и по лицу — надо неизбежно занять положение равное или чуть ниже. — *Т.К.*). Он хохотал на ее хохот и готов был плакать на ее слезы (то есть — князь ***следует*** за ней. — *Т.К.*). Он ничего не говорил, но пристально вслушивался в ее порывистый, восторженный и бессвязный лепет, вряд ли понимал что-нибудь, но тихо улыбался (то есть — здесь князь пытается ***постигнуть*** героиню, к тому же — безуспешно. — *Т.К.*), и чуть только ему казалось, что она начинала опять тосковать или плакать, упре-

кать или жаловаться, тотчас же начинал ее опять гладить по головке и нежно водить руками по ее щекам, утешая и уговаривая ее, как ребенка» (8, 475). Необходимо отметить, что автор будто бы пытается сохранить противопоставление строчных и прописных букв в местоимениях, с очевидной намеренностью употребляя местоимения, относящиеся к князю, в начале предложения и стараясь избежать их в середине. Но, во-первых, это очевидно сомнительная, двусмысленная позиция (как, по-видимому, и позиция князя: кто же он, все-таки — ***Он*** или ***он***?), а, во-вторых, однажды местоимение со строчной буквы все же будет употреблено в середине предложения, так что в самую фактуру текста внесена эта двусмысленность (***Он***, но ***ему***).

Вот описание сцены с Рогожиным: «Князь вскочил со стула в новом испуге. Когда Рогожин затих (а он вдруг затих), князь тихо ***нагнулся*** к нему, уселся с ним ***рядом*** и с сильно бьющимся сердцем, тяжело дыша, ***стал его рассматривать***. Рогожин не поворачивал к нему головы и как бы даже и забыл о нем (действие, прямо противоположное действию ребенка в картине Настасьи Филипповны; надо отметить и последовательное употребление местоимений, относящихся к князю, со строчной буквы. — *Т.К.*). Князь смотрел и ждал; время шло, начинало светать. Рогожин изредка и вдруг начинал иногда бормотать, громко, резко и бессвязно; начинал вскрикивать и смеяться; князь протягивал к нему тогда свою дрожащую руку и тихо дотрагивался 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 бесконечной 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 слыхал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них...» (8, 506–507). Здесь, как и в предыдущей сцене, князь следует за Рогожиным, следует за ним в горячку и безумие, из которого дано будет выйти Парфену и уже не дано — идиоту[17].

В противовес *довоплощению* князя в романе необходимо отметить *обратный путь*, которым идет Настасья Филипповна, путь ***развоплощения***. Он начинается на первых страницах романа и завершается в конце, когда прикрытое простыней тело лежит между Мышкиным и Рогожиным, а дух ходит по комнатам: «— Стой, слышишь? — быстро перебил 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...» (8, 506).

Но характерны и промежуточные стадии. Вот одно из первых свидетельств развоплощения, данное взглядом Тоцкого: «Он припоминал, впрочем, и прежде мгновения, когда иногда странные мысли приходили ему при взгляде, например, на эти глаза: как бы предчувствовался в них какой-то глубокий и таинственный мрак. Этот взгляд глядел — точно задавал загадку. В последние два года он часто удивлялся изменению цвета лица Настасьи Филипповны: она становилась ***ужасно бледна*** и — странно — даже *хорошела* от этого» (8, 38). Слово «хорошела» здесь, кажется, в авторском контексте, обладает не только эстетическим, но и этическим значением. Во всяком случае известно, что решивший *вновь эксплуатировать* эту женщину Тоцкий сильно просчитался: все эти пять лет она, хоть и брала с него деньги, но не жила с ним, так что ему оставалось лишь «потщеславиться» ею «в известном кружке» (8, 38). (А князь — рядом в повествовании — довоплощается: «Князь даже *одушевился* говоря, ***легкая краска проступила в его бледное лицо***, хотя речь его по прежнему была тихая» (8, 20).)

А вот уже очевидное признание самой героини — из ее письма к Аглае: «Я слышала, что ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про меня, что с такою красотой можно мир перевернуть. ***Но я отказалась от мира***; вам смешно это слышать от меня, встречая меня в кружевах и бриллиантах, с пьяницами и негодяями? Не смотрите на это. ***я уже почти не существую и знаю это***; Бог знает, ***что вместо меня живет во мне***» (8, 380). Здесь интересно, что героиня знает только то, что она почти не существует, *что же* существует вместо нее в ней — знает Бог.

На смысл этого странного высказывания, возможно, способно пролить некоторый свет рассуждение Г.К. Честертона: «Все настоящие споры о религии сводятся к вопросу, может ли человек, родившийся вверх тормашками, понять, где верх, где низ. Первый, главный парадокс христианства — в том, что обычное состояние человека неестественно и неразумно, сама пормальность ненормальна. Вот она, суть учения о первородном грехе. В занятном новом катехизисе сэра Оливера Лоджа первые два вопроса: "Кто ты?" и "Что, в таком случае, означает грехопадение?" Я помню, как я пытался сочинить свои ответы, но вскоре обнаружил, что они очепь неуклюжи и неуверенны. На вопрос: "Кто ты?" я мог ответить только: "Бог его знает". А на вопрос о грехопадении я ответил совершенно искренне: "Значит, кто бы я ни был, я — это не я". Вот главный парадокс нашей веры: нечто, чего мы никогда не знали вполне, не только лучше нас, но и ближе нам, чем мы сами»[18].

Настасья Филипповна — воистину мученица и исповедница идеи греховности в романе. Она так настаивает на грехе, на его наличии именно потому, что прекрасно знает: она лучше, чем она есть, и та, которая лучше, — она ближе себе. Именно потому, что она знает, как прекрасна она — невинная, она так яростно настаивает на том, что виновна. Она не хочет, чтобы такую, как она есть, ее приняли за ***нее***. И начинается это странное ее движение внутри нее самой. Не получая и не даруя прощения, дух не может исцелить и повести за собой тело, и они начинают — расходиться. И телесный облик Настасьи Филипповны начинает двоиться: она и Богоматерь (хотя бы в пушкинском стишке Аглаи), она и кающаяся Магдалина, она и Афродита, Венера (экипаж с двумя белыми лошадьми (впрочем, также заключающий в себе возможность двойственного истолкования) и т.д.) — вплоть до тела, лежащего под простыней со сбитым комком кружев в ногах: это и пена, из которой родилась Афродита (что, кажется, отметил Волынский); это и облако Вознесения.

Итак, крик осла, разбудивший князя, есть крик торжествующей самости, и князь с очевидностью пройдет путь, противоположный не только пути Христа, сразу обуздавшего плоть и самость, но и пути Люция, шедшего к просветлению из бездн ослиного облика, плотской тюрьмы[19]. Кенозис князя, устремившегося к самому низу мира, в глубину плоти и греха, по сути — в адскую бездну, неизбежно должен был закончиться лишь нисхождением и гибелью, и плоть ***буквально*** стала ему могилой (дух его мертв, и заключен, похоронен в живой плоти в клинике Шнейдера (*нем.* — «портного» — облекшего прежде его дух платьем плоти)), ибо не было той Божественной нити, я бы дерзко сказала, Божественной страховки, благодаря которой только и можно было победить смерть и грех[20].

Символ коня и всадника как тела и души позволяет прочитать еще одно «авторское слово» в произведениях Достоевского. Невозможно не заметить, как много фамилий и имен в «Идиоте» имеют в своем составе слово «конь», и как вообще значимы лошади в структуре романа. «Конев» (Василий Васильевич, «отписавший» Рогожину о смерти родителя) (8, 10); шесть княжон Белоконских и княгиня Белоконская из рассказа генерала Иволгина (8, 94); реальная «старуха Белоконская», покровительница семейства Епанчиных и, благодаря Елизавете Прокофьевне, — покровительница князя (8, 152-153), этот персонаж упоминается в тексте чрезвычайно часто, при том что появляется только один раз. Слово «конь» в греческом своем варианте входит в состав имен Настасьи Филипповны и Ипполита. Ганя встречает рогожинскую компанию, ввалившуюся к нему, чтобы стор-

говаться насчет Настасьи Филипповны словами: «Вы не в конюшню, кажется, вошли, господа, здесь моя мать и сестра...» (8, 96). Настасья Филипповна впервые появляется во второй части (после шестимесячного перерыва в действии) в коляске, запряженной двумя белыми конями (8, 250). И т.д.

Согласно общему принципу, описанному в главе «Цитата как слово и слово как цитата», все эти словоупотребления должны быть объединены общим значением. Они и объединяются тем значением, которое содержится в указанном символе. Конь — тело, плоть. Князь, вошедши в тело, «брата Осла», попадает в мир плоти, плотских людей, находящихся со своей плотью в самых разных отношениях. «Старуха Белоконская» заставляет вспомнить скопческий ритуал (кстати, «девственник» Парфен Рогожин живет в доме, где нанимают скопцы, к вере которых прислушивался его батюшка, и к которой, по уверению Настасьи Филипповны и князя, он и сам бы склонился, если бы не приключилась с ним «эта напасть»; надо отметить, что дом Рогожина оказывается как бы «окаймлен», очерчен идеей скопчества: «Большею частью внизу меняльная лавка. Скопец, заседающий в лавке, нанимает вверху» (8, 170); надо отметить также, что идея «типологического христа» характеризует ереси хлыстовства и скопчества).

Разворачивая символическую метафору «конь — плоть» (скопцы пели: «Конь ваш добрый — умерщвленная ваша плоть, // Узда на нем — воля Божия, // Копье вострое — смирение»[21]; здесь невольно вспоминаются слова князя о том, что «смирение — страшная сила»), скопцы обычно называли кастрацию: «Сесть на пегого коня»; «самая полная хирургическая операция, — пишет А. Эткинд, — синоним богоподобного совершенства, называлась "сесть на белого коня"»[22]. Недаром фамилия «Белоконская» почти всегда употребляется в тексте со словом «старуха» (плоть очищена, «убелена» временем). В этом контексте, если вспомнить описанный выше процесс «развоплощения» Настасьи Филипповны в романе, становится понятно ее появление в коляске, запряженной двумя белыми лошадьми.

В связи со скопческой темой в романе надо отметить и еще один момент. Скопцов называли «Голубями»[23]. Но «голубчик» — это практически постоянный эпитет князя в романе. В связи с этим становится понятно воспоминание Аглаи и Аделаиды о том, как в детстве Аглая подстрелила голубя (8, 203). Воспоминание всплывает именно в тот момент, когда завязывается «страстный» роман князя с Аглаей — непосредственно перед сценой чтения «Рыцаря бедного...». Аглая подстрелила «голубя» — любовная стрела поразила «бесплотного». Процесс воплощения князя с этого момента приобретает катастрофический характер.

Указанное значение слова «конь» позволяет адекватно прочитать имена двух центральных героев романа. «Ипполит» — «коней распрягающий» (*греч.*). Семантика имени становится прозрачна, ибо Ипполит, истощаемый чахоткой, стоит на пороге смерти, на пороге разлучения с плотью.

«Настасья Филипповна Барашкова». Имя до сих пор прочитывалось как «Воскресший Агнец» или «Воскресение Агнца», при этом совершенно непонятно было, что делать с отчеством «любящий коней», и при чем здесь вообще лошади. Но если читать, в соответствии с вышесказанным, «любящий плоть», то перед нами — очевидное именование Христа. «Воскресение возлюбившего плоть Агнца», воскресение Того, к Кому взывают: «Господи Вседержителю, Боже сил и всякия плоти». Для Достоевского очень важно было *воплощение* Вседержителя, принявшего на себя плоть, возлюбившего и помиловавшего ее. В черновиках к «Бесам» он писал: «Да Христос и приходил затем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно. Последователи Христа, обоготворившие эту просиявшую плоть, засвидетельствовали в жесточайших муках, какое счастье носить в себе эту плоть, подражать совершенству этого образа и веровать в него во плоти. Этими земля оправдана[24]. <...> Тут именно все дело, что Слово в самом деле плоть бысть» (11, 112–113).

В значении имени Настасьи Филипповны открывается ее Богородичный первообраз, ибо Христос *воплощается*, становится единосущным человечеству[25], через Богородицу. И, по-видимому, именно в ней и через нее — «Воскресение возлюбившего плоть Агнца» — романный мир должен воссоединиться с Богом, для чего и приходил Христос на землю, для чего и был распят и воскрес Господь, «умертвивый смерть».

В «Идиоте» значение «конь, лошадь» — «тело, плоть» прочитывается ясно и отчетливо. Но, увидев однажды это значение, его можно распознать и в «Преступлении и наказании», написанном ранее «Идиота». Как уже было сказано, проснувшись после сна об убийстве лошадки, Раскольников говорит так, как будто отождествляет себя с убивавшими, но дрожит при этом так, как будто все удары, обрушившиеся на несчастную лошаденку, задели его.

«Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?

Он дрожал как лист, говоря это» (6, 50).

Пожалуй, разрешение этого противоречия в следующих словах Раскольникова: «— Да что же это я! — продолжал он, восклоняясь опять и как бы в глубоком изумлении, — ведь я знал же, что я этого не вынесу, так чего ж я до сих пор себя мучил? Ведь еще вчера, вчера, когда я пошел делать эту... **пробу**, ведь я вчера же понял совершенно, что не вытерплю... Чего ж я теперь-то? Чего ж я еще до сих пор сомневался?» (6, 50).

«*Я себя* мучил». Он, действительно, и «лошаденка», и убийца-Миколка, требующий, чтобы запряженная в непосильную для нее телегу лошадка «вскачь пошла». Это его дух, своевольный и дерзкий, пытается принудить его натуру, его плоть сделать то, чего она не может, что ей претит, против чего она восстает. Он так и скажет: «Ведь меня от одной мысли **наяву** *стошнило* и в ужас бросило...» (6, 50). Именно об этом потом скажет Раскольникову Порфирий Петрович: «Он-то, положим, и солжет, то есть человек-то-с, **частный-то случай-с**, incognito-то-с, и солжет отлично, наихитрейшим манером; тут бы, кажется, и триумф, и наслаждайся плодами своего остроумия, а он хлоп! да в самом-то интересном, в самом скандалезнейшем месте и упадет в обморок. Оно, положим, болезнь, духота тоже иной раз в комнатах бывает, да все-таки-с! Все-таки мысль подал! Солгал-то он бесподобно, а на *натуру-то* и не сумел рассчитать. Вон оно, коварство-то где-с!» (6, 263).

Интересно, что эта мысль — о натуре, плоти, противящейся бесовству духа, у Достоевского — и от Пушкина. В стихотворении «Какая ночь, мороз трескучий...» (1827) герой — *всадник на коне*, опричник, «кромешник удалой»:

Спешит, летит он на свиданье,
В его груди кипит желанье.
Он говорит: «Мой конь лихой,
Мой верный конь! лети стрелой!
Скорей, скорей!..» Но конь ретивый
Вдруг размахнул плетеной гривой
И стал. Во мгле между столпов
На перекладине дубовой
Качался труп. Ездок суровый
Под ним промчаться был готов,
Но борзый конь под плетью бьется,
Храпит, и фыркает, и рвется
Назад.

Здесь как бы в картинку развернуто внутреннее борение человека, и удивительно, что грешить, преступать Божий закон человека побуждает именно дух, а плоть ужасается грехов духа[26]. Впрочем, старцы часто говорили, что грехи плоти более безопасны, потому что смиряют человека, показывают ему немощь его, а вот грехи духовные воистину ужасны и отвратительны — тем именно, что часто допускают гордиться собою, и, значит, вязнуть и вязнуть в этой трясине.

Интересно, что при таком значении слова «конь, лошадь» очень небессмысленно прочитывается и высказывание Амалии Ивановны: «Ваш муж пьян лошадь изтопталь». Здесь устремляющаяся к Богу душа (вспомним исповедь-проповедь Мармеладова при первой встрече с Раскольниковым) гибнет, растоптанная насильством греховной плоти. Отметим, что, точно по слову старцев, Мармеладов смирен своим грехом, а Раскольников «бледным ангелом ходит».

В структуре символической детали в романах Достоевского отражается, как в капле воды, структура его художественного мира в целом. Символическая деталь — частность, через которую может быть «вывернут» наружу, явлен весь смысл целого. Это частность, подобная целому, хотя при этом целое и не равно своей части.

Таков, например, характер и смысл двойного убийства, совершаемого Раскольниковым. Толчком к размышлению над этим эпизодом послужил разговор со скрупулезным и дотошным Борисом Тихомировым по поводу моей статьи «Святая Лизавета»[27]. «Она ведь нигде не названа в романе святой, — справедливо заметил он, — Соня говорит лишь о том, что Лизавета "Бога узрит", но Бога она узрит как мученица».

Однако «Бога узрит» не всякий мученик, но лишь мученик во имя Господне, более того — мученик «за слово Господне и за свидетельство о нем» (См.: Откр. 6, 9–11; Откр. 7, 13–17). «Бога узрят» и «чистые сердцем» (Матф. 5, 8), но Лизавета и после своей гибели выступает как проводница Слова Божия в мир: так, Раскольников добивается от Сони, чтобы она читала ему Евангелие словами: «Читай! Я так хочу! <...> Читала же Лизавете!» (6, 250). Кстати, Евангелие, которое она читает Раскольникову, принесла ей Лизавета (6, 249).

Почему погубленная Раскольниковым по ошибке и без намерения Лизавета — мученица во имя Господне? И что значит это убийство для Раскольникова и для Бога, на Которого он восстает своим преступлением и своей теорией? Как это убийство проясняет взаимоотношения Раскольникова с отвергнутым им Господом?

Надо заметить, что и первое убийство, убийство «ведьмы Алены Ивановны» — тоже посягательство на Господа не только в том смыс-

ле, в каком посягательством на Господа является всякое убийство. Вот как представляется это предприятие студенту, чей разговор с офицером подслушивает Раскольников немедленно после первого посещения старухи-процентщицы: «Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил, и уверяю тебя, что без всякого зазору совести, — с жаром прибавил студент... смотри: с одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная и, напротив, всем вредная, которая сама не знает, для чего живет, и которая завтра же сама собой умрет. Понимаешь?.. С другой стороны, молодые, свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду! Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги, ***обреченные в монастырь***! Сотни, тысячи, может быть, существований, направленных на дорогу; десятки семейств, спасенных от нищеты, от разложения, от гибели, от разврата, от венерических больниц, — и все это на ее деньги» (6, 54).

Итак, и студент, и Раскольников собираются приискать лучшее употребление деньгам, назначенным старухою в монастырь, то есть деньгам, завещанным Господу. Недовольные миропорядком, они хотят буквально отобрать у Господа «средства» и распорядиться ими по-своему.

Деньги же эти, как выясняется, собираются из двух источников: из того, что наживает Алена Ивановна, и из того, что зарабатывает Лизавета: «Она работала на сестру день и ночь, была в доме вместо кухарки и прачки и, кроме того, шила на продажу, даже полы мыть нанималась, и все сестре отдавала. Никакого заказу и никакой работы не смела взять на себя без позволения старухи. Старуха же уже сделала свое завещание, что известно было самой Лизавете, которой по завещанию не доставалось ни гроша, кроме движимости, стульев и прочего; деньги же все назначались в один монастырь в Н-й губернии, на вечный помин души» (6, 53).

Таким образом, Лизавете прекрасно известно, как распорядятся заработанными ею деньгами, и, может быть, именно поэтому она, не нуждаясь, и работает день и ночь.

Раскольников, беря на себя прерогативу устройства правильного порядка в мире, уничтожая лишние, с его точки зрения, создания Божии, узурпируя «средства», предназначенные Господу, с тем, чтобы лучше и правильнее ими распорядиться, пытается (вольно или невольно) оскорбить и унизить «неспособного» Бога. Его удар топором и ограбление — пощечина Господу.

Но сказано: «Кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Матф. 5, 39).

Господь поступает по Слову Своему. Лизавета, с ее жестом, как многократно отмечено, прощающим, отпускающим Раскольникову его грех, Лизавета, и попытки не делающая заслониться, закрыться от падающего на нее топора — вторая щека Господня. Интересно здесь отметить, что в одном смысле посягновение Раскольникова на деньги Алены Ивановны и на жизнь Лизаветы совершенно однокачественно: «Лизавета» (*евр.*) означает «обетованная Богу».

Это удар, о котором герой не вспоминает, пока судится о своей правоте, и о котором он только и говорит, когда приходит к покаянию. (Соне — «Скажу, кто убил Лизавету») Эта подставленная щека — то, что только и делает его покаяние возможным.

Чистая сердцем Лизавета жизнью своей свидетельствует о выполнении Господом собственных заповедей. И потому «Бога узрит»[28].

Частным случаем символической детали в творчестве Достоевского периода пяти великих романов является деталь-вещь. Случай этот особенно интересен тогда, когда символический смысл детали-вещи невозможно или затруднительно установить из контекста, поскольку она используется в тексте лишь однажды. В таких случаях оказывается полезно расширение контекста (использование других художественных произведений Достоевского, «Дневника писателя», записных книжек, черновиков). Но и это не всегда помогает — и тогда остается предположить, что перед нами случай утраты вещью значения, очевидного для современников Достоевского определенного круга и уровня образования.

Особенность художественного языка Достоевского состоит в том, что он использует деталь-вещь «не по назначению», не для создания того, что называют «вторичной реальностью» — то есть, вернее, и для этого тоже, но это не есть его окончательная цель, ибо, создав словом вещь, он затем пользуется вещью как словом. Достоевский очень сродни средневековью, знавшему, что мир есть книга и человек призван ее читать. Вещь в мире Достоевского никогда не бывает просто вещью, мир, созданный этим писателем, нуждается в тотальной интерпретации.

Например, при появлении Рогожина в гостиной Настасьи Филипповны вскользь упоминается о некоторых изменениях в его костюме: «Костюм его был совершенно давешний, кроме совсем нового шелкового шарфа на шее, ярко-зеленого с красным, с огромною бриллиантовою булавкой, изображавшею жука, и массивного бриллиантового перстня на грязном пальце правой руки» (8, 135).

Смысл бриллиантового перстня легче всего поддается расшифровке из сравнительно неширокого контекста. Незадолго перед этим

читателю сообщается о точно таком же перстне на указательном пальце правой руки у Афанасия Ивановича Тоцкого. А заканчивается вечер у Настасьи Филипповны (и с ним — вся первая часть романа) словами Тоцкого о ней: «Нешлифованный алмаз — я несколько раз говорил это» (8, 149).

Итак, бриллиантовый перстень — знак власти, владычества над этой женщиной, и Рогожин является как новый владелец. Здесь вещь, с которой сравнивается человек, становится еще и знаком отношения к человеку как к вещи: Настасья Филипповна воспринимается Тоцким как предмет роскоши, Рогожиным — как объект купли-продажи. Совсем иное значение имеют две другие детали рогожинского костюма.

Зеленый с красным новый шарф вписан в гораздо более широкий контекст. Это тот тип символической детали, где значение задается эпизодом, отнесенным в иную реальность. Здесь такой реальностью становится стихотворение о «рыцаре бедном». В стихотворении сказано, что рыцарь «себе на шею четки вместо шарфа навязал». Шарф у рыцаря — это цвета его дамы или господина, знак служения, именно поэтому вместо шарфа «рыцарь бедный» навязывает себе на шею четки: его Дама — Богородица. Само наличие шарфа — знак рыцарского служения, знак вассальной зависимости. Эта деталь явно вступает в противоречие с перстнем — знаком обладания. Но двойственность в отношении Рогожина к Настасье Филипповне слишком очевидна, чтобы это противоречие могло смутить.

Возьмем, к примеру, его восклицание: «Моя! Все мое! Королева!» (8, 143). С одной стороны — безличное, вещное «все мое», с другой стороны — «моя», но — «королева». Впрочем, если в словосочетании «все мое» сделать ударение на «все», то оно будет значить то же самое, что «моя королева». Так противоречие обладания и вассальной зависимости вторгается в пределы одного словосочетания.

Теперь о цвете, вернее — о цветах шарфа. Зеленый цвет для Достоевского, как уже было сказано, прочно связывался с Богородицей, Заступницей перед Богом за землю; красный цвет (что поддерживается и традицией изображений Христа Вседержителя) ассоциировался с Христом. Таким образом, шарф Рогожина, в сущности, повторяет «шарф» «бедного рыцаря»[29] — с той лишь разницей, что католические четки заменяются цветовой символикой, да в символ включается Христос — что указывает на поклонение Богородице со Христом, а не «Мадоне» (о поклоняющемся «Мадоне» Пушкин расскажет:

Несть мольбы Отцу, ни Сыну,
Ни Святому Духу ввек
Не случалось паладину,
Странный был он человек).

Учитывая, что само имя Настасьи Барашковой (Воскресший Агнец) явно указывает на Христа, двоение цветов «рыцарского» шарфа Рогожина должно вызывать не недоумение, а лишь осознание того, что роман «Идиот» до сих пор истолковывается, мягко говоря, не совсем адекватно авторскому замыслу.

Шарф заколот булавкой, изображающею жука. Это особенно сложный символ, и для его правильного прочтения нужны сведения, не введенные непосредственно в текст романа.

Внутри романа жук видимым образом соотнесен со скорпионом из сна Ипполита, ядовитой гадиной, являющейся, в свою очередь, разновидностью паука, символа осатаневшей самости в произведениях Достоевского. Скорпион (вернее — «не-скорпион») Ипполита является для него олицетворением жестокой и темной природы, пожирающей порожденных ею детей, — то есть, символом смерти без воскресения, атрибутом которой является жестокое сладострастие. Но жук на самом деле не сопоставлен, но противопоставлен гадине Ипполита!

У жука, в отличие от паука, есть крылья. Паук обозначает душу, обескрыленную своим сладострастием, привязанную к земле. Жук — душу *потенциально* крылатую (ибо легкие, прозрачные, светлые крылья скрыты под грубыми надкрылиями). Именно поэтому жук в системе средневекового мышления становится аллегорией человека, чья бессмертная душа скрыта под грубой корою тела. И уже в этом своем качестве жук чрезвычайно уместен как заколка для шарфа Рогожина, под грубой, страстно-циничной оболочкой скрывающего душу нежную, любящую, ранимую, преданную и готовую к самоотвержению.

Но символический смысл детали этим не исчерпывается. Для дальнейшего его прочтения необходимо небольшое отступление, касающееся одной из разновидностей символических деталей — значимых имен. Дело в том, что практически все имена в романе — говорящие, причем значения их уводят в поистине глубинные пласты символического сюжета произведения. Для того, чтобы в этом не было сомнений, достаточно напомнить, что имя Рогожина «Парфен» значит «девственник» (есть и еще один «девственник» — Ипполит — по ассоциации с хрестоматийным мифом). Почти же все прочтения значений имен именно в этом романе — с греческого. Причем значе-

ние имени и деталь-вещь очень часто оказываются сопряжены так, что без значения одного (или одной) не прочитывается другое (или другая), а если и прочитывается, то оставляет впечатление нелепости, чепухи.

Например, дальнейшие приключения в тексте романа уже разобранной нами детали-вещи — шарфа. Коля Иволгин, являясь перед Аглаей Епанчиной, позвавшей его, чтобы задать несколько вопросов касательно ранее переданного ей письма князя, специально для сего случая выпрашивает у Гани его новый зеленый шарф[30]. Аглая же бросает ему презрительно-оскорбительные слова, не замечая на желающем ей служить рыцаре того цвета, который, как решил, по-видимому, Коля, должен быть ее цветом. Мы помним, что зеленый цвет — цвет Богородичный. Но имя «Аглая» значит «внешний блеск», «ложный свет». При сопоставлении значения имени и отказа принять как свой зеленый цвет углубляется структура образа героини, и ее роль в судьбе князя, равно как и последние сведения о ее судьбе в романе получают некоторое символическое освещение.

Деталь-вещь «жук» связана с говорящими именами особым образом. Здесь название нуждается в обратном переводе — на греческий. А «жук» по-гречески будет «scarabos» — скарабей, знаменитый египетский символ воскресающей души, средство получения бессмертия. Скарабеи изображались по-разному, но символизируя ***оживающую душу*** (а ведь именно это и должно происходить с Настасьей Филипповной, празднующей свой «табельный» день, день своего освобождения), они изображались или с расправленными крыльями, или с ***бараньей головой и рогами***. Поскольку фамилия героини — Барашкова, очевидно, что Рогожин является на вечер, где празднуется, кстати, день рождения Настасьи Филипповны, не только с цветами своей дамы, но и с ее гербом.

Деталь-вещь, становясь словом языка Достоевского, существует в ткани художественного произведения в тесной соотнесенности с другими разновидностями символических деталей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 174–175.

[2] *М.М. Дунаев.* Православие и русская литература. М., 1997. С. 358.

[3] Андрей Белый пишет: «Особенность сюжета Гоголя: он не вмещается в пределах, обычно отмежеванных ему; он развивается "вне себя"; он скуп, прост, примитивен в фабуле; ибо дочерчен и выглублен в деталях изобразительности, в ее красках, в ее композиции, в слоговых хо-

дах, в ритме; в содержании, понимаемом обычно, не так уж много "содержательности"; где видим лишь деталь оформления, докраску, — там сюжет Гоголя выявляет свою особую мощь; композиция, краски, слова, точно ключи, отпирающие в подставном содержании подлинное; сюжетная линия, расширяясь в краске, становится "хитрой" и вычурной: обременение линий сюжета роскошью образов и силою звука производят впечатление вторичного произрастания сюжетной фабулы, после которого первичная фабула выглядит, как отвеянной; то, чем казалась она, оказалось иным <...>. Примеры? Их сколько угодно. Два мужика рассуждают о колесе чичиковского экипажа: доедет или не доедет? Никакого видимого касания к сюжету: путем оформления, которого не запомнить читателю, через шесть или семь глав: выскочило таки **то самое колесо**, и в минуту решительную: Чичиков бежит из города, а оно, колесо, отказывается везти: **не доедет**! Чичиков в страхе: его захватят с поличным; колесо — не пустяк, а колесо **фортуны**: судьба; пустяк оформления этим подчеркнут; в него впаян сюжет, у других он не впаян в деталь экспозиции; и там она — форма, не зацепляющаяся за сюжет; здесь — содержание. Все детали "МД" таковы: не спроста показан шарф "всех цветов"; не спроста перед усадьбой Коробочки собирается над Чичиковым гроза, как предвестие угрозы Коробочки; не спроста Чичиков вывален в грязь: под усадьбой Коробочки; не спроста сбруею сцепился его экипаж с экипажем губернаторской дочки; нет ничего "спроста"; а между тем: все подается с ужимочкой простоты, как досадная мелочь, отвлекающая-де от действительного сюжета; между тем: сюжет-то и дан в сумме всех отвлечений; то, от чего мелочи отвлекают, чистая фабула, — элементарная плоскость заемного анекдота». *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. М.–Л., 1934. С. 43–44.

[4] Ср.: «Дар единственного по органичности сключения натурализма с символизмом был присущ Гоголю, как никому; "символика" романтиков в сравнении с натуральным символизмом Гоголя — пустая аллегорика; сюжеты Гоголя, как "**кентавры**"; они — двунатурны; одна натура в обычно понимаемом смысле; другая — натура сознания; не знаешь: где собственно происходит действие: в показанном ли пространстве, в голове ли Гоголя...

Не приняв во внимание особенности гоголевского сюжета выглядеть двойным, будешь глядеть в книгу, а видеть фигу». *Там же.* С. 45.

И далее: «центр сюжета — в композиции мелких деталей». С. 47.

«Анализировать сюжет "МД" — значит: минуя фикцию фабулы, ощупывать мелочи, в себя вобравшие: и фабулу, и сюжет; подойдите к наполненному водой блюдцу, в которое положена губка: где влага? В губке, а не в пустом блюдце. Выжмите губку, — блюдце наполнится. Сюжета вне подробностей в "МД" нет: его надо выжать из них; необхо-

димо исследование контрапункта всех штрихов, слагающих картину первого тома». С. 103.

[5] См. об этом: *Т.А. Касаткина.* Характерология Достоевского. М., 1996. С. 83 и далее.

[6] drap de dames — drap — сукно, но и простыня (покров); de dames и de Dame произносится одинаково.

[7] Рождественский тропарь: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума: в нем бо звездам служащии звездою учахуся Тебе кланятися, ***Солнцу*** правды, и Тебе ведети с высоты Востока. Господи, слава Тебе!» Воскресный Богородичен-догматик (глас второй): «Прейде сень законная, благодати пришедши; якоже бо купина не сгарашеопаляема, тако Дева родила еси, и Дева пребыла еси. Вместо столпа огненного праведное возсия ***Солнце***; вместо Моисеа Христос, спасение душ наших». И очень важный для романа икос шестой песни Пасхального канона: «Еже прежде солнца ***Солнце***, зашедшее иногда во гроб, предвариша ко утру ищущия яко дне мироносицы девы, и друга ко друзей вопияху: О другини, приидите, вонями помажем тело живоносное и погребенное, плоть Воскресившаго падшаго Адама, лежащую во гробе. Идем, потщимся якоже волсви, и поклонимся, и принесем мира, яко дары, не в пеленах, но в плащанице Обвитому, и плачим, и возопиим: О Владыко, востани, падшим подаяй воскресение».

[8] *Ю.И. Мармеладов.* Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. Петровская Академия Наук и Искусств. 1992. С. 15.

[9] *Анна Гумерова* указала, что и здесь Достоевский вполне православен, напомнив слова Григория Нисского о том, что если бы мы все были Божии, то Божий был бы и Христос, а пока мы не Божии, то и Христос не вовсе Божий. (Здесь кстати вспомнить слова самого Достоевского: «Христос Бог настолько, насколько земля могла Бога вместить»). Она же обратила внимание на то, что моление о чаше в Гефсимании тоже может быть прочитано как ипостасный раскол. Надо добавить — и тоже из-за человеческого отречения от Бога, так как последствием этого отречения была смерть, и именно в момент, когда Христос должен вступить в область смерти, этот раскол и происходит. Область смерти — это область Божия отсутствия — и Христос должен (онтологически должен) вступить в нее в отсутствие Бога.

О том, что «ипостасный раскол» является следствием титанической (всякой титанической) попытки узурпации божественных прав, свидетельствует эзотерический миф о Дионисе-Загрее, растерзанном титанами. Об этом удивительно точно (и словами, очень важными для «Преступления и наказания») говорит *Вяч. Иванов* («Прозрачность», IV, «Орфей растерзанный»):

Мы подкрались, улучили полноты верховной миг,
Бога с богом разлучили, растерзали вечный лик,
И гармоний возмущенных вопиет из крови стон:
Вновь из волн порабощенных красным солнцем встанет он.

О «крике крови» скажет Раскольникову Настасья, разбудив его после его чудовищного и таинственного сна об избиении хозяйки, который и свидетельствует о рухнувшем миропорядке, гармонии. Солнцем теперь, как уже упоминалось, должен стать сам Раскольников.

[10] Вот, например, как пишет об этом Ричард Пис: «В этой же сцене есть еще один религиозный символ, с которым князь стремится отождествиться, — скромный осел, присутствующий при рождении Христа и избранный им для триумфального въезда в Иерусалим. Осел может быть понят как эмблема "идиотизма" Мышкина, но это в то же время символ торжествующего смирения; конкретное выражение второго афоризма, приписываемого князю: "смирение — страшная сила". Именно крик осла, подобно звуку горна, пробудил князя от духовной тьмы ранних лет его жизни. <...> Более того, этот символ смирения связан с понятием "человека", поскольку князь продолжает защищать осла в следующих, довольно странных, выражениях: "А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек".

Все в описании Мышкина указывает на признаки христоподобного героя. Князь — "положительно прекрасный человек", и Достоевский в письме к племяннице подчеркивает, что есть лишь один "положительно прекрасный человек" — Христос. Мышкин — "человек"; он, подобно Христу, — Человек обожествленный, и его титул "князя" также служит для того, чтобы связать его со Христом, Князем Небес. Красота, которая "спасет мир", указывает на божественную красоту Спасителя, и смирение, являющееся "страшной силой", очевидно, выражает парадокс миссии Христа на земле: он выбирает смерть на кресте, чтобы основать свою церковь; он избирает осла в качестве символа своего триумфа». *Richard Peace.* Dostoyevsky. An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971. P. 68–69. Однако победу над чем именно торжествует Спаситель, въезжая в Иерусалим на «ослице и молодом осле», для того, чтобы предать Себя на вольную смерть, будет видно из дальнейшего изложения.

[11] Это традиционный, еще мистериальный, символ, и об этой традиции никогда не забывали. Святой Франциск Ассизский называл свое тело Братом Ослом, и Честертон, желая познакомить читателей со святым, одной из своих задач считает объяснить, «почему святой,

жалевший Брата Волка, был столь суров к Брату Ослу, собственному телу». *Г.К. Честертон.* Вечный Человек. М., 1991. С. 16.

Диакон Андрей Кураев так излагает толкование Оригеном притчи о добром самарянине (Лк. 10, 30): «Снятие разбойниками одежды со странника — это "обнажение от нетления и бессмертия" и "лишение всякой добродетели". Удары, полученные им, — это пороки и грехи <...>. Священник, который не смог помочь раненому, — ветхозаветный закон; левит — это пророки, а добрый самарянин — Христос. Самарянин "понес наши грехи". ***Осел, на которого был возложен раненый, — тело Господа...***». См.: *Диакон Андрей Кураев.* Протестантам о Православии. Клин. 2000. С. 271.

Ср. также поучение святой Феодоры своему мнимому сыну: «Умертви уды свои, не давай покоя и послабления телу своему: как осла непокорного смиряй его голодом, жаждою, работою и ранами, пока не представишь Христу душу свою, как чистую невесту». Минеи-Четьи *св. Димитрия Ростовскаго.* Сентябрь. День одиннадцатый. Цит. по: Жития святых, на русском языке, изложенныя по руководству Четьихъ-Миней св. Димитрия Ростовскаго. Книга первая. М., 1903. Репринт. Издание Свято-Введенского монастыря Оптиной пустыни. Козельск, 1997. С. 252.

По свидетельству архимандрита Амвросия «святые отцы говорят, что тело — это осел, на котором мы должны доехать до Небесного Иерусалима: если недокормишь его — свалится, если перекормишь — взбесится». *Архимандрит Амвросий (Юрасов).* О вере и спасении. Вопросы и ответы. Свято-Введенский женский монастырь, 2002. С. 156.

[12] Здесь интересно значимое для романа «Идиот» словоупотребление в Евангелии от Матфея (21, 5): «сидя на ослице и молодом осле». Толковое Евангелие поясняет: «Господь возсел собственно на молодого осла (Мр. и Лук.), а ослица вероятно шла рядомъ; но по восточному словоупотреблению Он ехал как-бы на обоихъ ихъ». Толковое Евангелие, книга 1, М., 1870. Репр.: Донской монастырь, 1993. С. 378. Здесь указывается на то, что Господь освящает природу обоих полов человека, он как бы воссоединяет эту природу своим действием, собирает целое из двух «половин» (ведь в слове «пол» с очевидностью сохраняется указание на то, что это неполный человек, «пол»-человека). Эта двойственность отразится в финальной иконе романа, где «Положение во гроб» будет создано первый раз — вокруг убитой Настасьи Филипповны, второй раз — вокруг впавшего в идиотизм князя (см. главу «Образы и образа», раздел «Идиот»).

Акцентуация в этой сцене беззащитности, являемой образом ослицы с осленком (как например, в проповеди *о. Михаила Меерсона*), полной отданности на волю Господню (ибо только мать может по-

нять степень беззащитности матери, для которой ее дитя — каждую минуту заложник жизни и мира вокруг него) указывает на то, *какой* должна быть покорность плоти, чтобы человек был совершен. Митрополит Сурожский Антоний любит в связи с темой смирения упоминать образ хирургической перчатки — предельно тонкой и мягкой, чтобы ни в чем не мешать действиям сильной и могущественной руки. Таков же должен быть человек для воли Господней. Такова должна быть плоть для духа.

Здесь же можно вспомнить и об обвинениях язычников первым христианам: христиане поклоняются *ослиной голове*. Для язычников и христиан был ясен предмет спора и обвинений, часто ускользающий от нас сейчас. Христианам вменялось *поклонение плоти*, мертвой и тленной плоти — они же свидетельствовали о воссоединении плоти всего мира с Тем, от Которого она была отторгнута, о *просветлении, спасении и воскресении плоти* — и это было совсем новым и *неприемлемым* в их учении, тогда как о посмертном бытии души языческие Таинства давно свидетельствовали.

[13] Степень традиционности и общеизвестности символа, пожалуй, можно показать, приведя цитату из книжечки, настольной для всякого христианина в самом начале его пути: «Блаженный Августин сравнивает тело с яростным конем, увлекающим душу, необузданность которого следует укрощать уменьшением пищи». О чем говорить на исповеди священнику. М., 1996. С. 30.

[14] В связи с этим задавался вопрос, почему это швейцарский осел кричит по-русски? И почему бы не провести толкование, учитывая немецкое значение слова («да»)? Я полагаю, что, поскольку перед нами *русский* роман — значение русского слова приоритетно. Но и комментарий, предложенный В. Викторовичем (автором вопроса), вовсе не бессмыслен: сознание Мышкина пробуждается под провозглашаемое ослом «да» миру. Надо только добавить, что поскольку это «да» кричит *непреображенная плоть*, понятно, что она говорит «да» миру тленному, миру в его наличном состоянии.

[15] И.Б. Роднянская в реферате книги *Вяч. И. Иванова* пишет: «Что касается трагических противоречий, присущих герою романа, то, по Иванову, тайное страдание его души проистекает от "неполноты воплощения"». *И.Б. Роднянская.* Вяч.И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском (Ivanov V. Freedom and the Tragic Life. N.Y., 1957. 166 p.) (Реферат) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 4. Л., 1980. С. 227.

[16] Исследователи, не замечая указанного соотношения, искажают перспективу романа, *идентифицируя* картину и обе сцены: «Настасья Филипповна в одном из писем к Аглае "выдумала" картину "Хри-

стос и дитя". На ней изображен задумавшийся Христос с покоящейся на голове ребенка рукой (8, 380). В финальных главах, восьмой и одиннадцатой, она дважды получила *жизненную реализацию*. В одном случае, с Настасьей Филипповной, в другом — с Рогожиным». *Г.Г. Ермилова.* Трагедия «русского Христа», или о «неожиданности окончания» «Идиота» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией *Т.А. Касаткиной.* М., 2001. С. 459.

[17] В связи со сказанным опять возникает вопрос об иконе и «религиозной картине» — из приводимой ниже цитаты будет ясно, что Настасья Филипповна «выдерживает» свою «картину» в смысловых параметрах иконы, а князь в жизни реализует именно «живописную» тенденцию: «Если иконопись "наиболее полно и исчерпывающе отражает Православие во всей возможной глубине и обширности", то, стало быть, "живописное реалистическое направление" такими свойствами не обладает, то есть не является "раскрытием жизни во Христе", или, во всяком случае, ущербляет его. <...> Ведь живописное **реалистическое** направление, будучи продуктом автономной культуры, есть выражение автономного же бытия видимого мира по отношению к миру божественному, выражение жизни "по стихиям мира сего", хотя бы даже идеализированной личным благочестием художника. Ограничиваясь человечеством Христа, оно, как и вообще всякое другое искусство, кроме канонической иконы, не может раскрыть жизнь во Христе и указать **путь спасения**. Ведь путь спасения человека и мира заключается никак не в приятии их нынешнего состояния в качестве нормального и передаче его в искусстве, а в выявлении того, чем падший мир отличается от Божественного о нем замысла, того, в чем заключается спасение человека, а через него и мира. "Ибо если святой (как он изображается в реалистическом направлении) во всем подобен ему самому (то есть верующему), то в чем его сила? Чем он может помочь погруженному в свои заботы и печали человеку?" Автор этих слов, искусствовед (*К. Корнилович.* Из летописи русского искусства. М.–Л., 1960. С. 89), подходя практически, рассуждает в плане простой логики, которая подсказывает правильное решение (хотя в его глазах икона и является "образом легенды", "вымыслом"). Автор понимает разницу содержания и значения иконы и живописного образа вернее, чем многие верующие и духовенство. И нельзя здесь отговариваться тем, что логика — одно, а вера — другое. Икона ведь делается не для Бога, а именно для верующего, и простая логика здесь не помеха. Когда св. Василий Великий говорит, что "кто поднимает лежащего, тому непременно должно находиться выше упавшего" (Творения. Изд. 3-е, Сергиев Посад, 1892,

часть 4-я. С. 76), то ведь это тоже простая логика, а относится она именно к духовной жизни». *Л.А. Успенский.* Богословие иконы православной церкви. Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. С. 572–573.

[18] *Г.К. Честертон.* Указ. изд. С. 476. На то же указывает Вяч. Иванов, привнося, правда, в рассуждения вместе со словом «судьба» тот привкус античной трагичности, которого начисто лишены рассуждения Честертона: «Подслушивая у судьбы, Достоевский узнает глубочайшие секреты человеческого единства и человеческой свободы: что жизнь трагична в своих основаниях, потому что человек есть не то, что он есть». *V. Ivanov.* Dostoevsky. Freedom and the Tragic Life. New York, 1957. P. 5.

[19] Очень точно почувствовал это Вяч. И. Иванов: «Поэт связывает этот сказочно-фольклорный прообраз героя и с мотивами философской мифологии гностицизма: "Князь Мышкин — тип нисходящей духовности, которая ищет Земли; скорее дух, восприявший плоть, нежели человек, который восходит к духовному" (с. 90)». *И.Б. Роднянская.* Указ. соч. С. 226.

[20] Один современный исследователь пишет: «"Бог заточил все, словно в тюрьме", — писал когда-то Платон. Христос сошел в эту "тюрьму", чтобы освободить вместе с томящимися там ветхозаветными праведниками и весь род людской. "Снизошел еси в преисподняя земли, — поется в православной пасхальной стихире, — и сокрушил еси вереи вечныя, содержащыя связанныя, Христе, и тридневен, яко от кита Иона, воскресл еси от гроба"». Юрий Стефанов. Живой и говорящий космос // Контекст 9. М., 1998. № 3. С. 92. «Князь-Христос» оказался заложником ада, сокамерником томящимся — не более, задолго до конца романа, где его наконец-то соглашаются рассматривать в этом качестве сторонники идеи *прекрасного человека-Христа, погубленного недостойным окружением,* не желающие признавать, что человек, попытавшись справиться с миссией Христа, может кончить только так — в безумии, и многих ввергнув в безумие, заставив глядеть в «пустые небеса».

[21] *А. Эткинд.* Хлыст. М., 1998. С. 95.

[22] *Там же.* С. 93–94.

[23] См., например, *там же,* с. 135.

[24] Фрагмент текста «Да Христос и приходил <...> Этими земля оправдана» цит. по: *Б. Тихомиров.* Заметки на полях академического Полного собрания сочинений Достоевского (уточнения и дополнения) // Достоевский и мировая культура. № 15. СПб., 2000. С. 234.

[25] Здесь намечается еле теплящаяся в романе тенденция, противоположная той, которая так проницательно была отмечена Диво Бар-

сотти: «Роман, как представляется, следует не столько Евангелию, сколько гностицизму. Настасья — Спящая Красавица, или даже принцесса, закованная в цепь или томящаяся в темнице, которая ждет принца, — того, что должен освободить ее от злых чар; но, в отличие от сказки, в романе принц, он же князь, не имеет власти разбудить и спасти ее, и Настасья гибнет. Если эта интерпретация верна и писатель действительно хотел явить нам в князе образ Христа, то роман получает трагический оборот: его финал означает, что христианство потерпело крах, и Христос не Избавитель. Но в действительности князь не дает нам образа Христа, перед нами не Сын Божий, становящийся, в преходящем теле, таким же человеком, как мы, и отдающий за нас Свою жизнь; скорее Мышкин — гностический спаситель, которого проповедал докетизм. Его присутствие в романе больше похоже на видение, чем на настоящее воплощение». *Диво Барсотти.* Достоевский. Христос — страсть жизни. М., 1999. С. 63.

[26] Митрополит Сурожский Антоний так пишет по этому поводу: «Мы говорим о грехах плоти; и так часто, так легко мы упрекаем нашу плоть во всех слабостях, забывая слово одного из отцов ранних столетий, который говорит: то, что мы называем грехами плоти, — это грехи, которые человеческий **дух** совершает **над** человеческой плотью; плоть — жертва. Вот пример простой, который можно развить очень далеко. Человек жаждет, его плоть просит влаги, воды — лишь наше воображение подсказывает, что вкуснее выпить чая или пива. Плоть изнурена, она просит пищи; но только наше воображение нас обращает в сторону лакомства или жадности... Таким образом, плоть просит всегда о том, что естественно, просто и здраво; человеческое воображение, душевность ее направляет и выбирает иное». *Митрополит Сурожский Антоний.* Беседы о вере и Церкви. М., 1991. С. 121–122.

[27] Характерология Достоевского. С. 186–189.

[28] Ричард Пис в своей замечательной книге дает психологическую интерпретацию двойного убийства Раскольникова (в то время как у меня интерпретация онтологическая): «Когда Раскольников заявляет, что он не старуху убил, а себя убил (Ч. 5, Гл. 4), он свидетельствует о той символической истине, что стоит за убийством, ибо две его жертвы представляют собой два полюса внутри него самого: Алена Ивановна — полюс тиранический, безжалостно гребущий все под себя; Лизавета — полюс кроткий, самоотверженно творящий добро для других. Существенно, что в первой части, после целого ряда сменяющих друг друга отношений Раскольникова к предстоящему убийству, окончательная решимость все же совершить его приходит тогда, когда герой выясняет, что Елизаветы не будет в квартире. Несмотря на всю

силу предшествующих сомнений, этого последнего сведения оказывается достаточно, чтобы придать ему недостающую целеустремленность. Елизавета представляет собой его слабую сторону, и Елизаветы, как он теперь знает, не будет, следовательно, ничто более не удерживает его от полного отождествления с сильной стороной его натуры, которую представляет Алена Ивановна.

Но здесь-то, конечно, и заключена ошибка Чернышевского и его последователей-рационалистов; человек не может так легко избавиться от одной стороны себя самого; он не может усиливать одну сторону своей натуры за счет другой, и поэтому Раскольников, вроде бы — рационалист, иррационально **оставляет дверь открытой; Лиза возвращается, ее приходится тоже убить**. Вот почему на начальных этапах совершения преступления Раскольников ведет себя, как зомбированный, как человек, присутствующий здесь лишь наполовину, тогда как после появления Лизаветы он начинает лучше осознавать происходящее: "Страх охватывал его все больше и больше, особенно после этого второго, совсем неожиданного убийства. Ему хотелось поскорее убежать отсюда" (6, 65). Так, символически, Достоевский показывает, что для Раскольникова невозможно утвердить одну сторону своей натуры, не вовлекая в совершаемое другую: убийство Алены неизбежно влечет за собой убийство Лизаветы». *Richard Peace.* Dostoyevsky. An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971. P. 38–39.

Психологическая интерпретация не ложна — она только недостаточна, ибо, при последовательном чтении в этом русле, герой Достоевского оказывается лицом к лицу с самим собой — а не с миром и Богом. Мир становится лишь отражением личности — и личность замыкается в психологическом солипсизме ***без возможности другого***: «Если, следовательно, Алену и Лизавету можно рассматривать, как представляющих два полюса характера Раскольникова, такая поляризация вовсе не исчезает с их смертью; она восстанавливается в фигурах Свидригайлова и Сони. Так, вовсе не случайно, что Соня и Свидригайлов живут в одном и том же доме дверь в дверь, в точности как раньше Лизавета и Алена жили в одной квартире». *Там же.* P. 43.

Этот психологический солинсизм, собственно, и объявляется автором в заключение: «За историей убийства, признания и нравственного восстановления лежит исследование, символическое и аллегорическое, расколотой натуры героя; исследование, в котором другие персонажи окружают центрального героя как зеркала, отражающие и искажающие различные аспекты его собственной дилеммы. Мерой величия Достоевского является то, что эти персонажи способны в то же время существовать сами по себе — так как они вполне обладают

самостоятельной индивидуальностью». *Там же.* P. 57. С точки зрения онтологической в этом величии нет ничего необычного или искажающего реальность: в каком-то смысле можно сказать, что все события нашей жизни происходят только для нас, все люди, встречающиеся нам, так же как и все события нашей жизни — это обращенные к нам Господни слова; если сталкиваются жизнью два человека, каждым из них Господь что-то говорит другому — часто очень разное; к каждому одно и то же событие обращается своей, одному ему видной стороной. И это не низводит людей и вещи мира на положение аллегорий.

[29] В связи с тем, что далее, в главе «Смысловое поле слова», в разделе «История в имени: Мышкин и горизонтальный храм», будет сказано о сюжете Успения Богородицы в структуре романа «Идиот», необходимо отметить следующее: на некоторых иконах Успения Богоматерь лежит на ложе на двух подглавиях, зеленом и красном, составляющих как бы единое полотно (например, Успение 16 века из Кирилловской часовни д. Сырьи Онежского р-на Архангельской области. Выставка икон севера Государственного исторического музея, июнь 2001 года).

[30] Независимо от меня обратил внимание на этот эпизод как на парафраз «Рыцаря бедного...» *С.А. Фомичев* в своем докладе «"Рыцарь бедный" в романе "Идиот"». См.: Пушкин и Достоевский. Международная научная конференция 21–24 мая 1998 года. Новгород Великий — Старая Русса, 1998. С.101.

СМЫСЛОВОЕ ПОЛЕ СЛОВА

Теоретической предпосылкой анализа произведений Ф.М. Достоевского во всей книге и особенно в этой главе является представление о его особом взаимоотношении со словом, свойственном, безусловно, не одному Достоевскому, но в его творчестве проявившемся, может быть, особенно наглядно. Достоевский не «пользуется» словом, не использует его в интересах конкретного контекста, в определенном, неизбежно суженном и усеченном значении, но дает слову ***быть***, смиренно отступает в сторону, позволяя слову раскрыть всю заключенную в нем реальность, что и создает необыкновенную многослойность и многоплановость его произведений. Но это же создает и почву для адекватной интерпретации, ибо слову не придаются никакие произвольные смыслы, оно не подвергается никаким контекстуальным искажениям, то есть слово может иметь лишь тот смысл, который в себе заключает, может реализовать лишь то, чем беременно: заключенную в нем реальность. Слово есть слово. Оно присутствует в творениях Достоевского в своей целостности, и именно поэтому — в своем равенстве самому себе.

«Идиот» и «чудак»: синонимия или антонимия?

Присутствие слова в его целостности в произведениях Достоевского ставит исследователя перед задачей отыскивания смысла, покрывающего противоречащие, на первый взгляд, друг другу словоупотребления, чем создается *непрерывное смысловое поле* слова. Наличие такого смыслового поля вынуждает быть предельно внимательным к зачастую легко констатируемым исследователями фактам возможности замены одного слова на другое, к случаям синонимии, представляющейся как бы самоочевидной. Одна из самых «очевидных» синонимий, многократно отмеченная в работах, посвященных творчеству Достоевского, это соотношение слов «идиот» и «чудак» как обозначений главных героев романов «Идиот» и «Братья Карамазовы». Указанная еще Г.М. Фридлендером в его книге «Реализм Достоевского»[1], последний по времени раз она, кажется, упоминает-

ся в работе В.В. Иванова «Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского» с введением тоже уже традиционного третьего члена: «В мире Достоевского "чудак", как и "идиот", синонимы слову "юродивый"»[2]. Синонимия, однако, требует взаимозаменяемости слов в сходных контекстах, в данном случае — их взаимозаменяемости при описании указанных героев[3]. Но никакой взаимозаменяемости, тем более — взаимозаменяемости, которая своей частотностью оправдывала бы самоочевидность предполагаемой синонимии, при анализе текстов самого Достоевского обнаружить не удается.

Бытование слов с корнем «чудо» в романе «Идиот» имеет свою чрезвычайно показательную динамику. Оставив, однако, пока в стороне употребление других слов с тем же корнем, обратим внимание на то, что слово «чудак» применительно к князю употребляется лишь два раза, в речи Елизаветы Прокофьевны:

«Это очень хорошо, что вы вежливы, и я замечаю, что вы вовсе ***не такой... чудак***, каким вас изволили отрекомендовать. Пойдемте. Садитесь вот здесь, напротив меня, хлопотала она, усаживая князя, когда пришли в столовую, — я хочу на вас смотреть. Александра, Аделаида, потчуйте князя. Не правда ли, что он вовсе не такой... больной? Может, и салфетку не надо... Вам князь подвязывали салфетку за кушаньем?» (8, 46–47)

«Она торжественно объявила что "старуха Белоконская (она иначе никогда не называла княгиню, говоря о ней заочно) сообщает ей весьма утешительные сведения об этом... "***чудаке***, ну вот, о князе-то!" Старуха его в Москве разыскала, справлялась о нем, узнала что-то очень хорошее; князь наконец явился к ней сам и произвел на нее впечатление почти чрезвычайное» (8, 152).

Необходимо отметить, что интересующее нас слово оба раза употребляется после многоточия, указывающего на *замену*, на то, что слово используется как эвфемизм, вместо какого-то еще, явно ему не вполне адекватного. Ведь эвфемизм — это никоим образом не синоним табуированного слова, эвфемизм строится как *иносказание*, то есть некий обходной маневр, который может производиться разными путями (например, описанием объекта через его качества, не являющиеся субстанциальными, через акциденции — скажем, *медведь*; или посредством разного рода *переносов* — скажем, переносами по смежности, включая сюда случаи «целое вместо части» и «общее вместо частного», описывается половая сфера), и который, в конце концов, гораздо ближе к антонимии, чем к синонимии. Употребление антонима для указания на слово противоположного значения достаточно распространено, например, часто используемое в соответствующих ситуациях: «ну, ты такой умный»

или «писаный красавец». Именно такой способ, кстати, используется Аглаей в разговоре с князем на зеленой скамейке (причем, в данном случае, такое использование принципиально не сводимо к приему «иронии»):

«Потом она опять воротилась к Рогожину, который любит ее как.... как сумасшедший. Потом вы, ***тоже очень умный человек***, прискакали теперь за ней сюда, тотчас же как узнали, что она в Петербург воротилась» (8, 361).

К тому же, в первом случае, слово употребляется с отрицательной частицей: «не ... чудак». Слово «чудачка» как адекватное именование в романе относится к Елизавете Прокофьевне, которая в какой-то момент начинает беспокоиться, не становятся ли и ее дочери, главным образом, Аглая такими же чудачками, как и она сама:

«Но главным и постоянным мучением ее была Аглая. "Совершенно, совершенно как я, мой портрет во всех отношениях, — говорила про себя Лизавета Прокофьевна, — самовольный, скверный бесенок! Нигилистка, ***чудачка***, безумная, злая, злая, злая! О, Господи, как она будет несчастна!"» (8, 273)

Интересно заявленное противопоставление однокоренных слов в характеристике Аглаи:

«Но, как мы уже сказали, взошедшее солнце все было смягчило и осветило на минуту. Был почти месяц в жизни Лизаветы Прокофьевны, в который она совершенно было отдохнула от всех беспокойств. По поводу близкой свадьбы Аделаиды заговорили в свете и об Аглае, и при этом Аглая держала себя везде так прекрасно, так ровно, так умно, так победительно, гордо немножко, но ведь это к ней так идет! Так ласкова, так приветлива была целый месяц к матери! <...> Все-таки стала вдруг такая ***чу́дная*** девушка, — и как она хороша, Боже, как она хороша, день ото дня лучше! и вот.... И вот только что показался этот скверный князишка, этот дрянной идиотишка, и все опять взбаламутилось, все в доме вверх дном пошло!» (8, 273)

Это сопоставление-противопоставление не единично и не случайно. Начиная со второй части романа слово «чудно́й» все больше и больше начинает приближать к нам область смысла слова «чудовищный». Слова «чу́дный», «чу́дно» сначала начинают звучать как «чудно́й», «чудно́», указывая на то, что отсутствие причинно-следственных и телеологических связей в горизонтали (*непонятно почему, непонятно зачем*), свойственное обеим формам, не компенсируется более ощущаемыми или прозреваемыми ***вертикальными*** связями, присутствующими в форме «чу́дно». Но слово ищет себе корней, и не находя их на небесах, укореняется в инфернальных сферах. То, что представлялось князю «чудно́» в сообщениях Рогожина о Настасье

Филипповне в сцене «встречи соперников» в начале второй части, оборачивается в конце концов «чудовищным» подозрением.

«— Что зарежу-то?

Князь вздрогнул.

— Ненавидеть будешь очень ее за эту же теперешнюю любовь, за всю эту муку, которую и теперь принимаешь. Для меня всего ***чуднее*** то, как она может опять идти за тебя? Как услышал вчера — едва поверил, и так тяжело мне стало» (8, 177).

«Вот я давеча сказал, что для меня ***чудная*** задача: почему она идет за тебя? Но хоть я и не могу разрешить, но все-таки несомненно мне, что тут непременно должна же быть причина достаточная, рассудочная <...>. Ведь иначе значило бы, что она сознательно в воду или под нож идет, за тебя выходя. Разве может быть это? Кто сознательно в воду или под нож идет?» (8, 179).

«Да что тут ***чудного***, что она и от тебя убежала? Она от тебя и убежала тогда, потому что сама спохватилась как тебя сильно любит. Ей не под силу у тебя стало. Ты вот сказал давеча, что я ее тогда в Москве разыскал; неправда — сама ко мне от тебя прибежала: "назначь день, говорит, я готова! Шампанского давай! К цыганкам едем!" — кричит!... Да не было бы меня, она давно бы уж в воду кинулась; верно говорю. Потому и не кидается, что я, может, еще страшнее воды. Со зла и идет за меня... коли выйдет, так уж верно говорю, что **со зла** выйдет» (8, 180).

В последнем приведенном отрывке «чудно́е» Рогожиным отрицается как раз на том основании, что объяснение приводимым фактам отыскивается им в нижних сферах. В этот же момент князь начинает воспринимать то, что прежде было «чудны́м» как «чудовищное».

«— Да как же ты... как же ты... вскричал князь и не докончил. Он с ***ужасом*** смотрел на Рогожина» (8, 180).

Еще одно перерождение «чудного» в «чудовищное» связано с картиной Ганса Гольбейна.

«Рогожин вдруг бросил картину и пошел прежнею дорогой вперед. Конечно, рассеянность и особое, странно-раздражительное настроение, так внезапно обнаружившееся в Рогожине, могло бы, пожалуй, объяснить эту порывчатость; но все таки как-то ***чудно*** стало князю, что так вдруг прервался разговор, который не им же и начат, что Рогожин даже и не ответил ему» (8, 181).

Как только будет дано подобие объяснения происходящему (причем указано, *кем* дано это объяснение), то, что воспринималось как «чудно́е» (а именно — ощущение князя), немедленно предстанет как «чудовищное»:

«Или в самом деле было что-то такое в Рогожине, то есть в целом **сегодняшнем** образе этого человека, во всей совокупности его слов,

движений, поступков, взглядов, что могло оправдывать ужасные предчувствия князя и возмущающие нашептывания его ***демона***? Нечто такое, что видится само собой, но что трудно анализировать и рассказать, невозможно оправдать достаточными причинами, но что однако же производит, несмотря на всю эту трудность и невозможность, совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее убеждение?... Убеждение в чем? (О, как мучила князя ***чудовищность***, "унизительность" этого убеждения, "этого низкого предчувствия", и как обвинял он себя самого!) Скажи же, если смеешь, в чем? говорил он беспрерывно себе с упреком и с вызовом, — формулируй, осмелься выразить всю свою мысль, ясно, точно, без колебания! О, я бесчестен! — повторял он с негодованием с краской в лице, — какими же глазами буду я смотреть теперь всю жизнь на этого человека! О, что за день! О, Боже, какой кошмар!» (8, 193–194).

Полагаю, что деградация слова «чу́дный» связана с общим нисходящим планом романа «Идиот», во всяком случае, в той его линии, которая определяется главным героем[4]. Для нас же сейчас существенны две констатации: во-первых, при изменении слова на однокоренное смысл, им порождаемый, меняется не произвольно, но так, что может быть составлена своего рода карта общего поля смысла однокоренных слов, имеющая своими границами смысловые антонимы (в разобранном случае: «чу́дно» — «чудовищно»). Во-вторых, слово «... чудак», употребляемое применительно к князю, есть эвфемизм, подразумевающий не синонимию, а, скорее, антонимию: то есть слово «идиот», вместо которого произносится «чудак», имеет больше общего в значении с «чудовищным», чем с «чу́дным».

Аналогичную деградацию претерпевает в романе «Идиот» слово «юродивый». Вот единственное употребление этого слова в романе применительно к главному герою:

«— Ну, коли так, воскликнул Рогожин, — совсем ты, князь, выходишь ***юродивый***, и таких как ты Бог любит!

— И таких Господь Бог любит, — подхватил чиновник» (8, 14).

Остальные случаи его употребления описывают компанию тетушки Рогожина (8, 10) и Настасьи Филипповны (8, 119).

Далее в романе князя называют уже не «юродивым», а «уродиком»:

«— А что такое: "Рыцарь бедный?"

— Совсем не знаю; это без меня; шутка какая-нибудь.

— Приятно вдруг узнать! Только неужели ж она могла заинтересоваться тобой? Сама же тебя "***уродиком***" и "идиотом" называла» (8, 264)

«Только неужели ж Аглая прельстилась на такого ***уродика***! Господи, что я плету! Тьфу! Оригиналы мы... под стеклом надо нас всех показывать, меня первую, по десяти копеек за вход» (8, 274).

Лишаясь вертикальных связей, «юродивый» становится «уродиком». Вообще, многочисленные работы, посвященные рассмотрению князя через призму института «юродства»[5], не учитывают того обстоятельства, что князь как бы идет обратным путем — от «юродивого» к «уродику» (имея в недостижимой перспективе — стать «нормальным человеком»), в то время как юродивый проходит путь от «нормального человека» через «уродика» (когда его «уродство» еще не ставится в связь с Божеством, когда оно еще не воспринимается окружающими как способ восхождения к Божеству от обыденного мира) к «юродивому». Ведь юродивый для того и искажает образ человеческий, чтобы приблизиться ко Христу, к образу Христову. Князь же, которому по замыслу изначально придана *невинность*, свойство Единственного Человека, который был Богом, — то есть образ Христов, искажает его, чтобы приблизиться к образу человеческому (что объясняет и описанное в книге Ольги Меерсон «Dostoevsky's Taboos»[6] движение от ноль-табуирования ко все увеличивающемуся количеству табу в романе «Идиот»). Таким образом, князь — юродивый *наоборот*, навыворот, что структурно неизбежно будет иметь значительные черты сходства с антитезой, с *собственно юродивым*.

Теперь посмотрим, как в этом смысле обстоит дело в романе, герой которого предполагается столь же «синонимичным» Мышкину, как слово «идиот» слову «чудак».

Слово «идиот» употребляется в романе «Братья Карамазовы» всего восемь раз, причем один раз оно характеризует взгляд Лизаветы Смердящей, а во всех остальных случаях относится к Смердякову, которому придана также «священная болезнь» князя Мышкина, следствием которой и является *идиотизм*, здесь с очевидностью представленный как медицинская патология.

Со словами с корнем «чудо» происходит еще более интересная метаморфоза, если сравнивать положение дел с романом «Идиот». В первой части «Братьев Карамазовых» таких основных слов всего два, хотя они достаточно часто употребляются. Это слово «чудак», характеризующее Алешу, и слово «чудо» со своими производными (чудотворец, чудотворный, чудодейственный), с которым слово «чудак» непосредственно сопрягается при характеристике главного героя. Слово «чудо» в первой части «Братьев Карамазовых» везде сохраняет свои вертикальные связи, свои небесные корни, не сползая к только-горизонтали «чудно́». В соответствии с этим, в отличие

от «не ... чудака» романа «Идиот» здесь «чудак» выступает в своем истинном виде и в своих истинных корневых смысловых связях. Только один пример типичного словоупотребления:

«Алеша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом. О, конечно, в монастыре он совершенно веровал в ***чудеса***, но, по-моему, ***чудеса*** реалиста никогда не смутят. Не ***чудеса*** склоняют реалиста к вере. Истинный реалист, если он не верующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и ***чуду***, а если ***чудо*** станет пред ним неотразимым фактом, то он скорее не поверит своим чувствам, чем допустит факт. Если же и допустит его, то допустит как факт естественный, но доселе лишь бывший ему неизвестным. В реалисте вера не от ***чуда*** рождается, а ***чудо*** от веры. Если реалист раз поверит, то он именно по реализму своему должен непременно допустить и ***чудо***. Апостол Фома объявил, что не поверит прежде чем не увидит, а когда увидел, сказал: "Господь мой и Бог мой!" ***Чудо*** ли заставило его уверовать? Вероятнее всего, что нет, а уверовал он лишь единственно потому, что желал уверовать, и может быть уже веровал вполне, в тайнике существа своего, даже еще тогда, когда произносил: "Не поверю, пока не увижу"» (14, 24-25).

В самом же первом отрывке, где встречается слово «чудак» применительно к Алеше — главному герою романа, оно прямо противопоставляется тем значениям слова «идиот», которые традиционно акцентируются исследователями как присущие греческому варианту и преобладающие в смысловом поле слова в одноименном романе: *чудак* не *частность* и не *обособление*, но носит в себе сердцевину целого.

«Для меня он примечателен, но решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю. Дело в том, что это пожалуй и деятель, но деятель неопределенный, не выяснившийся. Впрочем странно бы требовать в такое время как наше от людей ясности. Одно, пожалуй, довольно несомненно: 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 только ***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 — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (14, 5).

Слова с корнем «урод» вообще не применяются к Алеше, это слово единственный раз употребляется по отношению к Лизе, практически в

медицинском смысле, во всех остальных употреблениях слов с таким корнем в «Братьях Карамазовых» смысл их ясен и недвусмыслен — это «искажение должного», как духовное, так и физическое. Например:

(Наставление Паисия Алеше): «Ибо и отрекшиеся от христианства и бунтующие против него в существе своем сами того же самого Христова облика суть, таковыми же и остались, ибо до сих пор ни мудрость их, ни жар сердца их не в силах были создать иного высшего образа человеку и достоинству его, как образ, указанный древле Христом. А что было попыток, то выходили одни лишь ***уродливости***» (14, 156).

(Описание Илюшечки) «Одет он был в довольно ветхий старенький пальтишко, из которого ***уродливо*** вырос» (14, 162).

Слова с корнем типа «юродивый» употребляются в «Братьях Карамазовых» очень часто и многообразно, что необходимо проанализировать отдельно. Нас здесь интересует лишь случай, который как бы является перифразом «уродика» применительно к князю Мышкину:

«— Вы... вы... вы маленький юродивый, вот вы кто!— с побледневшим уже лицом и скривившимися от злобы губами отрезала вдруг Катерина Ивановна» (14, 175).

Следует заметить, что Алешу героиня, даже в состоянии крайнего раздражения, не может именовать «уродиком»; это противоречило бы и смыслу эпизода, в котором «несветская» откровенность и нрямота героя выглядят как *юродство*, но вовсе не как *уродливость*, ибо есть выправление, а вовсе не искажение истины.

Наиболее затруднительно в случае романа «Идиот» — но и наиболее ***необходимо*** — установить общее, единое поле смысла для слова, являющегося одновременно и именованием главного героя, и названием произведения в целом. При стремлении представить образ князя Мышкина исключительно как «положительно прекрасный», без связанной у Достоевского с этим понятием проблематики, смысл слова редуцировался, сводясь лишь к *некоторым* значениям и по-гречески, и по-русски. Между тем, общее поле смысла русского и греческого слова является еще у Пушкина в стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума...» Главное, акцентированное в комментарии к тридцатитомному собранию сочинений Достоевского значение греческого слова — «частный, отдельный человек» (9, 394). Изолированный. Отделившийся. От кого? Ответ дает Пушкин: «И я глядел бы, счастья полн, в *пустые* небеса».

Частный, отдельный человек отделен от Бога. И в этом своем состоянии он оказывается «идиотом» в том значении, которое выходит

на первый план в русском слове. Предпосылка, данная в греческом корне, — «отдельность» — порождает идиотизм. «Отдельный» человек обречен быть идиотом. Указанное значение не исчезает из слова в романе «Братья Карамазовы», ибо доминанта образа Смердякова — его отдельность, обособленность уже не только от Бога, но и от мира Божьего, его брезгливость, скопчество и, наконец, способ самоубийства, когда буквально перекрывается сообщение между миром и индивидом — удушением, недопущением в себя воздуха. Перед нами последовательное до-осмысливание значения слова, а вовсе не изменение этого значения.

В романе «Идиот» это слово заключает в себе, определяет и описывает судьбу героя, вплоть до предположительного возгласа Шнейдера, который при виде князя, найденного в доме Рогожина над трупом убитой Настасьи Филипповны, махнул бы рукой и сказал бы «как тогда»: «Идиот!» (8, 507).

Когда Достоевский будет писать *якобы* сходный образ Алеши Карамазова, он выберет *якобы* сходное, а на деле совсем иное слово «чудак» и подчеркнет его антиномичность словам «частность» и «обособление», которые представляют собой ни что иное, как греческое значение слова «идиот».

Чудак — не частность, но составляет «сердцевину целого», ибо несет в себе эту сердцевину в самом корне — «чудо». Чудак — тот, кто причастен чуду, а значит — не обособлен. Именно причастность чуду вновь связывает землю с обширным небесным сводом Алешиного видения, сводом, который *говорит человеку*, который составляет его основу и опору, — вместо «пустых небес» пушкинского безумца и идиота Достоевского.

Разница отношений героев двух романов к небу выражена с полной отчетливостью:

«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 вос-

ходит 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...» (8, 351–352).

«Он не остановился и на крылечке, но быстро сошел вниз. 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 облегла 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 исступленно клялся любить ее, любить вовеки 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 исступления 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 всё, 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. 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 Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. "Кто-то посетил мою душу в тот час", говорил он потом с твердою верой в слова свои...» (14, 328).

Князь Мышкин не может обрести своего места, желая с детства «пристать к хору» ***земного пира***, воспринимая его именно в качестве земного праздника, завидуя знающим свой путь на земле, «отходящим и приходящим с песнью», но в том-то и дело, что место человека не обретается в пределах этого мира[7], что его место — там, где встречается земля с небом, что именно в человеке должна осуществиться эта встреча, через него происходит соприкосновение всех миров, в его душе сходятся их нити. Именно здесь, на перекрестке миров, ***на их кресте***, обретает свое место Алеша. Мир князя Мышкина ограничен горизонтом, этой недосягаемой чертой схождения земли и неба, за которой мерещится ему чудный город Неаполь. Взгляд, устремленный к горизонту, очерчивает мир в границах земного окоема. Для Алеши ключевым понятием оказывается «купол» — высшая точка небес. Алеше не надо устремляться к горизонту (обманной, ложной, кажущейся встрече), ибо он сам — место встречи земли и неба.

И ***пир*** человеку уготован в Кане Галилейской.

Две кульминационные сцены романов оказываются антонимически соотнесенными: разбитая китайская ваза в «Идиоте» и видение в Кане в «Братьях Карамазовых».

Разбитая ваза — ибо «всему приходит конец, даже и человеку», как скажет генеральша Епанчина, и человек — не больше чем утлый сосуд раскрашенный, «гроб повапленный», мастерски исполненный вдумчивыми иностранцами. Это в случае, если мир организован sub specie идиота — частного, отпавшего, отъединившегося человека.

И наоборот, в «Кане» символом человека, «чудака», становятся *каменные водоносы*, в которых пресная вода человеческая по слову Господню вскипает радостным вином вечной жизни.

Поверженная ваза становится символом поверженного героя. Сразу после ее падения князя посещает первый предвестник грядущего припадка:

«Еще мгновение, и как будто все пред ним расширилось, вместо ужаса — свет и радость, восторг; стало спирать дыхание, и... но мгновение прошло. Слава Богу, это было не то!» (8, 454)

И затем сам припадок:

«Аглая быстро подбежала к нему, успела принять его в свои руки и с ужасом, с искаженным болью лицом услышала дикий крик "духа, сотрясшего и повергшего" несчастного. Больной лежал на ковре. Кто-то успел поскорее подложить ему под голову подушку» (8, 459).

Нельзя не обратить внимания на то, что падение Алеши описывается почти как падение Мышкина, теми же словами, но только везде обозначено *противоположное* движение[8]. Восторг предшествует тому, как «дух» сотрясает и повергает князя, который после этого

«больной» и «несчастный». Алеша повергается на землю «как подкошенный», и к нему приходит восторг, и он встает «твердым бойцом». И это потому, что широта и свет (*«как будто* все перед ним расширилось» — у Мышкина; «Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд» — у Алеши) приходят к герою последнего романа Достоевского из реальности, извне, как весть о Том, Кто только и может указать человеку его место, и в отсутствии Кого у человека не может быть никакого места («Если Бога нет, то какой же я капитан?» — скажет один из героев романа «Бесы»), а не изнутри его собственной обособившейся природы.

Итак, «идиот» именно антоним слову «чудак». Первое из них указывает на частность и обособление, на отдельность и остановленность в тесных пределах земного бытия (князь ведь даже не умрет, а «зависнет» в швейцарских горах, не принимаемый иным миром). Второе свидетельствует о чуде связи — религии, на латыни и обозначающей «восстановленную связь», о человеке как узле всех связей, именно поэтому и способном стать «сердцевиной целого».

Смысловое поле слова «природа»: взаимоотношения человека с природой в христианском миросозерцании Достоевского

Слово «природа» у Достоевского — одно из тех, которые заставляют исследователей предполагать возможность словоупотребления в произведениях писателя «в двух разных значениях». Например, Накамура Кэнноскэ пишет: «Итак, ощущение природы, приносящее радость жизни ("соприкосновение с природой") и ощущение природы, основывающееся на принципе "дважды два = четыре" и вызывающее нестерпимое уныние, — оба они противостоят другдругу, но не находятся в строго определенном отношении, а постоянно смешиваются и спутываются, взаимозаменяются друг другом»[9]. Можно предположить, что в этом случае меняется, в первую очередь, не содержание концепта «природа», но позиция воспринимающего.

Две точки зрения, два взгляда на взаимоотношения человека с природой в XIX веке были особо выделены Достоевским, удостоившись создания могучих символических образов.

Первый взгляд — взгляд позитивизма и материализма, формулируемый Достоевским так: «Учение материалистов — всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть» (20, 175). Оценивая этот взгляд, он указывает просто на недостаточность фактов у привержен-

цев этого учения для сколько-нибудь обоснованных выводов[10]. И записывает свой тезис: «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» (20, 175).

Второй взгляд, которому также противостоит тезис Достоевского, наиболее отчетливо оформлен в полемике с ним Константина Леонтьева.

Здесь, конечно, нет возможности подробно останавливаться на анализе взглядов последнего, но одно — может быть, центральное для него — положение должно быть разобрано, ибо, помимо всего прочего, его иногда принимают за истинно православный взгляд на вещи.

Если, возражая материалистическому взгляду, Достоевский утверждает неокончательность и неестественность даже для вещества «косности», то в споре с точкой зрения, выразителем которой был Леонтьев, речь идет об *отношении* к этому самому «косному веществу», «вселенной и наружной форме ее» — природе. По этому поводу (хотя и все время придавая мысли социальную окраску) Леонтьев высказывался неоднократно, но одно из наиболее опрометчивых его высказываний, сделанных задолго до полемики с «розовыми» христианами, раскрывает нам суть его позиции. В статье «Чем и как либерализм наш вреден?» он пишет: «ибо я не верю, чтобы жизнь могла бы когда бы то ни было стать храмом полного мира и абсолютной правды...»[11]

Слово «жизнь» употреблено здесь без определений и ограничений — таким образом, получается, что он вообще не верит в ***жизнь***, в которой лев и агнец возлягут рядом и дитя поведет их; для него жизнь — известная ему жизнь — длится до тех пор, пока лев пожирает агнца. А потом наступает ***конец***, и ***что-то*** — что-то такое, что нельзя назвать жизнью, что уже не есть жизнь. То есть для Леонтьева будущая жизнь — не возрастание жизни, как для Достоевского, не «синтез», не восхождение к своему истинному, не поврежденному смертью состоянию — но истощение и ***превращение*** жизни. Этот же взгляд доминирует в статье «О всемирной любви»: «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 **осязательно-мистическая** точка опоры, на которой вращался и вращается до сих пор исполинский рычаг христианской проповеди»[12]. И далее: **«Ничего нет верного в реальном мире явлений.** Верно только **одно**, одно только **несомненно — это то,**

что все здешнее должно погибнуть!»[13] Леонтьев говорит так, будто Бог не приходил в этот мир, и уж, во всяком случае, не *остался в нем и с ним*, как свидетельствует о том само бытие Церкви Христовой.

«Мы не знаем, — настаивает Леонтьев — что будет на **той новой земле и на том новом небе**, которые обещаны нам Спасителем и учениками Его, по уничтожении **этой** земли **со всеми** человеческими **делами ее**; но на **земле, теперь нам известной, и под небом, теперь нам знакомым**, все хорошие наши чувства и поступки: любовь, милосердие, справедливость и т.д. — являются и **должны являться всегда** лишь тем **коррективом** жизни, тем **паллиативным лечением язв**, о которых я упоминал выше»[14].

Леонтьев говорит так, словно знает лишь языческую землю, которая должна погибнуть и гибели которой он радуется, и не знает христианской земли, земли, испытавшей Воплощение и Преображение Господне[15]. Он говорит так, как будто не верит в грехопадение человека и ***искажение*** мира его грехом, но считает мир ***так созданным***, и будущую жизнь — не исправлением искажения, не возвращением к замыслу, а ***неведомым новым***. Он говорит, как буддист, как, может быть, индуист, видящий в действительности лишь «покрывало майи», разрисованный занавес, скрывающий сцену, на которой должно начаться истинное действие (и которое, может быть, есть всего лишь торжество Ничто), но не как христианин, верующий в Бога, не сметающего прочь неудавшееся творение, исказившее себя отпадением от Творца, но сходящего в мрак и смрад ставшей смертной жизни, чтобы, приняв на себя все последствия этого искажения — исцелить это испорченное творение. К воззрению Леонтьева полностью применимы слова, сказанные об иконоборцах: «отказываясь от последствий Боговоплощения, от освящения видимого, материального мира, они тем самым подрывали все домостроительство нашего спасения. ***Само воплощение Бога теряло свой смысл»***[16].

Естественно, человека, стоящего на позиции Леонтьева, должны раздражать нежность и доверие к природе, проявляемые старцем Зосимой, его убеждение, что «с ними (с животными. — *Т.К.*) Христос еще раньше нашего» (14, 268). Между тем, именно Достоевский, как и его герой, вполне ортодоксальны.

В отношении Достоевского к земле, к природе и животным, наиболее наглядно явленном в образе брата Зосимы Маркела, просящего прощения у птичек буквально такими словами: «Птички Божии, птички радостные, простите и вы меня, потому что и перед вами я согрешил... была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один все обесчестил, а красы и славы не приметил вовсе» (14, 263), — присутствует постоянная память о вине

человека перед землей и ее обитателями, вине, все время возобновляющейся (Старец Зосима говорит: «Человек, не возносись над животными: они безгрешны, а ты со своим величием гноишь землю своим появлением на ней и след свой гнойный оставляешь после себя — увы, почти всяк из нас» (14, 289)), но с которой вообще начинается христианская «историческая» память, ибо эта вина — грехопадения, отпадения от Бога, совершенного человеком. Засвидетельствованная в книге Бытия: «проклята земля за тебя» (см.: Быт. 3, 17-19), вина эта подтверждается в послании апостола Павла Римлянам ***упованием*** всей твари на человеков: «Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, потому что тварь покорилась суете не добровольно, но по воле покорившего ее, в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится доныне...» (Рим. 8, 19-22).

Земля, созданная для райской радости, проклята ***за человека***, страдает с человеком и за человека ***безвинно***. Митрополит Сурожский Антоний, говоря о церковных Таинствах, поясняет: «Таинства являются действиями Божиими, совершаемыми в пределах Церкви, в которых Бог Свою благодать дает нам посредством того вещного мира, в котором мы находимся, который нами предан в рабство, изуродован, сделан порой таким страшным, но который только несет на себе **последствия** человеческого греха — сам он не грешен. Святой Феодор Студит в одном из своих поучений говорит, что мироздание, в котором мы живем, как бы оно ни потеряло свой путь, — не выбрало ложного пути, а было направлено по этому пути человеком, оторвавшимся от Бога. И он дает такой образ: мироздание в его одичании подобно коню, который скачет, разъяренный, потерявший всякое понятие о том, куда ему скакать и что делать, потому что всадник пьян... Мы опьянели грехом; и тот мир, который мы были призваны вести к его полноте, уже не может ее найти, потому что **мы** опьянели — не потому что мир грешен или уродлив»[17].

По поводу же грядущей «новой земли и новых небес», по мнению Леонтьева, означающих уничтожение старых («се творю все новое»), уместно привести суждение Вяч. Иванова, по его собственным словам, «ученически» излагающего концепцию мира и человека, принадлежащую Достоевскому. «В Новом Завете слова "земля" и "мир" имеют свои собственные значения, отличные от обыденного словоупотребления. "Земля" ассоциируется со светом, "Мир" — с тьмой. "Мир" ненавидит воплощенное Слово, и те, кто воспринял Слово, ненавидят "мир". "Земля" покрыта и окутана "миром", но сама ему не принадлежит. Так же как шестой муж самаритянки не ее муж, так же Князь Мира сего не есть истинный супруг Земли, но лишь ее сутенер.

Его господство над нею и есть, на самом деле, "Мир". "Мир" — наличное состояние Земли, Земля лишь внешним образом управляется Люцифером — в своем существовании, но не в своем существе. Седьмой жених — Жених Небесный, обещанный и страстно ожидаемый, Тот, кого женщина узнала в незнакомце, попросившем у нее напиться»[18].

Память обо всем этом претворяется в понимание долга христианина перед землей и ее обитателями — долга избавления от этих страданий. Искупление Христово пришло не только к отпавшим от Бога людям, но и к страдающей за людей земле. Безвинная земля и населяющие ее — уже Божьи, они не Божьи только в той степени, в какой человек остается разлученным с Богом своей злой волей. Именно об этом удивительное поучение Зосимы: «Истинно <...> все хорошо и великолепно, потому что все истина. Посмотри <...> на коня, животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого, посмотри на лики их: какая кротость, какая привязанность к человеку, часто бьющему его безжалостно, какая незлобивость, какая доверчивость и какая красота в его лике[19]. Трогательно даже это и знать, что на нем нет никакого греха, ибо все совершенно, все кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего <...> ибо для всех Слово, все создание и вся тварь, каждый листик устремляется к Слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие. Вон <...> в лесу скитается страшный медведь, грозный и свирепый, и ничем-то в том не повинный» (14, 268).

Поэтому, в сущности, изменение земли может произойти в одно мгновение, актом веры человека, что всегда виделось и страстно желалось Достоевскому; так можно желать лишь того, что достижимо — стоит лишь руку протянуть, но почему-то руки всегда оказываются связанными. Эта связанность рук и есть по Достоевскому «неверие» («а вся беда ваша в том, что вам это невероятно» — напишет он в удивительном своем откровении «Золотой век в кармане»).

Исцеление, исправление человека видится Достоевскому достижимым путем применения, на первый взгляд, вполне «земных», можно сказать, социальных, мер, его, действительно, можно счесть за социального реформатора, вполне прагматичного, хотя при этом и утопичного (сочетание, характерное для всех социальных реформаторов), если не принимать во внимание метафизического смысла предлагаемых им мер. Меры эти — «Сад» («Земля и дети» (23, 95–99)). Человек, по Достоевскому, должен рождаться и взрастать в Саду, даже если потом жить и работать ему придется в городе, и он должен знать, что и старость свою он сможет провести в Саду, на зе-

мле. Это не гигиеническая, но метафизическая реформа. Говоря о том, что человек оторвался от корней, Достоевский имеет в виду и метафизические корни — память о том, что человек создан для иной жизни и для иной жизни дана была ему земля, то есть память о рае. Эту память хочет оживить Достоевский[20], давая человеку возможность родиться в «Саду» и знать, что ему предназначено туда вернуться. Он как бы в пределах человеческой жизни предлагает повторить путь человечества в целом.

Характерно, что и городу («фабрике») тоже находится место в Саду, город и Сад «в конце концов» сочетаются у Достоевского в каком-то новом единстве, что напоминает нам о грядущем ***Городе***, Новом Иерусалиме, который составит обновленное человечество. Метафизический путь — от Сада к Городу (путь, так страшно искаженный в земной эмпирике) оказывается отраженным в том, что принято называть «утопией» Достоевского.

И все же тезис Достоевского конспективен и, в силу этого, темен, и, на первый взгляд, может показаться, что есть основания говорить об уклоне его автора в пантеизм. Но пантеистическое прочтение было бы неправильным. Достоевский вовсе не утверждает, что «Синтез вселенной и наружной формы ее — вещества есть Бог»; он говорит, что к уничтожению косности и смерти ведет синтез «центра» и вселенной, и наружной формы ее — вещества, что возможно лишь Богу, подающему косному веществу, твари «жизнь вечную». Этот тезис есть, на самом деле, наиболее полное исповедание Православия, православного отношения к видимому миру, к природе, переложение слов апостола Павла: «будет Бог все во всем» (1 Кор. 15, 28). Ибо нигде, ни в каком более учении, к «косному веществу» нет такого уважения и доверия, как в Православии. Возможности материи, возможности твари явлены нам в Воплощении и в Преображении Господнем. Вот как говорит о них митрополит Сурожский Антоний: «Мы не можем без недоумения думать о Воплощении: как оказалось возможно, что человеческая плоть, материя этого мира, собранная в теле Христовом, могла не только быть местом вселения Живого Бога — как бывает, например, храм — но соединиться с Божеством **так**, что и **тело** это пронизано Божественностью и восседает теперь одесную Бога и Отца в вечной славе? Здесь прикровенно открывается перед нами все величие, вся значительность не только человека, но самого материального мира и неописуемых его возможностей — не только земных и временных, но и вечных, Божественных. И в день Преображения Господня мы **видим**, каким светом призван воссиять этот наш материальный мир, какой славой он призван сиять в Царст-

ве Божием, в вечности Господней... И если мы внимательно, всерьез принимаем то, что нам здесь открыто, мы должны изменить самым глубоким образом наше отношение ко всему **видимому**, ко всему **осязаемому**; не только к человечеству, не только к человеку, но к самому телу его; и не только к человеческому телу, но ко всему, что телесно вокруг нас ощутимо, осязаемо, видимо... Все призвано стать местом вселения благодати Господней; все призвано когда-то, в конце времен, быть вобрано в эту славу и воссиять этой славой»[21].

В силу всего сказанного становится понятным различие путей и результатов деятельности двух таких похожих, на первый взгляд, и, на самом деле, противоположных друг другу героев, как Мышкин и Алеша Карамазов. Мышкин, тоскующий о стройном хоре, в котором «всякая мушка участница», желает ***вернуться к нему***, но как только человек приближается к этому «хору», чтобы примкнуть к нему, чтобы следовать за ним, в него впиваются зубы — или, скорее, зубья — колес гигантской холодной мертвой машины — зубья «законов природы»[22], природы, самим человеком отторгнутой от Бога и вращающейся в своем одиночестве в непрерывной механической смене бытия и небытия[23]. Человеку ***некуда*** возвращаться, он сам погубил свой рай.

Но человек может стать ***во главе*** этого хора и повести его к соединению с «мирами иными», стать на место, изначально предназначенное для человека Господом и впервые занятое Христом. Именно это место на перекрестке миров — на Кресте[24] — занимает Алеша Карамазов в главе «Кана Галилейская». Крест и перекресток, место человека как связующего звена творения и Творца отчетливо выражено в действии Алеши, душу которого, как потом говорил он всю жизнь с твердою верою в свои слова: «Кто-то посетил <...> в тот час» (14, 328). В момент «посещения» он «как подкошенный повергся на землю», «целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и исступленно клялся любить ее, любить ***во веки веков***» (14, 328). Не примкнуть к закону земли, таким образом, призван человек, и не оставить, не покинуть поруганную им землю, устремившись к «мирам иным», как желалось бы Леонтьеву, но восстановить достоинство твари, освободить ее «от рабства тлению в свободу славы детей Божиих». Во веки веков останется человек неразлученным с землей, исцеленной его любовью[25].

Если «косной природе» материалистов соответствует у Достоевского образ ***огромной машины***, то леонтьевскому типу отношения к природе соответствует образ ***засеченной лошади*** (образ коня и всадника традиционен в христианской литературе для выражения отношений тела и души, мироздания и человека: то есть, духа и материи).

Лошади, которую убивает Миколка на том основании, что она «сердце ему надрывает», лошади, которую грузят не по силам и бьют за то, что вскачь не идет[26]. И в этом отношении странным образом сходятся и материалисты и Леонтьев. Действительно, зачем беречь то, что так или иначе обречено смерти и тлению?

Но христианин Достоевский создает и образ истинного отношения к природе, без которой, оказывается, невозможен никакой «переезд» к новой и лучшей жизни. И образ этот возникает в последнем романе в мечте капитана Снегирева и сына его Илюшечки о переезде из «нашего нехорошего города» «в другой, в хороший город»: «Обрадовался я случаю отвлечь его от мыслей темных, — рассказывает Снегирев, — и стали мы мечтать с ним, как мы в другой город переедем, лошадку свою купим да тележку. Маменьку да сестриц усадим, закроем их, а сами сбоку пойдем, изредка тебя подсажу, а я тут подле пойду, потому лошадку свою поберечь надо, не всем же садиться, так и отправимся. Восхитился он этим, а главное, что своя лошадка будет и сам на ней поедет. ***А уж известно, что русский мальчик так и родится с лошадкой»*** (14, 189). И по мере того, как, при содействии Алеши Карамазова, мечта приближается к реальности: «Да знаете ли вы, что мы с Илюшкой, пожалуй, и впрямь теперь мечту осуществим: купим лошадку да кибитку, ***да лошадку то вороненькую, он просил непременно чтобы вороненькую***, да и отправимся, как третьего дня расписывали <...>. Ну так посадить бы маменьку, посадить бы Ниночку, Илюшечку править посажу, а я бы пешечком, пешечком, да ***всех*** бы и повез-с...» (14, 192) — «тележка» приобретает черты «колесницы мирозданья»[27], колесницы, в которую впряжена сама черная земля, и ее не отягощая, но щадя и бережно направляя, ведет («везет») вместе со всеми ее обитателями в «новый хороший город» ничтожнейший из героев романа капитан Снегирев.

Онтология в имени: софиология Достоевского

Побудительной причиной для разработки этой темы послужил разговор с о. Александром (Ранне) о символике цвета у Ф.М. Достоевского. После моего доклада на Международных чтениях «Достоевский и современность» в 2000 году в Старой Руссе, где в очередноїі раз упоминалось о связи у Достоевского зеленого цвета с Богородичной темой и указывалось на традиционную в Православии связь зеленого цвета со Святым Духом, отразившуюся и в практике совершения богослужений, о. Александр задал мне очень простой и здравый

вопрос: неужели Достоевский мог не знать такой очевидной для всякого, посещающего службы, вещи: Святому Духу служат в зеленом, Богоматери — в голубом? Передо мной, таким образом, предстали две очевидности, которые требовали согласования, ибо явным образом друг другу противоречили: 1) Достоевский, конечно, знал о православной богослужебной традиции; 2) Достоевский, по крайней мере, в «Преступлении и наказании» и «Идиоте», этим знанием пренебрегал, соотнося Богородичные мотивы с зеленым цветом. Для меня все это означало нечто также вполне очевидное, а именно — связь цвета с мотивом сложнее, чем это представлялось на первый взгляд, Достоевский хотел сказать какое-то другое слово, не то или не совсем то, которое было мною прочитано.

Если бы речь шла только о романе «Идиот», объяснение могло бы быть сравнительно простым: центральной «тайной» иконой романа является икона Успения Богородицы, а на различных списках этой иконы не просто доминирует зеленый цвет — он прямо замещает синий, присутствующий в гораздо меньшем количестве списков. Если же вспомнить, что греки вообще не различали голубой и зеленый, называя их общим именем «цвет морской волны», то мы оказываемся перед предположением: Богоматери и Святому Духу сопоставлялся ***один*** цвет, что, впрочем, тоже требовало бы разъяснения.

В «Преступлении и наказании», однако, у нас нет никаких очевидных иконографических объяснений сопоставления Богородице зеленого цвета. Зато есть чрезвычайно значимое имя героини, являющей Богородичный образ, — Соня.

Образ Сони Мармеладовой в аспекте его софийности был проанализирован недавно Еленой Новиковой[28]. При всем достоинстве проведенного анализа нельзя не упомянуть об одном его недостатке, тем более, что недостаток этот методологический и становящийся все более и более распространенным.

Е. Новикова само понятие «софийности», используемое при анализе персонажа Достоевского, берет из сочинений русских философов «серебряного века» — и именно в том смысловом объеме, который ими был слову придан. Однако такой «возвратный ход» — движение к языку Достоевского через посредство языка философов «серебряного века» — при всей его естественности для современных исследователей, имеет свои издержки. Проблема заключается в том, что сам Достоевский был гораздо ближе к мировосприятию, языку и воззрениям Православия, чем его истолкователи рубежа веков.

Е. Новикова, опираясь на трактат об именах о. Павла Флоренского, так формулирует суть и функции интересующего нас характера: «Соня Мармеладова — это именно "деятельность других сил в жен-

щине", посредником и носителем которых она выступает в романе. И прямым указанием на природу этих "других сил" является то, что именно с ее образом в романе связано бытование евангельского текста, именно в ней реализуется софийная функция посредника, который просветляет романный мир евангельским словом»[29].

Такое истолкование образа Сони верно, но неполно — и потому лишает роман ряда присущих ему смыслов; причина здесь, очевидно, в несовпадении смыслового поля интересующего нас слова у Достоевского и у софиологов рубежа веков.

Флоренский, может быть, наименее из всех софиологов заслуживающий обвинения в ереси и удивительно точно раскрывающий сущность того, что должно понимать под софийностью, все же делает тот шаг, который остальных заводит гораздо дальше в суждения, приличествующие скорее гностицизму, чем Православию. А именно — он персонифицирует «Деву Софию». Оставляя пока в стороне анализ неизбежных уклонений от Православия, который подстерегает мыслителей на этом пути, укажу только на следствие такой персонификации для романного мира Достоевского — ***если бы там она тоже имела место***. Поскольку внутри почти каждого персонажа, во всяком случае, персонажа, допущенного к участию в романной иконе, прозревается Достоевским его вечный первообраз, и именно этот первообраз персонаж и призван явить миру, именно этот первообраз оказывается ядром личности персонажа, — в случае персонификации Софии у Достоевского мы имели бы явленной именно икону Софии. Между тем, Соня является в романе образом Богоматери.

Дело, однако, обстоит таким образом, что если воспринимать интересующее нас слово так, как оно воспринималось в православной традиции, здесь нет противоречия. ***София в православной традиции никогда не персонифицировалась***.

Когда анализ православного понятия Софии, который будет изложен чуть ниже, уже был мною завершен, я получила возможность познакомиться с давней работой нашего японского коллеги Садаеси Игэта «Славянский фольклор в произведениях Ф.М. Достоевского: "Земля" у Достоевского: "Мать сыра земля" — "Богородица" — "София"»[30]. Ему удалось осуществить абсолютно адекватный подход к проблеме софийности у Достоевского, исходя из простого правила историка литературы: опираться на те источники, которые заведомо были в поле зрения анализируемого автора. Хотя для Достоевского такой подход и не всегда себя оправдывает в силу сокрытости от нас ряда источников его сведений, в данном случае он оказался оптимальным, ибо совпал с высказанным выше положением о принципиальной ортодоксальности основных интуиций писа-

теля, чьих расхождений с «официальным Православием» мне ни разу не удалось обнаружить в текстах, им самим подготовленных к публикации.

Игэта считает источником «понятия Софии» у Достоевского исследование Ф. Буслаева «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (1861 г.).

«В X-ой главе 2 тома исследования Буслаева толкуется образ Софии в древнерусских иконах. Буслаев пишет: "По древнейшему учению византийских писателей, приведенному митрополитом Евгением в описании Киево-Софийского собора, св. София толкуется Словом Божиим и Иисусом Христом" (296) <...>. "Довольно рано составилось и другое толкование, по которому св. София — Богородица. Впоследствии это второе толкование взяло у нас верх над первым: о чем явственно свидетельствует киевская икона времен Петра Могилы" (297) <...>. "Наши иконописные Подлинники, служа верным отражением художественно-религиозных идей древней Руси, предлагают такое же двоякое толкование этого символического изображения. Так в Соборном Подлиннике графа Строганова **Премудрость** прямо называется **Сыном** и **Словом Божиим**, а вместе с тем **София** толкуется **Пречистою Девою Богородицею**, и все подробности объяснения согласуются с этим последним толкованием" (297)». Далее Игэта приводит толкование Соборного Подлинника графа Строганова о новгородском образе Софии Премудрости Божией: «Церковь Божия, София, Пречистая Дева Богородица, то есть, девственных душа и неизглаголанного девства чистота, смиренной мудрости истина, имеет над главою Христа. *Толк*: Премудрость бо Сын и Слово Божие. — А что простерты небеса превыспрь Господа — *толкование*: Преклонив небеса, снизшел на землю и вселился в Деву чистую. Любящие девство подобятся Пресвятой Богородице. Она родила Сына, Слово Божие, Господа нашего Иисуса Христа: любящие девство раждают словеса деятельные, то есть неразумных поучают. Сию возлюбил Иоанн Предтеча и сподобился быть крестителем Господним; устав девства показал — о Боге жестокое житие. — Имеет же девство лицо девичье, огненно. *Толк*: Огонь — божество, попаляющее тленныя страсти, просвещающее всякую душу чистую. — Имеет же над ушами *тороки*, как бывают у Ангелов. *Толкование*: Житие чистое Ангельскому ровно есть, тороки же — покоище Св. Духа. — На главе ее венец царский. *Толк*: Смирение царствует над страстьми. Сан же препоясанием чресл. *Толк*: Образ старейшинства и святительства. — В руке держит скипетр. *Толк*: Царский сан являет. — Крылья же имеет огненныя. *Толк*: Высокопаривое пророчество и разум скор являет. Очень зоркая эта птица, любит Мудрость, и когда видит ловца, выше

взлетает: так и любящие девство нелегко уловляемы бывают от дьявола (297–298)», — и делает вывод: «Нетрудно найти общие элементы между толкованиями иконы Софии и характером Сони Достоевского: смиренной мудрости истина, лицо девичье, и даже крылья огненные (у Сони была шляпка с ярким огненного цвета пером)»[31].

Появление Сони в указанной шляпке (а также — в платье «с хвостом», и с зонтиком (скипетром)), его момент и характер требуют своей интерпретации, но сейчас наша главная задача — объяснить сопоставление зеленого цвета образу Богородицы, явленному Соней в романе.

Прежде чем начать объяснение, еще некоторые сведения, которыми обладал Достоевский и которыми, как правило, не обладают его исследователи. В Софийских храмах Руси (за исключением Софии Киевской) храмовым праздником был день Успения Пресвятой Богородицы. В Софии Киевской — день Рождества Пресвятой Богородицы.

Таким образом, из-за имени «София» просматривается та же «потаенная» икона, что и в «Идиоте». Но почему?

Очевидно, чтобы понять православный смысл Софии, необходимо найти то общее, что объединяет Богоматерь и Второе Лицо Троицы, что позволяет сопоставлять им один и тот же образ. И здесь очень идущим к делу оказывается ***этимологическое*** разъяснение о. Павла Флоренского: «Этимологически sofia отнюдь не есть мудрость в современном смысле слова как преисполненность чистым созерцанием и теоретическим ведением. Если бы задаться передачею слова sofia на наш современный язык, то наиболее правильно было бы сказать ***художество в смысле зиждительной способности, воплощение идеального замысла в конкретном мире***»[32]. Итак, sofia есть творческая способность или нечто, что позволяет воплощать Богу Его замысел о мире. В акте первоначального творения таковым выступает Слово, Бог Сын, Божественная Премудрость: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин. 1, 1–3).

Однако в акте исцеления творения от последствий первородного греха ***позволить Богу воплотить свой замысел о мире***, то есть стать Божественной Софией, может уже только тварь, наделенная Господом при сотворении свободной волей и потому не могущая быть исцеленной без своего на то произволения. В акте исцеления требуется отклик на Божественный оклик, отклик твари, восшедшей к Божественной полноте самоотдачи: «се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему» (Лк. 1, 38). Этот отклик есть величайший

творческий акт, когда либо совершенный тварью; чтобы это стало очевиднее, уместно привести слова одного из западных писателей, которые любит цитировать митрополит Сурожский Антоний: «Воплощение стало возможным, когда нашлась Дева израильская, Которая всей мыслью, всем сердцем, всей жизнью Своей смогла произнести Имя Божие так, что Оно стало плотью в Ней»[33].

Начаток всей твари, Богоматерь, смогшая так открыться Богу, что в Нее смог войти и через Нее воплотиться Бог, первая, сделавшаяся обиталищем Божества (к чему призвана вся тварь), становится новой Софией, призванной научить всю тварь — быть орудием Божества. Сотворить всю тварь «домом Духа Божественна». По словам митрополита Антония, единственная заповедь, данная нам Божией Матерью, это Ее слова на браке в Кане Галилейской: «Что бы Он вам ни сказал — сотворите»[34]. Невозможно не увидеть софиологического характера этой заповеди.

И если Господь наш Иисус Христос прошел путь нисхождения, и победил смерть, и вновь связал расторгнутые грехом узы, соединяющие человека с Богом, то это произошло потому, что тварь смогла и пожелала Его принять. София — это Богоматерь, приемлющая Духа Святого.

Все сказанное делает понятным, почему храмовым праздником Софийского собора в Киеве был день Рождества Богородицы: тварь смогла произвести из себя произволением Господним существо, обладающее сущностным, неповрежденным, первозданным состоянием. Тварь смогла принести Господу дивный дар — «Чистую Деву Мати», как поется в одной рождественской стихире. «Мы же приносим Господу Чистую Деву Мати», Ту, которая вновь делает возможным присутствие и творчество Бога в мире.

Но почему в качестве храмового праздника праздновалось Успение?

Господь воскрес в теле, указав путь твари. Но первая прошла вслед за Господом по этому пути и достигла обожения — Богоматерь. Иисус Христос — Бог, ставший человеком. Богоматерь — первый человек, получивший божественное достоинство и приобщившийся божественному естеству. Она — начаток твари в Божестве, а значит — дверь, мост, лествица, которой не только «Господь к нам сниде», но которая человеков возводит к Господу. Прошедшая этот путь, Она и получает возможность сотворять нас, по нашей молитве, «домом Духа Божественна», то есть предуготовлять тварь к принятию Святого Духа.

Святый Дух, посылаемый Отцом по просьбе Сына, может «вселиться в ны» лишь постольку, поскольку мы следуем путем Богоматери. Богоматерь, прошедшая путь до конца, Богоматерь, в Успении

Своем вступившая в Божество, впервые вселившая тварь в Божество, как на земле вселила Божество в тварь, — и есть София. София — Богоматерь в аспекте раскрытия Ею твари Святому Духу.

Поэтому Ей и сопоставляется Достоевским (как и большинством писавших Успение) зеленый цвет.

Зеленый цвет — цвет земли, раскрывающейся каждую весну нашествию Духа Святого, но не могущей (так же, как это не удается и причастнику Таин Христовых) надолго сохранить дары Духа — и меняющей цвет. Сближение у Достоевского Богородицы с землею, часто почитаемое еретическим, таковым не является. Именование Богородицы в молитвах «О, Земле благая, прозябшая клас неоранный», известное из жития обращение Иоанна Богослова, названного сына Богородицы, к земле как к матери во время своего погребения указывают на некую истину, за таковым сближением скрывающуюся[35]. Богородица — начаток чистой, неповрежденной грехом твари — есть истинная, благая Земля, общая Мать, чья зеленая риза не меркнет, не тлеет, не утрачивает даров Духа[36]. Земля Завета является прообразом Богородицы: ведь тайный смысл задания, полученного Израилем, тайный смысл движения к Земле Обетованной в пространстве — это движение к Богородице во времени.

Вот почему зеленый прадедамовый платок покрывает Соню в самые важные моменты, вот почему зеленый кунол у детской церкви Раскольникова, вот почему из-под зеленого зонтика протягивается ему рука с милостыней.

Персонификация Софии, поставление между человеком и Богом еще одного существа, обращенного в обе стороны, нарушает представления об отношении между Богом и человеком, существующие в Православии и бесконечно дорогие Достоевскому. Такая подстановка создает лестницу, *градацию*, которая в принципе может быть бесконечной. Для Достоевского же важно, что «в человеке может вместиться Бог», что Бог приходит, чтобы стать человеком, что Богоматерь достигает обожения. «Неужели не понимаем, — пишет митрополит Сурожский Антоний, — человек так велик, что Бог может стать Человеком и человек остается собой? И что так велика тварь, которую Бог призвал к бытию, что человек может вместить в себя Бога?»[37]

Градация, отдаляя человека и Бога друг от друга, в то же время их связывает в некоем единообразном, эволюционном движении, свойственном представлениям гностицизма. Православие, полагая между Богом и человеком непроходимую, сущностную пропасть, знает, что Бог переходит ее одним движением милости и любви, и что это движение ***Он всегда готов сделать***. Он не ждет восхождения человека

по бесконечной лестнице, Он стоит на страже у дверей души, чтобы войти, как только Ему позволят. И вот это стояние и осуществляют Софии Достоевского.

«Шла уже вторая неделя после Святой... Однажды, под вечер, уже совсем почти выздоровевший Раскольников заснул; проснувшись, он нечаянно подошел к окну и вдруг увидел вдали, у госпитальных ворот, Соню. Она стояла и ***как бы чего-то ждала. Что-то как бы пронзило*** в ту минуту его сердце; он вздрогнул и поскорее отошел от окна» (6, 420).

В «Бесах» в лице Софьи Матвеевны к растерянному и потерянному Степану Трофимовичу в приезжей крестьянской избе обращается Бог. Удивительно — а в этом романе Достоевского это наиболее очевидно — как тихо, осторожно, осмелюсь даже сказать, робко обращается Бог к человеку, уже отчаявшемуся без Него, но еще Его не призвавшему: « — Не пожелаете ли приобрести? — раздался подле него тихий женский голос. Он поднял глаза и к удивлению увидел перед собой одну даму <...> лет уже за тридцать, очень скромную на вид, одетую по-городскому, в темненькое платье и с большим серым платком на плечах. В лице ее было нечто очень приветливое, немедленно понравившееся Степану Трофимовичу. <...> Из <...> мешка она вынула две красиво переплетенные книжки с вытесненными крестами на переплетах и поднесла их к Степану Трофимовичу» (10, 486). Если воспринять этот текст именно в таком значении (Божьего оклика), то потрясающе будет звучать ответ Степана Трофимовича, как бы дающего разрешение сделать то, что произошло дальше, обещая не сопротивляться: «— С величайшим удовольствием. Je n'ai rien contre L'Evangile, et... Я давно уже хотел перечитать...». Французская фраза особенно удивительна: «Я ничего не имею против Евангелия...» (10, 486).

В этом стоянии-ожидании проходит жизнь Софьи в «Подростке» — вечно находящейся на страже у дверей души Версилова и так до конца романа и не дождавшейся, чтобы они отворились.

Не «Деву Софию» должны увидеть и опознать здесь читатели Достоевского, но Самого Господа, который говорит в Откровении: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3, 20).

Когда мы берем себе в проводники, в истолкователи слова Достоевского искателей рубежа веков, мы должны осознавать, по крайней мере, что это издержки нашего собственного пути, что Достоевский в этом не нуждается, что он видит дальше и глубже. Потому что Православие — самый дальний горизонт, который открывается челове-

ку, и все уклонения — это просто отступления от горизонта вглубь той пустыни на пути к Земле Обетованной, Земле Благой, той пустыни дольнего мира, которую и не опознает часто как пустыню человек, как и жажду духовную не опознает в неясной своей тоске и неотвязных депрессиях, той пустыни, в которую человек вновь и вновь уходит, стоит ему отвернуться от Бога.

История в имени: Мышкин и «горизонтальный храм»

В этой работе я попытаюсь связать, на первый взгляд, очень далекие друг от друга реалии — текстовые и подтекстовые — романа «Идиот». Такие, например, как эпилепсия князя; его странная семейная связь с неудачником строителем храма Богородицы Мышкиным из «Истории» Карамзина; странная, неразрывная связь князя с его, казалось бы, антиподом — Рогожиным; странное узнавание князем рогожинского дома и странное строение этого дома с вещами и людьми, заключенными в его стенах; необходимость для Рогожина заполучить Настасью Филипповну — и странное, вопреки собственной воле, соучастие князя в ее окончательном водворении в доме Рогожина. Я попытаюсь объяснить эти вещи, реконструировав то, что Вяч. Иванов назвал бы «мифом» романа «Идиот», описывая, однако, этот «миф» не совсем так, как виделся он Вяч. Иванову. Эта реконструкция «мифа» романа (а Достоевский называл это «поэмой романа») — своего рода итог моих многолетних исследований «самого загадочного» произведения Достоевского.

Но прежде чем перейти к самому «мифу», необходимо сказать несколько слов о той идее, точнее было бы сказать — о той **муке** Достоевского, которая легла в основу замысла, воплощенного в романе, о той давней и любимой идее, которую он так боялся испортить и в которую так верил. Речь пойдет опять о «Христе вне истины». Разбирая мое представление об этом ***понятии***[38] у Достоевского, тонкий и вдумчивый Б.Н. Тарасов написал поразивший меня пассаж о странном противопоставлении в моей трактовке Христа — Богу. Получалось, что, с моей точки зрения, позиция Достоевского в письме к Фонвизиной такова, что «если бы Христос был вне Бога, он предпочел бы остаться со Христом, а не с Богом». Сам Тарасов считает, что Христос противопоставлен Достоевским «научной» истине, земной, евклидовой логике. Непонимание такого понимающего человека — конечно же, на моей совести, так что попытаюсь еще раз объяснить, что, по-моему, декларирует Достоевский в письме к Фонвизиной и что ложится позднее в основу замысла романа «Идиот».

Моя трактовка этого сюжета гораздо ближе к позиции моего уважаемого оппонента, чем к той, что представлена им, как моя; хотя, впрочем, и не полностью совпадает с его позицией. Приводя соответствующие пассажи из романа «Бесы», я пытаюсь показать, что «Христос вне истины» для Достоевского — это Христос вне бессмертия, то, о чем говорит Кириллов в своем страшном описании дня Распятия: «Слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: "Будешь сегодня со мною в раю". Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдывалось сказанное. <...> законы природы не пожалели и **Этого**, даже чудо свое не пожалели, а заставили и **Его *жить среди лжи и умереть за ложь*** <...>» (10, 471). Это и есть победившая земная, евклидова логика. Именно эту самую логику, «научную» истину, торжествующие законы природы и надо себе представить как ***единственную реальность*** — ибо не в шутку же Достоевский говорит далее в этом письме: «если и ***вправду*** оказалось бы, что истина вне Христа». Достоевский с удивительной смелостью продумывал последние вопросы до конца, он никогда не боялся думать. Если истина вне Христа, то ***нет*** Бога и бессмертия, и, следовательно, нет никакого выбора «между Христом и Богом». Есть выбор между «законами природы» (которые могут быть понимаемы многообразно, в том числе — далеко не сводиться к поверхностному позитивизму) и Христом, ***подвластным этим законам вопреки Его собственному учению***. Есть то, о чем апостол Павел пламенно 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)[39]. Вот в такой-то предельной ситуации Достоевский и говорит о том, что даже и в этом случае не все будет потеряно для человека, для него самого, ибо остается еще образ Христов, личность Христова, от красоты которой не мог окончательно отвернуться даже Белинский, «ругавший Христа по-матерну», как с ужасом и отвращением будет вспоминать Достоевский. И ему очень важно знать — все потеряно, или не все. Достаточен «положительно прекрасный человек» для того, чтобы спасти — или, точнее, преобразить — людей рядом с ним, достаточно для людей увидеть прекрасную личность, чтобы быть преображенными и спасенными? Или, если это единственное, что у нас есть, то «мы несчастнее всех человеков»?

Собственно, здесь разгадка фразы (приписываемой в романе Мышкину, а в публицистике наших дней — Достоевскому): «Мир спасет красота». Фраза эта — не утверждение, из чего исходили поче-

му-то все, пытавшиеся ее разгадать, а проблема, центральная проблема романа: достаточно ли для спасения мира даже и Христовой красоты, красоты небывалой *человеческой* личности, если эта личность — не Божество? Может ли красота сама по себе преобразить и спасти мир, или же «тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей»? То есть — красота, заключенная в пределах этого мира, сама нуждается во снасении[40]?

Мне всегда зерном романа «Идиот» представлялся странный диалог, не могший не потрясти глубочайшим образом души молодого Достоевского, ибо происходил он, помимо всего прочего, за пять минут до того, как его должны были расстрелять. Вместе со всей сценой казни этот диалог введен в роман «Идиот» в скрытом виде. В романе князь так передает рассказ приговоренного к казни: «Он умирал двадцати семи лет, здоровый и сильный; прощаясь с товарищами, он помнил, что одному из них задал довольно посторонний вопрос и даже очень заинтересовался ответом» (8, 52). О том, какой это был «посторонний» вопрос и заинтересовавший Достоевского ответ, мы узнаем из записки Львова о деле петрашевцев. Достоевский подходит к Спешневу с вопросом (или — ободрением? надеждой? Но почему вспомнит об этом в романе, как о вопросе?): «Мы будем там со Христом?» «Горсткой праха», — отвечает Спешнев. Понятно, что это не противопоставление Христа Богу — это радикальное отрицание бытия Божия и утверждение окончательной смерти Христа: «Мы будем там горсткой праха, какой стал и Христос», — вот что услышал Достоевский накануне собственной казни. Именно поэтому в центре романа и появляется картина Гольбейна, именно поэтому, оказавшись перед этой картиной в Швейцарии Достоевский был до такой степени поражен — полагаю, в его ушах вновь прозвучало спешневское «un peu de poussière».

Анализируя смысловое поле слова «эпилепсия» в творчестве Достоевского[41], я прихожу к заключению, что эпилепсия у него — это «гармония, красота и молитва» мира, запертого от Бога (что очевидно, когда речь идет о Кириллове) — и надо констатировать, что именно такой мир и должен быть создан в романе «Идиот», чтобы соответствовать задаче, которую ставит перед собой Достоевский. Запертый от Бога, отданный во власть «законов природы» мир не должен быть лишен «спасающей красоты». Но эта красота должна не возводить человека к Богу (ибо мир и человек остались сами по себе) — она должна преображать его в плоскости земного бытия. Нам как бы задаются параметры святилища, свойственного миру «Идиота». В центре этого мира должен находиться ***горизонтальный храм***[42].

Исследователи уже выполнили настоятельное требование Лебедева в начале романа и нашли в «Истории» Карамзина имя Мышкина[43]. Мышкин, кстати, упомянут и в «Истории» Соловьева, которую читает Рогожин при втором появлении князя на романной сцене[44]. Не потому ли, помимо всего прочего, Рогожин так поражен его приходом, что только что читал про его «предка» — неудачника-строителя храма Успения Богородицы, возводившегося на месте первого московского соборного каменного храма, созданием которого еще при Иване Калите, по замыслу и благословению св. Петра митрополита, первосвятителя всея Руси, положено было «твердое основание Московскому первенству среди других Княжеств»[45].

В этой истории, к которой читателя отсылают сразу, в самом начале романа, важно все, ибо на фоне ее будет разворачиваться романное действие. Эта история задает ценностные ориентиры для читателя, напоминая сразу и о русской святости и о российской государственности в их истинном, неискаженном виде. Эта история преображается в базовый миф романа. Какие же события отечественной истории должны приходить на ум читателю при упоминании имени Мышкина?

В летнюю пору 1471 года митрополит ***Филипп*** стал усердно помышлять о постройке нового каменного соборного храма в Москве, ибо старый от древности и многих пожаров грозил уже разрушением. Митрополит замыслил выстроить храм великий и высокий, подобный собору Владимирскому, что был построен Андреем Боголюбским и его братом Всеволодом. Призванные мастера, Ивашка Кривцов да Мышкин, измерив Владимирский собор, обещались выстроить новый храм еще обширнее, намереваясь прибавить в широту, долготу и высоту по полторы сажени. Владимирский собор делился в вышину пополам «большим поясом», выше которого располагались окна, составляя как бы «второй этаж», над которым надстроен был «верх большой» — средняя глава.

Новый храм строился вокруг старого. Когда здание было возведено в рост человека, приступили к разборке древнего храма, и 29 мая 1472 года, в присутствии великого князя и множества народа, перенесли митрополичьи гробницы из старых мест на уготованные места в строящемся храме. При сем были прославлены мощи митрополита Ионы, от которых «изыде из гроба благоухание много по всему храму; мощи же его явились все целы и нерушимы». Вскоре от них «последовали чудные исцеления хромого отрока 6-ти лет и некоего Рязанца, имущего внутри болячку»[46]. С установлением особого празднования были перенесены мощи св. Петра митрополита. Итак, перед нами храм-усыпальница, «кладбище».

В 1473 году, при обстоятельствах весьма примечательных для читателя романа «Идиот», умирает митрополит Филипп[47].

В 1474 году церковь уже была выведена до сводов. «И вдруг 20 мая в час солнечного заката церковь внезапно разрушилась»[48]. Главною причиной несчастия называли плохой раствор извести, которая жидко растворялась и оттого была не клеевита. «Но, кроме того, непосредственную причину, отчего разрушился собор, современники видели в том, что мастера, сооружая северную стену, в середине ее возводили высокую ***лестницу*** на полати, или хоры... Тощая пустотелая стена не выдержала тяжести сводов и разрушила все здание»[49].

Об этих событиях читатель должен помнить не только потому, что истинная система ценностей романа выясняется лишь при сопоставлении с миром русской истории, о чем требуется говорить особо. Он должен помнить о них потому, что ему предстоит опознать глухо упомянутый Достоевским храм в тексте.

Когда князь Мышкин приближается впервые к дому Рогожина, его состояние таково, словно ему предстоит встреча с чем-то знакомым и забытым, и чем-то гораздо важнейшим для него, нежели даже и этот возлюбленный враг, будущий брат-убийца: «Подходя к перекрестку Гороховой и Садовой, он сам удивился своему необыкновенному волнению; он и не ожидал, что у него с такою болью будет биться сердце. Один дом, вероятно по своей особенной физиономии, еще издали стал привлекать его внимание, и князь помнил потом, что сказал себе: "Это, наверно, тот самый дом". С необыкновенным любопытством подходил он проверить свою догадку; он чувствовал, что ему почему-то будет особенно неприятно, если он угадал. Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвету грязно-зеленого <...>. Дома в этом роде <...> строены <...> прочно, с толстыми стенами и с чрезвычайно редкими окнами; в нижнем этаже окна иногда с решетками <...>» (8, 170).

Прежде всего — о цвете. Мной уже было на многих примерах показано, что зеленый цвет у Достоевского — цвет Богородичный. Если в «Преступлении и наказании» его можно (что не противоречит сказанному) трактовать также как цвет Надежды (по аналогии с одной из дев, выступающих перед колесницей у Данте) и цвет Святого Духа (с чем связаны зеленые облачения священства на Троицу), то в горизонтальном мире «Идиота» цвет маркирован гораздо жестче — когда рыцари являются к своим дамам, навязав себе вместо четок на шею шарфы, то шарфы эти — красно-зеленый у Рогожина и зеленый у Коли. Здание, которое видит князь, грязно-зеленого цвета. Богородичного цвета, рухнувшего в грязь. Богородичного цвета, взятого в плен землей.

Для того чтобы объяснить толстые стены и чрезвычайно редкие окна здания, Г.А. Федоров предпринял тщательные разыскания. Их итог удивителен: «Выделенные детали убедили автора в том, что фасад ***только одного московского*** <...> ***дома***, хорошо знакомого Достоевскому с детства, — фасад Императорского человеколюбивого общества на Маросейке (ныне — ул. Б. Хмельницкого, д. 11) — имеет все названные писателем признаки, особенно же "чрезвычайно редкие окна"»[50]. Оказывается, существует ***единственный*** такой дом, который почему-то был выбран Достоевским прообразом дома Рогожина, что само по себе странно. Но еще страннее то, что Достоевский явно говорит о строениях определенного ***типа***: «дома в этом роде». Но ведь толстые стены и чрезвычайно редкие окна — это действительно «типовое» церковное строение! При этом окна в нижнем этаже «иногда с решетками».

Я уж не говорю о том, что дом прямо заявлен как скопческий «корабль», храм земных христов: «Большею частью внизу меняльная лавка. Скопец заседающий в лавке, нанимает вверху» (8, 170). Нас сейчас больше интересует то, что связывает дом с Мышкиным из «Истории» Карамзина.

Уже упоминалось, что храм, который строил Мышкин, был задуман, в том числе, как усыпальница митрополитов, причем оба митрополита-строителя, св. Петр, заложивший первый храм Успения, и Филипп, строивший новый храм, не дожили до конца строительства. Св. Петр сам приготовил себе место для захоронения. Между тем, дом Рогожина неоднократно именуют «кладбищем». Здесь же надо отметить и разницу: если храм — это именно *усыпальница*, о чем свидетельствует прославление мощей митрополита Ионы и, особенно, приведенное ниже сказание о кончине св. Петра, то рогожинский дом — кладбище мертвецов, нечто именно противостоящее живой жизни, о чем говорят и Ипполит (8, 338), и Настасья Филипповна (8, 380).

И, наконец, последнее: «Перестав колебаться, он (князь. — *Т.К.*) отворил стеклянную дверь, которая шумно за ним захлопнулась, и стал всходить по парадной лестнице на второй этаж. Лестница была темная, каменная, грубого устройства, а стены ее окрашены красною краской <...>. Отворивший князю человек провел его без доклада и вел долго <...> делая крючки и зигзаги, *поднимаясь на две, на три ступени и на столько же спускаясь вниз* <...>» (8, 170). Князя ведут по *рухнувшей лестнице Успенского храма*, по лестнице, уложенной теперь в горизонтали — то есть, никуда не ведущей лестнице, и это имеет огромное значение в символическом плане романа, ибо лестница — традиционное именование Богородицы, воссоединившей разрозненные землю и небо, Той, по Которой к человекам сошел Бог,

Той, помощью Которой легче всего поднимается к Богу человек. В первом икосе акафиста Пресвятой Богородице в честь чудотворных икон ее Всех скорбящих Радость (а эта чудотворная икона была знакома Достоевскому с детства, так как находилась в Преображенской церкви, построенной Куманиными; и любима им — с 1874 г. у него появляется личная молельная икона Всех скорбящих Радость) и Взыскание погибших поется: «Радуйся, мосте, воистину переводяй нас от смерти к животу; радуйся, мир от потопа греховного спасшая. Радуйся, лествице небесная, еюже Господь к нам сниде; радуйся, вина всех обожéния».

Итак, перед нами Успенский храм, рухнувший — и устоявший, оказывается, именно в своей обрушенности, не ведущий в небо, но всецело принадлежащий земле. Теперь понятно, почему Рогожину так безмерно дорога Настасья Филипповна, а самое главное — понятно, почему ему так безмерно дорога *мертвая* Настасья Филипповна — это главная икона его храма. Ибо то, что не достроил Мышкин, достроит он. И приведет князя посмотреть на готовую работу.

Та комната, в которой Рогожин в первый раз принимал Мышкина, ко второму посещению князя очень характерно изменяет свой вид: «через всю комнату протянута была зеленая, штофная, шелковая занавеска, с двумя входами по обоим концам, и отделяла от кабинета альков, в котором устроена была постель Рогожина. Тяжелая занавеска была спущена и входы закрыты» (8, 502). Зеленая занавеска разделяет пространство, отгораживая альков — углубление в стене. Перед нами алтарь с боковыми входами и зелеными «Царскими вратами». Ими и введен будет Мышкин в алтарь, где — Успение: «Рогожин! Где Настасья Филипповна? Прошептал вдруг князь и встал, дрожа всеми членами <...>. — Там <...>. — *Спит*? <...> Рогожин <...> приподнял портьеру, остановился и оборотился опять к князю. — Входи! — кивал он за портьеру, приглашая проходить вперед <...>. Князь <...> уже пригляделся, так что мог различать всю постель; на ней кто-то *спал*, совершенно неподвижным *сном* <...>. *Спавший* был закрыт с головой белою простыней, но члены как-то неясно обозначались; видно было, по возвышению, что лежит протянувшись человек»(8, 503).

Надо сказать, что Рогожин исправит Мышкина, который, как бы следуя опять-таки карамзинскому сюжету — только из «Писем русского путешественника», всегда подставляет на место Богородицы — падшую женщину (детская община вокруг Мари; Настасья Филипповна). Это страшно последовательное действие — ибо если не воскрес Христос, то кто тогда была Богоматерь? Напомню сюжет, тесно связанный с Гольбейновым «Христом в могиле»: «Между прочими

Гольбеиновыми картинами, которыми гордится Базель, — пишет Карамзин, — есть прекрасный портрет одной молодой женщины, славной в свое время. Живописец изобразил ее в виде Лаисы (по чему легко можно догадаться, какого рода была слава ее), а подле нее представил Купидона, облокотившегося на ее колени и держащего в руке стрелу. Сия картина найдена была на олтаре, *где народ поклонялся ей под именем Богоматери*; и на черных рамах ее написано золотыми буквами: «Verbum Domini manet in aeternum» (Слово Господне пребывает вовеки)»[51].

В Рогожинском алтаре — невинная, целомудренная Настасья Филипповна. Ее целомудрие удостоверено так, как оно удостоверяется в брачном чертоге, но только этим удостоверением она не лишена девства, а как бы вновь его обретает: «совсем нож как бы на полтора... али даже на два вершка прошел... под самую левую грудь... а крови всего эдак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло; больше не было» (8, 505).

Понимание того, что перед нами как бы разворачивается в горизонтали сюжет Успения, позволяет прочитать непонятные — хотя и ощутимо значимые — слова заключительной сцены романа. Например, упорное желание Настасьи Филипповны ехать в Орел (8, 504). «В христианстве орел — сообщает энциклопедия Дж. Купера — дух, вознесение <...>. Глядящий, не мигая, на Солнце, он олицетворяет Христа, вперившего очи во Славу Божию, принося птенцов своих к Солнцу, он — Христос, возносящий души к Господу, падая камнем за рыбою в море, Христос, спасающий души из океана грехов»[52].

В Успении Богородицы Ее душа зримо для всех возносится Христом к Престолу Господню. Но и тело Ее спасает от тления Христос, забрав его на небо: когда опоздавший Фома на следующий день после погребения приходит поклониться телу, гробница оказывается пустой. Богородица, проходя первой по стопам Христа путь, всем человекам уготованный, воскресает в теле. Но Рогожин не хочет лишиться своей святыни, предпочитая тление: «Потому, коли войдут, станут осматривать али искать, ее тотчас увидят и вынесут <...>. Так пусть уж она теперь тут лежит, подле нас, подле меня и тебя... — Да, да! — с жаром подтвердил князь. — Значит, не признаваться и выносить не давать. — Н-ни за что! — решил князь, — ни-ни-ни! — Так и я порешил, чтоб ни за что, парень, и никому не отдавать!» (8, 504) Он надеется отпугнуть дух американской клеенкой и ждановской жидкостью: «Боюсь вот тоже еще, что душно и *дух пойдет. Слышишь ты дух* или нет?» (8, 504). И когда Дух придет, герои затворят от него дверь: «— Стой, *слышишь*? — быстро перебил вдруг Рогожин и испуганно присел на подстилке, — слышишь? — Нет! — так же быстро и испуганно выго-

ворил князь, смотря на Рогожина. — *Ходит!* Слышишь? В зале... Оба стали слушать. — Слышу, — твердо прошептал князь. — Ходит? — Ходит. — Затворить али нет дверь? — Затворить...» (8, 506).

Но сюжет Успенья все же реализован: когда, «после многих часов, отворилась дверь и вошли люди» (8, 507), они нашли убийцу в белой горячке и сошедшего с ума князя, но ни слова не сказано больше в тексте о теле Настасьи Филипповны.

Той, что крестилась и облеклась в Христову смерть, не усомнившись в том, что «этот мертвец воскреснет», даровано было воскресение. В воскресении было отказано тому, кто боялся смерти и стремился продлить, протянуть жизнь здешнюю[53]. Протянутая здешняя жизнь и стала для князя неприступнейшей из могил.

* * *

Истинные параметры мира, созданного в «Идиоте», видны только извне, из истории. Мир «Идиота», существующий под знаком мертвого Христа, кажется безнадежным в своем стремлении к преображению: вместо Христа в Славе свет, озаряющий князя в припадке эпилепсии, являет созерцающему взору бьющееся в судорогах тело одержимого. Дольний свет и дольняя красота не преображают. С дольней красотой мир можно только «перевернуть», преобразить мир можно, лишь отказавшись от мира[54]. Преображают Свет и Красота — Христос и Дух Святой. Вот какая сцена из жития св. Петра - зачинателя Храма Успения Богородицы представляется соотносящейся с «трупом» Христа в знаменитом рассуждении Ипполита: «Один человек, одержимый неверием, подошел близко ко гробу святителя Петра и подумал: "Кто такой этот мертвец, которого сам князь провожает, и за что ему такая почесть?" И тотчас увидел он, что святитель сидит на одре и благословляет народ справа и слева»[55].

Вообще, тема преображения — одна из мощных «потаенных» линий романа, связанная с темой оправдания, «реабилитации» князем мира и человека в их наличном состоянии, восстановлении их в правах — вместо напоминания об «обязанности» преображения. (Интересно, что куманинская церковь, изначально освященная как церковь Преображения Господня, очень скоро стала называться не иначе как Скорбященская — по имени чудотворной иконы Всех скорбящих Радости. Здесь как бы напоминание о свойствах этого мира, где расчет на преображение всегда оказывается обманут, но плачущие — заступничеством Всему миру Заступницы — утешатся.)

Искажение духовной перспективы отражается и на перспективе государственной. Князь, в знаменитой речи в сцене «смотрин», призыва-

ет «таких же князей, как он сам», стать первыми и старшинами. Но, как легко увидеть в нашей истории, князья подчинялись духовному водительству священства; попытка узурпации духовного первенства князьями всегда была чревата катастрофой — в той же степени, в какой на западе катастрофой была чревата узурпация духовенством политической власти. Две взаимоотражающиеся истории расставляют для читателя акценты: одна упомянута в тексте «Идиота», другая существует в подтексте — в истории Успенского храма. Одну рассказывает Рогожину Настасья Филипповна, «странно» сближая себя с представителем духовной власти. Речь идет о трехдневном покаянии в Каноссе Генриха IV, низложенного папой Григорием VII (1077 г.), давшего во время своего покаяния зарок отомстить и лишившего впоследствии Григория VII папского престола. Вторая история связана с освящением храма Успения Богородицы. На митрополита Геронтия «некие прелестники наклеветали»[56] великому князю, что он ходил, освящая церковь, не посолонь. Великий князь очень разгневался, говоря, что оттого гнев Божий приходит. Однако очевидцы указывали, что противосолонь святят церкви во святой Афонской горе. Противники никаких свидетельств не могли привести. Спор продолжался долгое время, и великий князь даже остановил освящение новопостроенных храмов, ожидая, что митрополит склонится к его точке зрения. Митрополит же «в 1482 году оставилъ посохъ свой въ соборе и съехалъ на Симоново въ келью, взявши съ собою только ризницу. Он мыслилъ такъ, если князь великий, приехав к нему, не добьетъ челомъ и роптания своего, что посолонь ходити, не оставитъ, тогда онъ совсемъ оставитъ митрополичий санъ и будетъ жить простымъ монахомъ въ келье»[57]. Князь послал своего сына просить митрополита вернуться, но митрополит не послушал этого призыва. Тогда сам великий князь поехал к нему, бил ему челом, чтобы он возвратился, признал себя виноватым и обещал слушаться святителя во всем, и в хождении ему дал волю, как велит, как было в старину. После такого покаяния митрополит возвратился.

Две эти истории представляют собой полную антитезу, начиная с причины к спору: в одном случае — политической, а в другой духовной, обрядовой. По-разному ведут себя стороны в ходе спора, в первом случае идя по пути взаимного насилия и лицемерного покаяния, *личного* противостояния, во втором случае — путем «освобождения дороги» противнику, отстаивания истины с готовностью в любой момент пожертвовать тем, что можно было бы назвать «личными интересами». Совершенно различен, соответственно, и исход спора: в первом случае побеждает представитель власти светской (что, наверное, и должно было произойти в светском, по своему характеру и своим интересам соперничестве), во втором случае происходит примирение

сторон с признанием светской властью духовного превосходства того, кто отрекся от власти светской и тем доказал свою способность к духовному руководству.

Еще раз хочется повторить, что ценностные ориентиры романа находятся за пределами его непосредственного текста — ошибка князя Мышкина в его государственнической утопии становится очевидна лишь при сопоставлении его мечтаний с тем, что было некогда нормой в исторической государственности Российской, так же как его страшный ответ умирающему Ипполиту: «Пройдите и простите нам наше счастье», — возможно адекватно оценить лишь при сопоставлении с чудесными исцелениями, происходившими от мощей святых в храме, воздвигавшемся его незадачливым предком[58].

Когда Настасья Филипповна бежит с паперти собора, *в алтаре которого находится князь*[59] («князь Христос», *жених*, он представляет собой (а вернее — *подменяет* собой в этот момент) Христа), с криком: «Спаси меня, увези меня, куда хочешь, сейчас!» — она бежит от венчания себя — падшей женщины — венцом чистоты и целомудрия, она бежит от страшной идеи «Лаисы», которой поклоняются как Богоматери. Потому что, если Богоматерь — «Лаиса», то Христос не воскрес. И за это окончательное бегство от подмены она получает Успение.

Здесь надо упомянуть еще один сюжет «Идиота», традиционно толкуемый как доказательство христоподобия Мышкина. Речь идет о сцене встречи с Настасьей Филипповной в парке. «Он шел по дороге, огибающей парк, к своей даче. Сердце его стучало, мысли путались, и все кругом него как бы походило на сон. И вдруг, так же как и давеча, когда он оба раза проснулся на одном и том же видении, то же видение опять предстало ему. Та же женщина вышла из парка и стала пред ним, точно ждала его тут. Он вздрогнул и остановился; она схватила его руку и крепко сжала ее. "Нет, это не видение!"

И вот наконец она стояла пред ним лицом к лицу, в первый раз после их разлуки; она что-то говорила ему, но он молча смотрел на нее; сердце его переполнилось и заныло от боли. О, никогда потом не мог он забыть эту встречу с ней и вспоминал всегда с одинаковою болью. Она опустилась перед ним на колена, тут же на улице, как исступленная; он отступил в испуге, а она ловила его руку, чтобы поцеловать ее, и точно так же, как и давеча в его сне, слезы блистали теперь на ее длинных ресницах.

— Встань, встань! — говорил он испуганным шепотом, подымая ее, — встань скорее!

— Ты счастлив? Счастлив? — спрашивала она. — Мне только одно слово скажи, счастлив ты теперь? Сегодня, сейчас? У ней? Что она сказала?

Она не поднималась, она не слушала его; она спрашивала спеша и спешила говорить, как будто за ней была погоня.

— Я еду завтра, как ты приказал. Я не буду... В последний ведь раз я тебя вижу, в последний! Теперь уж совсем ведь в последний раз!

— Успокойся, встань! — проговорил он в отчаянии.

Она жадно всматривалась в него, схватившись за его руки.

— Прощай! — сказала она наконец, встала и быстро пошла от него, почти побежала» (8, 381–382).

Эпизод трактуется исследователями как словесное воплощение картины на сюжет «Явление Христа Марии Магдалине»[60]. Замечается, однако, что «следующий затем диалог героев романа Достоевского не соответствует тому, что изложено в Евангелии по поводу встречи Христа с Магдалиной после Его воскресения»[61]. Но вот что изложено в Евангелии: «А Мария стояла у гроба и плакала. И, когда плакала, наклонилась во гроб, и видит двух Ангелов, в белом одеянии сидящих, одного у главы и другого у ног, где лежало тело Иисуса. И они говорят ей: жена! что ты плачешь? Говорит им: унесли Господа моего, и не знаю где положили Его. Сказав сие, обратилась назад и увидела Иисуса стоящего; но не узнала, что это Иисус. Иисус говорит ей: жена! что ты плачешь? кого ищешь? Она, думая, что это садовник, говорит ему: господин! если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его. Иисус говорит ей: Мария! Она, обратившись, говорит Ему: Раввуни! — что значит: Учитель!» (Ин. 20, 11–16).

Мне кажется, что в тексте «Идиота» очевидная перверсия (еще одна!) Евангельского сюжета. Настасья Филипповна бросается к князю с криком: Раввуни! — но, вглядываясь в него, видит, что это не тот, не тот, в кого она впервые во всю жизнь как в истинно преданного человека поверила. И она вглядывается в него в отчаянии, за которым как бы звучат слова: «если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его». «Где Тот, что был в тебе, а теперь Его нет?» (Аналогичная по своему евангельскому прототипу (и тоже перверсивная) сцена будет повторена в «Бесах» в беседе Хромоножки со Ставрогиным). В сущности вызов Аглае в конце сцены соперниц: «если он не оставит тебя и не возьмет меня» — последняя, отчаянная (и тщетная — ибо ничего не проясняет, а она и так уже все поняла прежде) попытка выяснить — кто перед нею?

* * *

Для романа «Идиот» особенно существенно часто звучащее предложение «не сводить Достоевского к Христианству (вариант — к Православию)». Исследователи романа справедливо указывают, что

в образе князя Мышкина отразились черты пророка Магомета[62], что он вообще скорее описывается в рамках представлений других религий, чем в системе Христианства[63]. Дело, однако, состоит в том, что только в системе Христианства можно адекватно понять, что говорит нам Достоевский, какое сообщение несет нам его проблематичный образ.

Говоря о «сведении» Достоевского к Христианству, очевидно понимают ситуацию таким образом, будто существует ряд отдельных замкнутых в себе систем, рядоположенных, равноправных, и, следовательно, утверждая, что Достоевский — христианский писатель, мы *локализуем* его местонахождение, «не допуская» его уже, например, в ту область, которая занята исламом. Но ситуация, на самом деле, существенно иная. Христианство — это не «место» в ряду других мест, Христианство — это горизонт самый дальний, который доступен человеку, ибо на линии этого горизонта — трансцендентный Бог[64], и при этом — Бог, который «может вместиться в человека», чем задается горизонт возможностей — и, соответственно, обязанностей — человека. Все остальные религии отличаются от Христианства тем, что прочерчивают свой горизонт существенно ближе[65]. Они, зачастую, делают то же, что сделал в романе князь, — они замыкают мир в границы земного окоема, в границы тварного мира, не предполагая вне-положного миру Творца; они оправдывают наличное состояние человеческой природы. В сущности, любую нехристианскую религию можно определить, исходя из двух противоположных оснований. Можно описать ее из ее фундаментальных положений (которые не так уж сильно (как неоднократно было замечено специалистами по сравнительному изучению религий) будут различаться). Можно описать ее с точки зрения того, от чего она отказалась в Христианстве (особенно если она возникает позже, как ислам), с точки зрения того, что оказывается для нее в Христианстве лишним, где она прочерчивает свой горизонт.

Именно поэтому князь с легкостью описывается в рамках любой из нехристианских религий. Именно поэтому «Идиот» — может быть, единственный из романов писателя, не получающий адекватного истолкования внутри своих собственных границ.

Ибо Достоевский (да и многое, и уж, безусловно, самое главное в русской литературе) прочитывается адекватно только в системе христианского мировидения именно потому, что изнутри любого другого претерпевает недопустимую *редукцию*, сужение взгляда и сокращение мыслей. Из любого другого мировидения просто *не видна* часть картины, изображаемой Достоевским, и оттуда, соответственно, можно судить лишь о *части* полотна.

В романе «Идиот» писателем сознательно представлена «часть» полотна, остальная, и самая существенная часть которого отнесена в подтекст, или, лучше сказать, заключена в метатекст русскоїї истории и Истории Евангельской.

«Двойник» Ф.М. Достоевского: психопатология и онтология

П.В. Анненков писал, что «Двойник» «это — сенсационное изображение лица, существование которого проходит между двумя мирами — реальным и фантастическим, не оставляя ему возможности окончательно пристроиться ни к одному из них»[66].

Н.А. Добролюбов приводит мнение о «Двойнике», что это «собственно не повесть, а психологическое развитие»[67]. И сам пишет о том, что «Двойник» — это попытка героя, не способного на хитрость, пронырливость и т.д., — словом, на все то, благодаря чему, по мнению многих, люди умудряются хорошо пожить и получить вовремя награду, продвижение по службе, прибавку к жалованию — так вот, это попытка такого героя представить себя, обладающего всеми этими непривлекательными, но необходимыми для жизни качествами. «И господин Голядкин, вообще наклонный к меланхолии и мечтательности, начинает себя раздражать мрачными предположениями и мечтами, возбуждает себя к несвойственной его характеру деятельности. Он раздвояется, самого себя он видит вдвойне... Он группирует все подленькое и житейски ловкое, все гаденькое и успешное, что ему приходит в фантазию; но отчасти практическая робость, отчасти остатокгде-то в далеких складках скрытого нравственного чувства препятствуют ему принять все придуманные им пронырства и гадости на себя, и его фантазия создает ему "двойника". Вот основа его помешательства. Не знаю, верно ли я понимаю основную идею "Двойника"; никто, сколько я знаю, в разъяснении ее не хотел забираться далее того, что "герой романа — сумасшедший". Но мне кажется, что если уж для каждого сумасшествия должна быть своя причина, а для сумасшествия, рассказанного талантливым писателем на 170 страницах, — тем более, то всего естественнее предлагаемое мною объяснение, которое само собою сложилось у меня»[68].

Но вот что всего интереснее в наблюдениях Добролюбова: «вместо того чтобы любоваться на подобные подвиги, г. Голядкин возмущается против них всею долею того забитого, загнанного сознания, какая ему осталась после ровного и тихого гнета жизни, столько лет непрерывно покоившегося на нем. Ему противны даже в мечтах те

поступки, те средства, которыми выбиваются "некоторые люди"; он с постоянным страхом отбрасывает свои же мечты на другое лицо и всячески позорит и ненавидит его. В минуты же просветления, когда он опять начинает яснее сознавать свою собственную личность, он вспоминает о своих поползновениях на хитрость, ему мерещится строгий голос старичка Антона Антоныча: "А что, и вы тоже собирались хитрить?" — и бледнеет, теряется, — и снова представляется ему образ его двойника, который бы из всего этого вывернулся, посеменив ножками, и еще сильнее растет раздражение г. Голядкина против такой подлой, зловредной личности...»[69]

Иннокентий Анненский написал пронзительнейшее эссе о «Двойнике», истолковывая это произведение как повесть о человеке, имевшем последнее неколебимое убеждение в обладании последней неотъемлемой собственностью — собственной личностью; и вот как только он остался с этим убеждением словно в последнем оплоте — оно немедленно было от него отнято, да еще с насмешкой и надругательством[70]. И все же, думается, семинарист Добролюбов уловил что-то более существенное для концепции «двойника» Достоевского, нечто, что сохранится на протяжении всего творчества писателя вплоть до последнего его романа «Братья Карамазовы». Только дело, конечно, не в «забитости», не в фантастике и даже не в сумасшествии.

Если уж Достоевский писал о том, что он не психолог, а реалист в высшем смысле, то есть изображает все глубины души человеческой, он, конечно, еще в меньшей степени претендовал на лавры психопатолога. Между тем его раннюю повесть все чаще толкуют именно в этом смысле. Так, например, Борис Криста в несомненно интересном докладе, сделанном на симпозиуме 2000 года в Японии, заявляет во первых строках: «Центральная тема "Двойника" Достоевского — шизофрения»[71]. Ричард Пис в своем докладе на том же симпозиуме настаивает на том, что психопатологические мотивы у Достоевского должны находить художественное истолкование, но при этом для него очевидно, что «патологический пласт есть в "Двойнике" и в сумасшествии Ивана Карамазова»[72].

Наверное, проще всего к истолкованию ранней повести Достоевского идти от его последнего романа, где тема двойника разработана вполне в образе Ивана Карамазова. Увидев способ построения этого образа, проще будет уловить те же структуры в «Двойнике». Митя врывается в дом Федора Павловича и, пытаясь выяснить, здесь ли Грушенька, швыряет бросившегося на него Федора Павловича об пол и бьет каблуком по лицу. Надо, пожалуй, обратить внимание на то, что Дмитрий не нападает на отца, но как бы отрывает его от себя — а

отец бросается на него, «вырвавшись от Ивана» (14, 128). Иван Федорович, обхватив Дмитрия руками, «изо всей силы отрывает» его от старика. Во внешнем действии объятия Ивана стремятся удержать брата и отца на безопасном расстоянии друг от друга. Но в сознании его происходит нечто иное. «— Черт возьми, если б я не оторвал его, пожалуй, он бы так и убил. Много ли надо Езопу? — прошептал Иван Федорович Алеше. — Боже сохрани! — воскликнул Алеша. — А зачем "сохрани"? — все тем же шепотом продолжал Иван, злобно скривив лицо. — Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога! Алеша вздрогнул. — Я, разумеется, не дам совершиться убийству, как не дал и сейчас» (14, 129–130). И далее: «— Брат, позволь еще спросить: неужели имеет право всякий человек решать, смотря на остальных людей, кто из них достоин жить и кто более недостоин? — К чему тут вмешивать решение по достоинству? Этот вопрос всего чаще решается в сердцах людей совсем не на основании достоинств, а по другим причинам, гораздо более натуральным. А насчет права, ***так кто же не имеет права желать***? — Не смерти же другого? — А хотя бы даже и смерти? К чему же лгать перед собою, когда все люди так живут, а пожалуй, так и не могут иначе жить. Ты это насчет давешних моих слов о том, что "два гада поедят друг друга"? Позволь и тебя спросить в таком случае: считаешь ли ты меня, как Дмитрия, способным пролить кровь Езопа, ну, убить его, а? — Что ты, Иван! Никогда и в мыслях этого у меня не было! Да и Дмитрия я не считаю... — Спасибо хоть за это, — усмехнулся Иван, — знай, что я его всегда защищу. ***Но в желаниях моих я оставляю за собой в данном случае полный простор***. До свиданья. Не осуждай и не смотри на меня как на злодея, — прибавил он с улыбкою» (14, 131–132).

Сравним с «Двойником». Первая встреча Голядкина в карете с Андреем Филипповичем: «Господин Голядкин, видя, что Андрей Филиппович узнал его совершенно, что глядит во все глаза и что спрятаться никак невозможно, покраснел до ушей. "Поклониться или нет? Отозваться или нет? Признаться или нет? — думал в неописанной тревоге наш герой, — или прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало? Именно не я, не я да и только! — говорил господин Голядкин, снимая шляпу пред Андреем Филипповичем и не сводя с него глаз. Я, я ничего, — шептал он через силу, — я совсем ничего, это вовсе не я, Андрей Филиппович, это вовсе не я, не я, да и только". Скоро, однако ж, дрожки обогнали карету, и магнетизм начальнических взоров прекратился. Однако он все еще краснел, улыбался, что-то бормотал про себя... "Дурак я был, что не отозвался, — подумал он, наконец, — следовало бы просто на смелую ногу и с откровенностью, не лишен-

ною благородства: дескать, так и так, Андрей Филиппович, тоже приглашен на обед, да и только!" Потом, вдруг вспомнив, что срезался, герой наш вспыхнул как огонь, нахмурил брови и бросил страшный вызывающий взгляд в передний угол кареты, взгляд, так и назначенный с тем, чтоб испепелить разом в прах всех врагов его» (1, 113). После этого герой заходит к Крестьяну Ивановичу с тем, чтобы утвердить нечто о себе в мире, это очень важный эпизод, но с ним нам сейчас разбираться нет возможности, и, в следующий раз встретясь со своим начальником, ведет себя следующим образом: «— Что вам угодно, Андрей Филиппович? — сказал он довольно решительным тоном. — Что это с вами, Яков Петрович? Каким образом?.. — Ничего-с, Андрей Филиппович. ***Я здесь сам по себе. Это моя частная жизнь***, Андрей Филиппович. — Что такое-с? — Я говорю, Андрей Филиппович, что ***это моя частная жизнь и что здесь, сколько мне кажется, ничего нельзя найти предосудительного касательно официальных отношений моих***. — Как! Касательно официальных... Что с вами, сударь, такое?» (1, 126–127). Конечно, немедленно после этого разговора господин Голядкин обнаружит желание провалиться сквозь землю, но сокровенную идею свою он все же высказал.

Итак, оба героя предполагают, что существует некоторое их личное «внутреннее» пространство, за которое они уж, во всяком случае, ни перед кем не обязаны ответом[73], что неожиданно оказывается равным тому, что они на нем ***безответственны***. Это выгораживание для себя пространства безответственности немедленно порождает двойника — причем, как окажется в ходе творчества Достоевского, будет ли это двойник «внешний» или «внутренний» — не существенно. Потому что все равно все, казалось бы, «невинные» — так как не предназначенные для выхода в мир, а порожденные в приватном пространстве безответственности — желания героя будут осуществлены, причем с максимальным размахом — ибо не было оснований их сдерживать — и с максимальными разрушениями.

«Внутренний» двойник появится у Версилова, посредством психической болезни выводя вовне пространство безответственности, пространство, где позволено желать на просторе, не считаясь ни с какими ограничениями реальности — но значит — непременно разрушительно для реальности. Именно при посредстве «двойника» будет расколот образ и в очередной раз разбита жизнь Софьи (интересно, что это произойдет ровно в день ее рождения, на который так же придутся похороны Макара, — день, в который она могла бы воскреснуть от давнего, вечно мучающего ее, греха безбрачного и прелюбодейного сожительства с Версиловым, но Версилов, перед тем как расколоть образ, завещанный Макаром, признается, что ему очень

хотелось растоптать цветы, которые он нес Софье, — не женившись на ней, он их как бы и растопчет); при посредстве «двойника» чуть не будет расколота вдребезги выстрелом из пистолета головка Ахмаковой, и здесь, может быть, более всего проявится мечтательная сущность «двойника», даже вырвавшегося в пространство реальности: заполучив женщину, о которой позволял себе без удержу мечтать, герой не знает, что с ней делать — и может ее только убить, для того чтобы полностью и окончательно переселить в единственное освоенное им пространство — пространство мечты.

«Внешний» двойник — это случай Ивана Карамазова, как бы объединившего пространство своих желаний с пространством созерцаний Смердякова, созерцателя, накопившего-таки впечатлений и все исполнившего по замыслу «только желавшего». Полагаю, что такой «внешний» двойник как правило подходит под категорию евангельского: «если соблазните единого из малых сих...»

В повести «Двойник» идея эта, очевидно, представилась Достоевскому в своей первоначальной полноте, то есть — включая в себя «внутреннего» и «внешнего» двойника, именно поэтому исследователи до сих пор не могут однозначно ответить на вопрос об онтологическом статусе «господина Голядкина-младшего».

Итак, «двойник» формируется нашими желаниями, в которых мы не хотим себе отказывать, полагая это нашим личным, «не служебным» делом, «частной жизнью», в которой «ничего нельзя найти предосудительного касательно официальных отношений» наших, желаниями, которые мы не собираемся воплощать, ибо это уже посягало бы на права окружающих, но — внутри нас — мы оставляем за собой право желать, ибо это «внутри нас» уж безусловно, как кажется нам, наша собственная, приватная территория, на которой мы, наконец, никому не подотчетны. И когда наш двойник совершает то, чего мы бы не сделали никогда в жизни, оставляя лишь в области мечтаний и желаний, мы первые испытываем к нему самое большое отвращение и ненависть. Нужны не часто встречающиеся честность и мужество, чтобы сказать себе, как Иван Карамазов, что если убил Смердяков, то значит — убийца я. Как правило, от этой реальности — реальности своих воплотившихся желаний, не предназначавшихся для воплощения, индивид спасается, обращая свой гнев, отвращение, ненависть на двойника, а при осознании того, что перед ним его двойник, падает в безумие — как господин Голядкин и Иван Карамазов.

Интересно также бахтинское и постбахтинское истолкование термина: ***двойники*** — персонажи, окружающие главного героя и отражающие его существеннейшие черты, по преимуществу — отрицательные. Ричард Пис пишет об особом художественном даре Досто-

евского, позволившем ему использовать этот художественный прием и не свести действующих лиц своих романов к плоской проекции главного героя, но представить их вполне полноценными, будто из плоти и крови, не лишенными самостоятельного существования и, в свою очередь, многосторонними и многосложными[74]. Но Достоевский просто и здесь был реалистом. Он использовал в своих романах то свойство нашего мира, когда мы быстрее всего замечаем в людях — и сильнее всего порицаем — наши собственные грехи и пороки, когда люди будто поворачиваются к нам именно конгруэнтными нам сторонами, и больнее всего ударяемся мы в другой личности — о свое собственное отражение. И в этом смысле все, с кем мы имеем в жизни дело — наши двойники, что не лишает их самостоятельного существования, не превращает наш мир в унылую проекцию одинокого солипсического сознания, однако это самостоятельное существование и истинную сущность другого мы способны увидеть лишь тогда, когда забываем о себе, как бы «выключаем», «гасим» свою самость, превращающую «поверхность» другого в зеркало, и начинаем вглядываться в него, как сквозь стекло.

Интересен совет старца Паисия новоначальным монахам: «Если случится, что ты не найдешь человека, чтобы духовно посмотреть на себя в зеркало, тогда немного отойди от своей келлии и посмотри на себя на расстоянии, как на другого человека, и найдешь в себе множество недостатков»[75].

В сущности, таковы свойства любого *другого* (Другого), поэтому, когда нам кажется, что ничего и Никого вокруг нас нет, кроме *бесконечного умножения* нашего же собственного мира, то сама его бесконечность могла бы указать нам на то единственное, что может в нашем опыте ей соответствовать: на взаимоотражающие зеркала, окружающие вещь и множащие ее в бесчисленных повторениях. *Другой* окружает наш мир, и если мы, сосредоточенные на себе самих, не видим Его, то это и значит лишь то, что наша самость превратила Его в зеркало, в *двойника* мира.

Характерно, что так же устроены и романы Достоевского, позволяющие глядеться в себя, как в зеркало, и, очевидно, вызывающие зачастую такую бесконечную ненависть по той же причине, по которой ее вызывают у нас в жизни наши *двойники*.

На презентации сборника «Mesembria» С.С. Аверинцев прочитал свое стихотворение, которое мне с тех пор не удалось встретить напечатанным. Думаю, что когда он его писал, он вряд ли вспоминал о «Двойнике» Достоевского. Это стихотворение о человеке — обо «мне, который вдруг получил возможность, связав воедино все имеющиеся

у меня сведения, обнаружить того, кто вредил мне всю жизнь, кто организовывал против меня заговоры, всех против меня настраивал, кто порушил все мои благие начинания, кто исказил и испортил все хорошее, что случалось мне сделать в жизни, кто отобрал у меня всю причитающуюся мне любовь близких, кто привел мою жизнь на грань краха». И вот «я вгляделся пристально — и себя самого увидел».

История Ивана Карамазова на фоне книги Иова: Священная история как ключ к пониманию события и поступка

Владимир Эрн, характеризуя сущностные особенности русской мысли, утверждает, что для того, чтобы адекватно понимать мысль «Гоголя, Достоевского, Соловьева», мало знать то, что они написали и сказали, но нужно знать, как они жили и что пережили. «Порывы чувства, инстинктивные движения воли, выраставшие из несказанной глубины их молчания, нужны не для простого **психологического** истолкования их личности, а для углубления в **"логический" состав их идей»**[76]. Перефразируя Эрна, можно сказать, что для того, чтобы не запутаться, не истолковать мысли Достоевского противоположным образом, нужно обратиться к его чувствам, нужно «встать на его точку», потому что без постановки на эту точку, как хорошо понимает, например, Иван Карамазов, одни и те же факты могут привести к совершенно различным умозаключениям и стать основаниями для противоположных теорий.

Итак, обратимся к чувствам. В письме А.Г. Достоевской от 10/22 июня 1875 года из Эмса Достоевский пишет: «Читаю книгу Иова, и она приводит меня в болезненный восторг: бросаю читать и хожу по часу по комнате, чуть не плача, и если бы только не подлейшие примечания переводчика, то, может быть, я был бы счастлив. Эта книга, Аня, странно это — одна из первых, которая поразила меня в жизни, я был еще тогда почти младенцем!» (29_2, 43).

О том, какое это могло быть издание и какого рода примечания, существуют различные мнения[77]. Несмотря на всю важность для нас выяснения этого вопроса, мы пока на нем останавливаться не будем. Обратим внимание на эмоции по поводу собственно книги Иова: болезненный восторг, испытываемый от книги, поразившей еще почти во младенчестве, — и счастье до слез.

В статье С.Г. Бочарова «О религиозной филологии»[78], написанной по довольно конкретному поводу, есть, тем не менее, ряд положе-

ний, которые принадлежат не только автору статьи, но которые, будучи практически общепринятыми среди читателей и исследователей определенного умонастроения, являются своего рода теоретическим фундаментом для интерпретации произведений Достоевского. К таким «положениям» относится утверждение, что «бунт Ивана Карамазова есть бунт самого Достоевского», что бунт этот подобен «бунту» Иова, и объявление тех, кто с этим не согласен, «друзьями Иова».

Прежде чем перейти к логическим несообразностям этого положения, обратимся, опять-таки, к чувствам: представим себе, что должен переживать человек, слушающий не монолог Иова, а монолог Ивана. Впрочем, у монолога Ивана есть слушатель, чьи чувства зафиксированы самим Достоевским. Выписываю их в том порядке, как они отмечены в тексте: «Мучаю я тебя Алешка, ты как будто бы не в себе. Я перестану, если хочешь. — Ничего, я тоже хочу мучиться, — пробормотал Алеша» (14, 221). «Расстрелять! — тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата» (14, 221). «Для чего ты меня испытуешь? — с надрывом горестно воскликнул Алеша, — скажешь ли мне наконец?» (14, 222). «Это бунт, — тихо и потупившись проговорил Алеша» (14, 223). Эти мука, надрыв и горесть вовсе не похожи на «болезненный восторг», равно как и тихий безнадежный приговор (о том, что приговор безнадежен, скажет сам Иван: «Я бы не хотел от тебя такого слова <...>. Можно ли жить бунтом, а я хочу жить» (14, 223)) не похож на счастье.

Болезненный восторг и счастье до слез Алеша испытает совсем в другой ситуации (поход к Грушеньке): когда он, ожидая встречи с безжалостным врагом и погубителем, окажется лицом к лицу с «сестрой» милостивой и кроткой; когда он, ожидая найти пособницу своего падения и осуждения, встретит протянутую руку помощи Господней.

Таким образом, на эмоциональном уровне «бунт» Ивана оказывается полностью неадекватен книге Иова — да и в самом деле, можно ли испытывать «болезненный восторг» и счастье до слез при чтении обвинительного протокола — даже и в том случае, если мы будем абсолютно солидарны с обвинением? Нужен совсем иной поворот, чтобы вызвать в нас эти чувства. Этот поворот не предусмотрен Иваном, но он предусмотрен Достоевским — читатель должен лишь во время заметить, на фоне каких текстов бросает Иван свои обвинения Богу.

Обратимся пока от чувств к логике. Дело ведь даже не в отсутствии чутья на, скажем, метафизическую порядочность у тех, кто лука-

вый бунт Ивана, желающего совратить Алешу, Ивана, жадно припавшего «к кубку» этого самого «не принимаемого им мира Божьего», Ивана, оскорбляющего и обижающего ребенка (о чем скажет ему Алеша), этот бунт, соответственно, сравнивает с «бунтом» праведного страдальца Иова. Потому что здесь главное даже не в качествах действующих лиц — главное (и это упускают из виду все, апеллирующие к «бунту» Иова) в том, что Иов и все оправдываемые посредством такой апелляции персонажи находятся ***в качественно разных состояниях мира***.

Иов «бунтует», находясь в мире, отпавшем от Бога, не знающем Бога[79], и он не бунтует вовсе — он *ищет* Его, и его вызов — именно последняя отчаянная попытка обрести Бога. Иов жалуется: «Ибо Он не человек, как я, чтоб я мог отвечать Ему и идти вместе с Ним на суд! Нет между нами посредника, который положил бы руку свою на обоих нас» (Иов 9, 32–33). Иов верит и сохраняет верность Тому, Кого не знает, он лишь взывает к Нему и вызывает Его. Он знает силу Бога, и не знает лица Его: «Если бы я воззвал, и Он ответил мне, — я не поверил бы, что голос мой услышал Тот, Кто в вихре разит меня и умножает безвинно мои раны, не дает мне перевести духа, но пресыщает меня горестями. Если действовать силою, то Он могуществен; если судом, кто сведет меня с Ним?» (Иов 9, 16–19) — но едва лишь увидев Его, отрекается от «бунтарских» слов своих: «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя; поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле» (Иов 42, 5–6). Он знает долю человеческую, и не знает Господня замысла о человеке. «Для дерева есть надежда, что оно, если и будет срублено, снова оживет, и отрасли от него выходить не перестанут <...>. А человек умирает и распадается; отошел, и где он? Уходят воды из озера, и река иссякает и высыхает: так человек ляжет и не станет; до скончания неба он не пробудится и не воспрянет от сна своего» (Иов 13, 7–12). И далее — слова, прямо противоположные Иванову «возвращению билета»: «О, если бы Ты в преисподней сокрыл меня и укрывал меня, пока пройдет гнев Твой, положил мне срок и потом вспомнил обо мне! Когда умрет человек, то будет ли он опять жить? Во все дни определенного мне времени я ожидал бы, пока придет мне смена» (Иов 13, 13–14).

То есть Иов «бунтует» в той ситуации завершения жизни человеческой в пределах земных, которую лукаво будет предполагать Иван, зная уже всем доступным человеку знанием, что «если Бог есть» (то есть если есть к Кому вообще обращать свой бунт) — она не такова.

Все те, кого обычно сравнивают с Иовом, бунтуют, находясь в мире, воссоединенном с Богом искупительной жертвой Христа, который, будучи Богом и Человеком одновременно, как раз и «положил

руку свою на обоих» и явил дольнему миру лик Господень. В мире, где вне Господа пребывает лишь гот, кто сам выбирает такую позицию, кто *предпочитает* бунт. «Бунт» Иова — порыв и прорыв к Богу. Бунт Ивана Карамазова — отказ, отворот, отречение от Бога. Если здесь не видеть разницы, то, право, Достоевского читать бессмысленно. Но дело в том, что если обращать внимание на фразу, жест и положение вне общего контекста, вне мировосприятия автора, вне общего замысла романа, то с легкостью можно противоположное принять за то же самое.

Для Иова человек — самая слабая и нежизнеспособная из Богом созданных тварей, и он только удивляется Божию к нему пристрастию, требовательности и неотступности, восклицая: «Что такое человек, что Ты столько ценишь его и обращаешь на него внимание Твое, посещаешь его каждое утро, каждое мгновение испытываешь его? Доколе же Ты не оставишь, доколе не отойдешь от меня, доколе не дашь мне проглотить слюну мою?» (Иов 7, 17–19). В ситуации после Боговоплощения человек уже знает, что он — самое дорогое Богу, что за него принес Бог величайшую жертву нисхождения Своего до дна тварного мира и остался с ним в этом мире, чтобы служить ему дверью в мир иной, питая его Своею плотью и кровью. Бог потому так хвалится Иовом, что Иов — доказательство и свидетельство способности человека любить и быть верным, как Бог — а Бог остается верен тем, кто отвернулся от Него, любит тех, кто покинул Его, спасает тех, кто предал Его на распятие. О верности и любви Бога дивно пишет митрополит Сурожский Антоний: «И вот Бог, Который есть живая любовь, Который всего Себя отдает нам, говорит: однако, ты свободен Меня отвергнуть... Есть пословица: *Человек предполагает — Бог располагает.* Это неправда: Бог, по Своей любви, как бы применяется к тому, что решит человек, но Он не поступает так, как мы, люди. Огорченные, обиженные, мы отворачиваемся, отходим, — Бог не отходит, Он остается верен. Бог создал мироздание, которое было сплошной гармонией в своей весенней невинности, и это мироздание рухнуло; рухнуло грехом ангельским, рухнуло грехом человеческим, — и что? Бог Своего суда не произнес; Бог не отвернулся; только Его любовь, которая была ликующей радостью, стала крестным страданием. Та же любовь — но теперь на теле воплощенного Бога следы гвоздей, и копья, и тернового венца, и креста на плече»[80].

Как похожа эта история на историю Иова... Только пока без благополучного завершения. Господь все сидит во прахе и пепле и глиняным черепком соскребает со Своего пречистого тела гной от проказы наших грехов.

«Бунт» Иова сродни борьбе Иакова с Богом — «не отступлю от Тебя, покуда не благословишь меня» — а вовсе не стремлению Ивана устроиться как боги и без Бога.

Но и еще заметим: вся книга Иова — о том, что никто *со стороны* не может судить между Богом и человеком; о том, что каждый может знать и судить лишь в *своем* деле. Иван поступает не как Иов, но как раз как друзья Иова — только они брали сторону Бога, а он берет сторону человека, но и он и они берутся *судить не в своем деле*, самовольно берут на себя роль третейских судей, вместо того, чтобы делать дело свое, всякому заповеданное — то есть сострадать и помогать. Но и даже между человеком и человеком не поставлен судить никакой человек, потому что между ними судит Бог. И жертве дана Богом огромная власть — власть прощения на кресте: «Прости им, Боже, ибо не ведают, что творят». Это прощение, которого никто отменить не властен, прощение, которым прощен каждый в человечестве, ибо каждый — участник Христова распятия. И вслед за Христом эта власть дана каждому мученику, каждому страдальцу, каждому обиженному — и их прощение тоже никто отменить не властен, потому что тогда, тем же законом, должно было бы быть отменено и прощение Христово. Иван, со свойственной ему гениальной казуистикой, чтобы поставить под сомнение возможность «гармонии», настаивает на невозможности простить страдания *за другого*. И, как всегда, берет неотразимый пример: «Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему! Если хочет, пусть простит за себя, пусть простит мучителю материнское безмерное страдание свое; но страдания своего растерзанного ребенка она не имеет права простить, не смеет простить мучителя, ***хотя бы сам ребенок простил их ему***!» (14, 223). И как всегда, передергивает, ибо последней фразой он утверждает не неоспоримую невозможность прощения за другого — чувствуя здесь слабость своей аргументации — ведь другой может простить свои страдания сам, и из чего тогда бунт? Он отрицает ***неотменимость прощения за себя***, он отрицает последнее и непререкаемое право жертвы простить мучителю, право последнего слова жертвы, освященное страданиями Христовыми[81].

Весь бунт Ивана — сплошная перверсия, извращение книги Иова. Достоевский пишет бунт Ивана ***на фоне книги Иова***, рассчитывая на то, что она уже прочитана читателем его романа и понята правильно.

Но последние приведенные слова Ивана — это отсылка еще к одному тексту, вернее, еще одна перверсия в романе: через несколько страниц Иван расскажет об «одной монастырской поэмке» «Хожде-

ние Богородицы по мукам», где Богоматерь молит об избавлении от наказания и мучений всех грешников без различия. Иван рассказывает: «Разговор Ее с Богом колоссально интересен. Она умоляет, Она не отходит, и когда Бог указывает Ей на пригвожденные руки и ноги Ее Сына и спрашивает: как Я прощу Его мучителей, — то Она велит всем святым, всем мученикам, всем ангелам и архангелам пасть вместе с Нею и молить о помиловании всех без разбора» (14, 225). Богоматерь — всему миру Заступница и Покров — тому миру, который распял Ее возлюбленного Сына. Если мать не смеет простить мучителям, даже если сам ребенок простил им — по той же логике мы все лишены заступничества и ходатайства Божией Матери.

Но, приводя — устами Ивана — средневековую поэму о Богородице, Достоевский все же имеет главной своей целью не опровержение Ивановых построений. Его цель — и это, может быть, самое большее, на что способно искусство — заставить читателя пережить предание, испытать его как происходящее здесь и сейчас[82]. Сопрягая рассказ о затравленном в глазах матери ребенке с поэмой о Богоматери, он напоминает читателям, утратившим способность живо воспринимать существо событий, произошедших в момент распятия, и связывать их с дальнейшей историей Христианства, что же тогда на самом деле произошло — и что с тех пор происходит непрерывно. Все человечество стоит при распятии Христовом и виновно в нем — генерал, псари, выполнившие приказ, дворня, глядящая на происходящее, — и одинокая мать смотрит на травлю и гибель своего младенца. Именно к этой матери все участвующие в травле (все мы — ибо каждый наш грех — гвоздь в теле Господнем) обращаются как к безотказной Предстательнице, Надежде тех, кому не на кого и не на что больше надеяться, последней Заступнице всеми отверженных.

И только в этом контексте адекватно прочитывается «фантазия» Лизы Хохлаковой об ананасном компоте:

«— Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо! — Хорошо? — Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?

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

— Знаете, я про жида этого как прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет (ведь четырех-

летние мальчики понимают), а у меня все эта мысль про компот не отстает» (15, 24).

Мы все совершаем то же, что и Лиза, во все дни своей жизни — требуем себе сладости житейской, глядя на Распятие.

Одинокая мать стоит при кресте распятого нами ее младенца, а мы, припавшие к кубку жизни, глядя — а часто уже даже и не глядя на Его страдания, едим ананасный компот и только сетуем, что нам мало его досталось. И к Ней-то мы и взываем во всякой нужде, беде и скорби: «Царице моя преблагая, надеждо моя Богородице, приятелнице сирых и странных предстательнице, скорбящих радосте, обидимых покровительнице! Зриши мою беду, зриши мою скорбь, помози ми яко немощну, окорми мя яко странна. Обиду мою веси, разреши ту, яко волиши: яко не имам иныя помощи, разве Тебе, ни иныя предстательницы, ни благия утешительницы, токмо Тебе, о Богомати, яко да сохраниши мя и покрыеши во веки веков. Аминь».

И вот, осознав[83] это, можно почувствовать восторг до боли и счастье до слез.

О значении слова «реабилитировать»: «Возрождение личности» в творчестве Ф.М. Достоевского — «восстановление в правах» и «восстановление в обязанностях»

В черновиках к роману «Идиот» Ф.М. Достоевский, описывая отношения князя Мышкина и Настасьи Филипповны, с непонятным упорством, отдающим, на первый взгляд, дурным вкусом, повторяет слова «реабилитировать», «реабилитация»: «Н.Ф. невеста. Сцены с князем полной *реабилитации* и полного падения» (9, 251); «Н.Ф. <...> Князю: "Если ты меня *реабилитировал...*"» (9, 257); «*réhabilitation* Настасьи Филипповны» (9, 275) и т.п. Однако словоупотребление писателя, как всегда, глубоко обоснованно: в этих словах заключается и ими объяснятся неудача князя Мышкина, оказывающегося не в состоянии «спасти и воскресить» героиню.

В статье «О религиозной филологии», разбирая, помимо всего прочего, мои работы «Ценою жизни ночь мою...» и «"Христос вне истины" в творчестве Достоевского»[84], С.Г. Бочаров пишет о неверном истолковании мною слова «реабилитировать», «réhabiliter», которое, по его мнению, означает не «оправдывать», а «восстанавливать»: «"Реабилитировать" — слово из черновиков к "Идиоту", "то есть — оправдывать", комментирует исследовательница[85]. Но комментарий ошибочен, поскольку пользуется <...> суженным, усеченным актуальным истолкованием термина, как он знаком нам по политической

современности. Достоевский творил в другом языке, у него это слово — духовный термин, правда, пришедший к нему из французского христианского социализма времен его молодости. Смысл его еще в 1849 году был проговорен П. В. Анненковым в статье о ранних произведениях Достоевского: "попытка восстановления (réhabilitation) человеческой природы"[86]. А сам Достоевский в 1862 г. в широко известных словах объявил "восстановление погибшего человека" главной мыслью всего искусства своего столетия, "мыслью христианской и высоконравственной". Несомненно, в том же значении термин используется в черновиках к "Идиоту"»[87].

Проблема здесь в том, что глагол réhabiliter во французском языке имеет значение «восстанавливать в правах» и не обладает общим значением «восстанавливать», каковым обладает, скажем, глагол restaurer. Как Анненков, так и Достоевский об этом, конечно, знали. Именно в этом суженном смысле «восстанавливать в правах» ими в указанных контекстах употребляется и русское слово «восстанавливать», недаром сопровождаемое французским эквивалентом. И, конечно, именно в этом значении слово было употребляемо в системе «французского христианского социализма».

Если же продолжить цитату из Достоевского, приводимую С.Г. Бочаровым, выяснится, что в ней Достоевский слово «восстановление» трактует именно как «оправдание». Кстати, речь у Достоевского идет о Викторе Гюго — то есть французский контекст слова, употребляемого таким образом, абсолютно устойчив. Но вот цитата: «Его мысль есть основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия, и этой мысли Виктор Гюго как художник был чуть ли не первым провозвестником. Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливым гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — ***оправдание*** униженных и всеми отринутых парий общества» (20, 28).

Несомненно и очевидно как оправдание и ***восстановление в правах*** понимается слово «реабилитировал» и в следующей черновой записи к роману «Идиот»: «Н.Ф. говорит после обиды в исступлении Князю: "Если ты меня реабилитировал, ***говорил что я без греха***, и то, и то (NB так что можно все реабилитирование и пропустить, ибо понятно), **то и женись!**"» (9, 257–258).

Надо заметить, что в черновиках к «Идиоту» Достоевский так настойчиво употребляет именно французское слово, по-видимому, потому, что слово «оправдание» очевидным образом включено в домостроительство спасения (славянское «научи мя оправданием Твоим» (Пс. 118, 12); во французском здесь «apprends-moi Tes volontés», то

есть — «научи меня волениям Твоим», в русском переводе — «уставам Твоим»; иногда же там, где стоит славянское «оправдания», употребляется французское «préceptes» — «предписания, наставления, заветы» (Пс. 118, 93,94), в русском переводе здесь «повеления»; это же слово употребляется там, где в славянском — «заповеди» (Пс. 118, 128) (в русском — «повеления»); в других местах «заповедям» соответствует «commandements» (Пс. 118, 127), буквально — «команды» (в русском — «повеления»). «Commandements» соответствует и «оправданиям»: «Грешнику же рече Бог: вскую ты поведаеши оправдания Моя»; «Mais l'impie, Dieu lui declare: Que viens-tu reciter Mes commandements» (Пс. 49, 16). Русский перевод окончательно проясняет для нас значение слова «оправдания»: «Грешнику же говорит Бог: что ты проповедуешь уставы Мои (фр. буквально — «вызубрил, наизусть читаешь мои повеления») и берешь завет Мой в уста твои, а сам ненавидишь наставление Мое и слова Мои бросаешь за себя (тут лучше бы — *отшвыриваешь. — Т.К.*)» (Пс. 49, 16–17). Таким образом, славянское «оправдания» — это уставы, заветы, заповеди Господни в аспекте их исполнения, а не их знания только. Так что речь в псалмах не идет о «восстановлении в правах» ни в славянском, ни во французском вариантах — речь идет о том, чтобы быть научену творить то, чего хочет Господь, — то есть своим ***обязанностям***)[88].

Достоевский в 1862 году признает мысль Гюго христианской и высоконравственной, пишет, что «она есть неотъемлемая принадлежность и, может быть, историческая необходимость девятнадцатого столетия» (20, 29). Проблема, однако, заключается в том, ставил ли он своей задачей в 1868 проведение *той же самой* мысли, или роман «Идиот» не сводим к ней. Эту ли мысль, сорок лет уже непрерывно выговариваемую всем девятнадцатым веком, он, *неготовый к тому, но вынуждаемый обстоятельствами*, «рискнул как на рулетке»[89] поставить в центр своего нового, впоследствии горячо и робко любимого произведения?

В своих работах, на которые обращена критика С.Г. Бочарова, я пишу, помимо всего прочего, о том, что суть трагедии, суть неразрешимого противоречия, в которое попадает Настасья Филипповна, состоит в том, что у нее нет возможности получить прощение, принеся покаяние: романная ситуация такова, что она может быть только либо оправдана (реабилитирована), либо объявлена виноватой, осуждена. В сущности, это обычная ситуация секулярного суда, причем, неважно, это суд государства или общества. Проблема, однако, невнятная для многих наших современников, состоит в том, что в рамках этой дихотомии личность страдает и в том и в другом случае, ибо в любом случае не получает исцеления: в случае оправдания «восста-

навливается в правах» ее наличная, поврежденная природа, то есть узаконивается ее болезнь; в случае обвинения она оставляется обществом наедине со своей поврежденностью, болезнью. По большому счету, это одно и то же, ибо и в том, и в другом случае поврежденность признается чем-то неотъемлемо присущим личности.

Почти через десять лет после создания романа «Идиот» Достоевский будет размышлять об идентичной коллизии в жизни — в связи с делом Веры Засулич. Григорий Константинович Градовский так вспоминает о реакции писателя на слушание дела Засулич: «настал томительный перерыв заседания, Ф. М. Достоевский, сидевший возле меня, высказал приведенное уже свое мнение. Оно предрешало судьбу подсудимой, но великий писатель придал своему мнению своеобразный отпечаток. Осудить нельзя, наказание неуместно, излишне; но как бы ей сказать: "Иди, но не поступай так в другой раз". — Нет у нас, кажется, такой юридической формулы, — добавил Достоевский, — а чего доброго, ее теперь возведут в героини»[90]. Замечание Градовского о «своеобразном отпечатке» мнения Достоевского показывает, что эта проблема была невнятна и для многих современников Достоевского.

Суть противопоставления *прощения через покаяние* и *оправдания* заключается как раз в том, что последнее есть «восстановление в правах», тогда как первое — «восстановление в обязанностях». Что из себя представляет «восстановление в правах» на русской почве — хорошо видно из «Петербургских повестей» Гоголя. Он вполне сознавал все безумие этой затеи и степень неверности самой постановки вопроса: об этом «Нос». Фантастичность «прав» человека очень не карикатурно представлена в «Записках сумасшедшего»: в сущности, каждый из нас, эгоцентристов по рождению и воспитанию, склонен сознавать себя испанским королем, который, наконец, нашелся, но которому почему-то льют на голову холодную воду. Но сейчас речь не о том: речь о Достоевском, который и в 1861 году думал уже о «восстановлении в обязанностях». На это указывает характерно пересказанный им в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» «поприщинский» сюжет. Речь идет о ничтожном чиновнике, бедствующем с женою и шестерыми детьми (да еще какой-то теткою), вдруг вообразившем, что он — Гарибальди. Но дело не в том, что он, ничтожный, вообразил себя значительным человеком: ***он именно сознал себя ответственным за все преступления Гарибальди***. «И вот в нем образовалась мало-помалу неотразимая уверенность, что он-то и есть Гарибальди, флибустьер и нарушитель естественного порядка вещей. Сознав в себе свое преступление, он дрожал день и ночь. Ни стоны жены, ни слезы детей, ни высокомерные лакеи у

подъездов, подставлявшие ему на Невском ногу, ни ворона, севшая ему однажды на улице на искомканную его шляпу и возбудившая всеобщий смех его департаментских, ни кнутики лихачей-извозчиков, ни пустое собственное брюхо — ничто, ничто уже более не занимало его. Весь Божий мир скользил перед ним и улетал куда-то, земля скользила из-под ног его. Он одно только видел везде и во всем: свое преступление, свой стыд и позор. Что скажет их превосходительство, что скажет сам Дементий Иваныч, начальник отделения, что скажет, наконец, Емельян Лукич, что скажут они, они все... Беда! И вот в одно утро он вдруг бросился в ноги его превосходительству: виноват, дескать, сознаюсь во всем, я — Гарибальди, делайте со мной что хотите!.. Ну, и сделали с ним... что надо было сделать» (19, 72). То есть, наверное, опять лили на голову холодную воду. Но на этом сходство заканчивается: если у Гоголя сумасшедший сознает свое личное достоинство, то Достоевский заставляет своего героя осознать вину, которой и впрямь виноват всякий человек, который со времен первородного греха «флибустьер и нарушитель естественного порядка вещей». И, наверное, осознав эту вину каждый бы почувствовал, что «весь Божий мир скользит перед ним и улетает куда-то, земля скользит из-под ног его». Он бы одно только видел везде и во всем: «свое преступление, свой стыд и позор». Видел бы, как страшно искажена земля тем, что он совершил. Здесь, в сущности, уже присутствует то, что отольется гораздо позже в чеканную формулу романа «Братья Карамазовы»: «все за всех виноваты»; в процессе выработки этой формулы выяснится, однако, что если «восстановление в правах» действительно зачастую приводит личность на грань сумасшествия — так как всегда заключает в себе некую неправду, искажение действительности, то осознание своей вины, раскаяние с прощением — и с обязательством, заключенным в формуле «иди и больше не греши», то есть «восстановление в обязанностях», напротив, оказывается для личности целительно — ибо впервые ставит ее в истинные отношения к действительности. При этом *внешнее* возложение на личность вины, так сказать, ***закрепление вины за личностью*** (что, собственно, и сделано в сюжете Достоевского: не я — убийца, а я — Гарибальди; можно перестать быть убийцей, но нельзя перестать быть Гарибальди), особенно если личность по совести не может принять на себя одну эту вину во всем объеме, естественно, также действует разрушительно (Настасья Филипповна в ситуации, когда ее обвиняет Аглая).

Именно «восстановление в обязанностях» оказывается необходимым для исцеления раненного своим и чужим грехом человека, для исцеления пораженного этим грехом общества, и решительно не-

достаточным для такого исцеления оказывается «восстановление в правах». В конце 60-х — начале 70-х годов эта мысль особенно занимает Достоевского, с чем связано и внимание к теории «среды», внимание, настойчиво акцентируемое в романе «Идиот». На своем нижнем, очевидном, социальном плане оно даже подчеркивается исследователями романа, но Достоевский никогда не останавливался на нижнем плане идеи, в области простых решений. В Дневнике писателя за 1873 год он напишет: «Делая человека ответственным, христианство тем самым признает и свободу его. Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественном, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить» (21, 16). Народная идея, как ее понимает и с ней солидаризуется Достоевский, прямо противоположна «учению о среде», прямо противоположна «восстановлению в правах», объявлению того, что нет ни преступления, ни греха, а есть только голодные, совращенные или сбитые с толку. Народная идея состоит не в оправдании преступника и грешника, но в признании и своей вины в его преступлении, не в оправдании[91], а в осуждении греха при ***неосуждении грешника***, в неотделении себя от грешника, нерасторжении с ним братских связей, в понимании того, что он страдает (справедливо!) — за общий грех. «Этим словом "несчастные" народ как бы говорит "несчастным": " Вы согрешили и страдаете, но и мы ведь грешны. Будь мы на вашем месте — может, и хуже бы сделали. Будь мы получше сами, может, и вы не сидели бы по острогам. С возмездием за преступления ваши вы приняли тяготу и за всеобщее беззаконие. Помолитесь об нас, и мы об вас помолимся. А пока берите, "несчастные", гроши наши; подаем их, чтобы знали вы, что мы вас помним и не разорвали с вами братских связей» (21, 17). И далее: «Нет, народ не отрицает преступления и знает, что преступник виновен. Народ знает только, что и сам он виновен вместе с каждым преступником» (21, 18).

Таким образом, народ не отрицает преступления, но относится к нему, как заповедано относиться к греху, видя преступление проявлением общего ***греха***, а вовсе не проступком индивидуальности против общественных установлений.

Именно смешение этих здравых понятий и показано в романе «Идиот». Настасью Филипповну в романе все гуманно оправдывают, но из общества-то исторгают и *братского* общения отрицаются: добрейшая и достойнейшая Нина Александровна Иволгина вот с чем приходит к гуманнейшему генералу Епанчину: «А я, брат, про-

должаю не постигать, — задумчиво заметил генерал, несколько вскинув плечами и немного расставив руки, — Нина Александровна тоже намедни, вот когда приходила-то, помнишь? стонет и охает; "чего вы?" — спрашиваю. Выходит, что им будто бы тут **бесчестье**. Какое же тут бесчестье, позвольте спросить? Кто в чем может Настасью Филипповну укорить или что-нибудь про нее указать? Неужели то, что она с Тоцким была? Но ведь это такой вздор, при известных обстоятельствах особенно! "Вы, говорит, не пустите ее к вашим дочерям?" Ну! Эвона! Ай да Нина Александровна! То есть как это не понимать, как это не понимать...» (8, 27). Именно непризнание грешности греха, преступности преступления (многим не хочется признавать -- ведь тогда придется признать и свою грешность и преступность, лучше гуманно все отрицать, а «невинную» как-нибудь с глаз долой; князь не хочет признавать — возможно потому, что этого греха он не знает и не способен разделить с героиней[92]) и приводит к тому, что дело никак не может быть поставлено на твердую основу, а плывет и колеблется, сводя с ума Настасью Филипповну, очерченную со своим грехом, от которого она хочет освободиться, исцелиться, одной чертой, — неважно, оправданием князя или осуждением Нины Александровны.

Таким образом, весь роман «Идиот» — о недостаточности «оправдания» для исцеления поруганной человеческой личности, о том, что «восстановление в правах» не возрождает света в помутненной душе человека, и человек, может быть, сам того не сознавая, ждет и жаждет «восстановления в обязанностях». Указанное противопоставление, связанное с противоположением «рождественского» («восстановление» Богом «прав» падшего человечества) и «пасхального» (призыв и обязанность последовать указанным Богом путем и повести за собой всю землю) типа христианских культур, находится в центре внимания Достоевского уже в начале 60-х годов. «Восстановление в правах», как показано в романе «Идиот», оказывается разрушительно до сумасшествия, в то время как «восстановление в обязанностях» становится основой для создания самого цельного и целомудренного характера у Достоевского — Алеши Карамазова. Об Алеше сказано в главе «Кана Галилейская», что «пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» (14, 328). Эта твердость приходит к нему тогда, когда он отказывается от искания своих «прав» и переживает как единственную истинную реальность бесконечность своей вины и безусловность дарованного прощения.

Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: «Идея» героя и идея автора

«Не считал ли ты богом отца?
Отец нас бросил.
Что это говорит о Боге?»
/«Бойцовский клуб»,
режиссер Дэвид Финчер/

«Христос, Аркаша, все простит: и хулу твою простит, и хуже твоего простит. Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...»
/«Подросток». Ф.М. Достоевский/

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

«Треснули основы общества под революцией реформ. Замутилось море. Исчезли и **стерлись** определения и границы добра и зла. <...> Нынче честно не проживешь» (16, 7), — так характеризуется пореформенная ситуация в России в черновиках к «Подростку». «**Разложение** — главная видимая мысль романа» (16, 17), — записывает Достоевский. И позднее: «Вся идея романа — это провести, что теперь беспорядок всеобщий, беспорядок везде и всюду, в обществе, в делах его, в руководящих идеях (которых по тому самому нет), в убеждениях (которых потому тоже нет), в разложении семейного начала. Если есть убеждения страстные, то только разрушительные (социализм). Нравственных идей не имеется, вдруг ни одной не осталось, и, главное, с таким видом, говорит ОН, что как будто их никогда и не было» (16, 80–81). Исчезла единая скрепляющая и обобщающая мысль в человечестве, исчезла как-то вдруг, в одночасье, сохранились лишь мысли второстепенные, которые способны объединять партии, но не человечество в целом. «Эпиграфом к роману, — пишет 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"»[93]. Строительство Вавилонской башни, когда-то смешавшее языки, теперь смешало идеи, никто не понимает друг друга, но, в отличие от первого этапа «строительства», теперь не понимает-

ся, 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 ряженые, все не понимаем друг друга, а между тем говорим на одном языке, в одном государстве и все даже одной семьи» (16, 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, то в центре коммунизма — провал и пустота, бездна, о которой можно забыть, которую можно прикрыть чьим-нибудь нарисованным лицом, но которая, в этом случае, становится ловушкой для несмысленных человеков, браво шагающих в пустоту, не подозревая о ее присутствии. 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» (16, 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 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» (16, 19).

В «Подростке», считает Мочульский, Достоевский «ставит вопрос не об отдельном человеке, а о человеческом обществе. **Может ли человечество устроиться на земле без Бога?»**[94] Однако, как неоднократно отмечали исследователи, Достоевский однажды уже ответил на этот вопрос — написав последний сон Раскольникова. Распадение общества на атомы-личности, каждая из которых считает себя единственной обладательницей истины и пути к спасению, стремится воплотить как единую и универсальную свою собственную, частную идею, создает в кошмаре Раскольникова грандиозный образ *человечества-антихриста*, самоистребляющегося на наших глазах. Очевидно, в романе поставлена иная проблема, и, пожалуй, именно неумение ее определить создает впечатление беспорядочности самого романа.

Разложение и беспорядок представляют собой идеологическую, а не структурную составляющую произведения, распадается мир, ко-

торый описывается в романе, но у читателя остается почти шоковое[95] первое впечатление, что разваливается сам роман. Именно поэтому «Подросток» долго считался самым «несовершенным» с точки зрения формы художественным произведением Достоевского. Почти хрестоматийным было высказывание Л.П. Гроссмана: «При несомненной яркости отдельных эпизодов и философской значительности многих диалогов, роман "Подросток" как бы растворяется в лихорадочной смене фактов, заслоняющих от читателей контуры его главного замысла»[96]. Ему словно вторит Мочульский: «"Подросток" — самый перегруженный из всех романов Достоевского. Из него можно было бы выкроить не четыре, а семь или восемь вполне законченных романов»[97]. Заметим, что это было сказано по поводу произведения, где повествовательный принцип избирался и форма прорабатывалась писателем особенно тщательно. Именно в «Подростке» Достоевский попытался последовать давнему совету Страхова и «вместо двадцати образов и сотни сцен остановиться на одном образе и десятке сцен» (29_1, 472). О совете Страхова он думает, когда выбирает форму повествования (от «я» или нет): «Если от **Я**, то будет, несомненно, больше единства и менее **того**, в чем упрекал меня Страхов, т.е. во множестве лиц и сюжетов» (16, 87); «Фактическое изложение от **Я** Подростка неоспоримо сократит растянутость романа, **если сумею**» (16, 91).

14 октября 1874 года Достоевский записывает: «В ходе романа держать **непременно** два правила:

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

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

2-е правило в том, что герой — Подросток. А остальное все второстепенность, даже ОН — второстепенность. Поэма в Подростке и в идее его или, лучше сказать, — в Подростке единственно как в носителе и изобретателе **своей идеи**» (16, 175).

Внешний сюжет («фабула») романа выдержан Достоевским как никогда и, действительно, чрезвычайно прост: это история «документа», письма Ахмаковой, попавшего в руки Аркадия, причем «доку-

мент» появляется на первых страницах, проходит через весь роман, постепенно выясняя для читателя свою значимость, организует катастрофическую развязку и оставляется Ламбертом на столе — буквально на последних страницах, в «Заключении», в эпилоге. В самом начале работы Достоевский определит в качестве фабулы именно эту историю «документа»: «О том, как Подросток сам (первый) придумывает идею, как погубить Княгиню, — самую подлую, низкую, но дерзкую, отважную, и увлекается ею. **Тут — фабула**. Так что Подросток чуть-чуть не был причиною ужасного несчастья» (16, 49).

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

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

Существует «установившееся» мнение, что «ротшильдову» идею вытесняет идея «благообразия»[98]. Но не говоря уже о том, что «благообразие» — не идея, а скорее проблема, вставшая перед Аркадием, пораженным его отсутствием в окружающем мире, что́ собой представляет «ротшильдова» идея — тоже совсем не ясно. Кроме того, нужно ведь объяснить возможность такой эволюции одной идеи в другую, когда про новую идею можно сказать, как говорит Аркадий в «Заключении»: «Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя "идея" и что такое та новая, начинающаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю? Но эта новая *жизнь*, этот новый открывшийся передо мною *путь* и есть моя же "идея", та самая, что и прежде, но уже в совершенно ином виде, так что ее уже и узнать нельзя» (13, 451). Л.В. Сыроватко[99] предлагает изящный ход, позволяющий многое объяснить — она утверждает, что «идея-чувство» «стать Ротшильдом» — то есть *воплотить в себе*

этот образ, сменяется идеей воплотить в себе образ — но уже Христов. Сама мысль вполне справедлива, но проблема заключается в том, что идея Подростка все же не сводится к тому, чтобы «воплотить в себе образ». Она гораздо определеннее — при всей неопределенности и неформулированности — и надо предполагать, что эта определенность сохраняется в процессе ее эволюции, если о ней можно сказать, что она «та самая» — но только теперь, надо это заметить, не «идея», но «жизнь» и «путь».

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

Итак, какова же первоначальная идея?

«Моя идея — это стать Ротшильдом, стать так же богатым, как Ротшильд; не просто богатым, а именно как Ротшильд» (13, 66). Достижение идеи обеспечивается «упорством и непрерывностью» высшего градуса («есть температура кипения воды и есть температура красного каления железа» (13, 67)), предполагающими непременно и сразу «выход из общества», разрыв всех и всяческих связей, полное отождествление себя с идеей. «Тут тот же монастырь, те же подвиги схимничества. Тут чувство, а не идея» (13, 67). И далее: «Когда я выдумал "мою идею" (а в красном-то каленье она и состоит), я стал себя пробовать: способен ли я на монастырь и на схимничество? С этою целью я целый первый месяц ел только один хлеб с водой» (13, 67). (В скобках заметим, что довольно странно на фоне таких объяснений Аркадия выглядят интерпретации целым рядом исследователей его первоначальной идеи как желания «получить весь капитал разом». Он-то как раз утверждает, что «время тут ничего не значит» — то есть готов к любому долгому подвигу и постепенному, медленному накоплению). На самом деле, к концу объяснения слово «идея» применяется уже не к результату («стать Ротшильдом»), а к процессу: «Результат двух этих опытов был для меня громадный: я узнал положительно, что *могу настолько хотеть, что достигну моей цели, а в этом, повторяю, вся "моя идея"*; дальнейшее — всё пустяки» (13, 68). Центр тяжести переносится с «стать» в «хотеть», в «только бы не переставалось "хотеть"» (13, 70).

Аркадий, в отличие от того, кто желал бы получить «сразу весь капитал» (как Раскольников), как раз отвергает все возможные моментальные выгоды в пользу твердого расчета, всякие надежды на огромный куш в пользу наличной, хотя бы и небольшой, прибыли. То есть существо идеи Аркадия на самом деле не в том, чтобы «стать

Ротшильдом» (в таком виде это не идея, а мечта), а именно в способе достижения, в «пути»[100], который и есть действительная «идея», оригинальная и только ему принадлежащая. В «пути», на котором он готов на всякое самоотвержение и самопожертвование, но цель которого все же пока еще смутна, потому что «стать Ротшильдом» никак не походит на *окончательную* цель.

«*Вся* цель моей "идеи" — *уединение.*

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

— А к тому, что кроме уединения мне нужно и *могущество*» (13, 72).

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

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

«Деньги хоть не Бог, а все же полбога» (13, 311) — скажет Макар Иванович Долгорукий, названный отец Аркадия. В мире, где разорваны все связи и отношения, где человек — экзистенциально и он-

тологически безотцовщина, деньги — единственное, что обеспечивает действительное могущество и защищенность, что дает *первое место*. Первое место, защищенность, могущество — обеспечиваются отношением к нам людей вокруг нас и Бога над нами. Чья-то любовь дает нам чувство защищенности, безмерные власть и могущество, неоспоримое первенство — до тех пор, пока эта любовь — наша, направлена на нас, нам принадлежит. Но мы не можем быть уверены в неотменимости чьей угодно любви — за исключением Божией (а в Боге неотменима чья угодно любовь). Но если Бога нет — или если Ему нет до тебя дела так же, как до тебя нет дела твоему отцу — нужно найти что-то, что выражало бы саму идею отношения и не зависело бы ни от чьей чужой воли. Деньги для Аркадия не средство (тем более — не средство получения «комфорта» или «куска») — а «эквивалент» могущества, «чистое отношение», «связь» в чистом виде. как бы отчужденная от того, что она связывает, и способная связать что угодно. Именно будучи «чистым отношением» деньги формируют и трансформируют любое отношение, организуют, создают отношение на месте его отсутствия, на месте безразличия, они «являют» своего владельца миру уже просто в силу наличия, абсолютно без усилий с его стороны: «О пусть, пусть эта страшная красавица (именно страшная, есть такие!) — эта дочь этой пышной и знатной аристократки, случайно встретясь со мной на пароходе или где-нибудь, косится и, вздернув нос, с презрением удивляется, как смел попасть в первое место, с нею рядом, этот скромный и плюгавый человечек с книжкой или с газетой в руках? Но если б только знала она, кто сидит подле нее! И она узна́ет — узна́ет и сядет подле меня сама, *покорная, робкая, ласковая, ища моего взгляда, радостная от моей улыбки...*» (13, 75).

Свобода человека в Боге реализуется положительно — как исцеление, освобождение от власти греха и смерти, как преображение в того хозяина и хранителя «сада земного», каким был создан Адам, коему все подвластно: существа и стихии, ибо он «знает имена их»[101]. Свобода человека, достигаемая деньгами, реализуется отрицательно — как неизбежное, почти автоматическое, порабощение окружающих.

Именно в этом смысле «документ» — абсолютный эквивалент «ротшильдовой идеи»: он тоже «чистое отношение», отчужденная «связь», неизбежно и неразрывно связывающая кого-то со своим владельцем, только направленная конкретно на одного человека, а не безличная, как деньги. «Чистое отношение» — и есть паутина, сеть, в любой момент могущая обернуться «связующей нитью» своего владельца не важно с кем или с кем-то конкретным — и недаром Татья-

на Павловна говорит о грозящей Ахмаковой беде в терминах паучьей ловли мух: «оплетут теперь ее всю и мертвой петлей затянут!» (13, 393). «Душа паука» (13, 306), которую герой обнаружит и признает в себе именно в истории с Ахмаковой, воспитывается в Аркадии ротшильдовой идеей.

Суть отношения Бога к миру — личная непрекращающаяся связь с каждым существом в той мере, в какой оно только эту связь допускает, изливающееся в мир солнце-сердце, кровью своей питающее мир, подающее ему истинное бытие, как в упоминаемом Версиловым «Видении Христа на Балтийском море» Гейне[102]. Суть отношения к миру «Ротшильда» — безличная сеть «чистого отношения», улавливающая всех, в центре которой — паук-аскет, зорко вглядывающийся в мир и знающий, что ему достаточно пошевелить лапой, чтобы отозвалось в любой его точке. «Чем безнравственно и чем низко то, — вопрошает Аркадий, — что из множества жидовских, вредных и грязных рук эти миллионы стекутся в руки трезвого и твердого схимника, зорко всматривающегося в мир?» (13, 76).

Если Христос — неиссякаемый источник жизни, то паук-благодетель высасывает соки этого же мира, чтобы потом ими подпитать мир в соответствии со своими представлениями о нем — как потом великий инквизитор отберет хлебы и раздаст голодным из своих рук. Антихрист не отдает, а создает систему перераспределения. Идея «стать Ротшильдом» — это идея стать солнцем миру, отобрав для того предварительно от мира же себе тепло и свет. Перед нами идея-перевертыш, как и все антихристовы идеи, и желание Аркадия «в конце концов» отдать все свои миллионы людям не изменяет ее, но лишь реализует взрывообразно, что он прекрасно понимает, говоря, что тогда станет «вдвое богаче Ротшильда». Здесь деньги переходят в еще более чистую форму «отношения», которое действительно способно кормить «как вран в пустыне»[103] своего владельца (13, 76).

Но Достоевский всегда утверждал, что пламенный атеист находится на предпоследней ступеньке к самой горячей вере — и это именно потому, что всякая додуманная до конца и *пламенно* атеистическая идея (идея «во имя свое» или «во имя человечества» — что, в сущности, одно и то же) есть перевертыш христианской идеи — и, значит, приобретает свои истинные черты одним поворотом, когда все остается таким же, тем же самым — и одновременно меняется так, что и узнать нельзя.

Идей-перевертышей, восторжествовавших в мире безотцовщины, в романе множество, и в первую очередь это — коммунистические и «женевские» идеи. Идеи-перевертыши основной и конституирующей чертой имеют — второстепенность в смысле неокончательность, то

есть допускают по достижении своем вопрос: «а что дальше?» или «а зачем?». Этим качеством обладают все идеи, предлагаемые Версиловым Аркадию в ответ на домогательства последнего: превратить камни в хлебы; добродетель без Христа «женевских идей» (13, 173); десять заповедей — когда забыта первая — о любви к Богу. Вот как их излагает Версилов:

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

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

— Ну, уж если очень одолеет скука, постарайся полюбить кого-нибудь или что-нибудь или даже просто привязаться к чему-нибудь» (13, 172).

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

Перед нами первое в структуре романа обращение к евангельскому эпизоду о богатом юноше, очень точно воспроизводящее структуру евангельского текста: «И вот некто, подойдя, сказал Ему: Учитель благий! что сделать мне доброго, чтобы иметь жизнь вечную? Он же сказал ему: что ты называешь Меня благим? Никто не благ, как только один Бог. Если же хочешь войти в жизнь *вечную*, соблюди заповеди. Говорит Ему: какие? Иисус же сказал: не убивай; не прелюбодействуй; не кради; не лжесвидетельствуй; почитай отца и мать; и: люби ближнего твоего, как самого себя. Юноша говорит Ему: все это сохранил я от юности моей; чего еще недостает мне?» (Мф. 19, 16–20). Далее следует громовый ответ Христа, который получит в свое время и Аркадий — но из других уст. Нужно заметить, что в отличие от евангельского юноши, сохранившего заповеди, Аркадий нарушил все заповеди, упомянутые здесь Христом, но some rise by sin, and some by virtue fall[104].

Но прежде чем, спустя много страниц, прозвучит из уст Макара Долгорукого ответ Христа, от него же услышит Аркадий Житие Марии Египетской, структурно абсолютно адекватное процессу перерождения идеи Аркадия, мало того, структурно адекватное в каком-то смысле и самому роману «Подросток», особенно если учесть некото-

рые подробности, не вошедшие в окончательный текст, но присутствовавшие в сознании автора в процессе создания романа. В «Житии» прошлое Марии представлено как ее исповедь, рассказанная уже совершенно изменившимся человеком, но тем же самым, хотя «уже и узнать нельзя». Правда со времени «перемены ума» («метанойя» — покаяние) Марии проходит более тридцати лет, но вот с какой целью, предполагалось, пишет Подросток: «Мне двадцатый год, а я уже великий грешник. После погрома, поразившего меня, хочу записать. Для себя, после, много лет спустя (а я проживу долго), я осмыслю лучше все эти факты, но эта рукопись и тогда послужит мне для узнания самого себя и т.д.» (16, 47).

«Житие» не пересказывается и не анализируется в романе — идеи и сюжеты сопрягаются здесь не на уровне «записок» Аркадия, но на авторском уровне, который таким образом и существует в произведении, где повествование ведется от «я». Такого типа роман требует от читателя особо пристального внимания, вникания, сотворчества, ну и, конечно, знания, превышающего объем познаний героя-рассказчика. Аркадий может только выделить именно это житие из числа прочих ему рассказанных и передать свое непосредственное впечатление, ощущение, переживание: «Я запомнил, например, из этих рассказов один длинный рассказ — "Житие Марии Египетской". О "житии" этом, да почти и о всех подобных, я не имел до того времени никакого понятия. Я прямо говорю: это почти нельзя было вынести без слез, и не от умиления, а от какого-то странного восторга: чувствовалось что-то необычайное и горячее, как та раскаленная степь со львами, в которой скиталась святая. Впрочем, об этом я не хочу говорить, да и не компетентен» (13, 309).

Мария была не обычной блудницей, для нее блуд не был источником дохода, как для «Ротшильда» деньги — не средство приобретения. Она — своего рода блудница-схимница, прядущая пряжу для пропитания, живущая в скудости, но не берущая платы, потому что, рассуждает она, «так будут больше приходить ко мне». Она тоже искательница «чистого отношения», безличной связи; паутина похоти сродни паутине денег: паутина похоти и денег с незапамятных времен сплетает и связывает мир, втягивая каждого в бесчисленные отношения, дающие всем призрачное подобие бытия, то есть реальности своего существования, полноты и насыщенности жизни, подобие «живой жизни», как будут определять Версилов и Аркадий. Мария связана со всеми и ей нет преграды, ей везде открыт вход — до тех пор, пока он не оказывается для нее закрыт там, где открыт для всех. Толпы проходят в храм, а Мария не может шагнуть дальше притвора. И тогда она понимает, что самое главное отношение ей недоступ-

но, что от нее ускользает то самое, что́ она и искала, не зная, чего ищет. И когда после горячей молитвы, по заступничеству Богоматери, она смогла войти в храм и поклониться Кресту, для нее уже существовало только это непрестанное отношение, только эта непрерывающаяся связь человека с Богом, с отцом и Спасителем, научившим ее, не читавшей ни одной книги, слову Божию, сподобившим жить без пищи телесной, питаясь и покрываясь всесильным словом Божиим, «ибо не о хлебе едином жив будет человек» (Мф. 4, 4).

«Не пропущен» богатый юноша и отошел с печалью, ибо «трудно богатому войти в Царство Небесное» (Мф. 19, 23), трудно расстаться с тем, чем, как кажется, уже обладаешь, как нищему в примере Аркадия, у которого после смерти на теле нашли три тысячи рублей; трудно, по примеру Марии, отбросить все, что накопил, приобрел, к себе привязал; но Аркадий, мечтавший «в конце концов» все отдать людям, в словах Макара обретает ту «высшую идею», которой не мог добиться от Версилова — причем Макар говорит почти теми же, Версилова и Аркадия, словами (о «ротшильдовом» богатстве и о камнях, обращенных в хлебы), лишь выправляя «перевертыши», говорит «то же самое» и «совсем другое»:

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

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

* * *

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

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

Большому кораблю — большое плавание, но большой корабль еще и дольше приготовляется в путь. Тысячелетняя Россия — тоже «подросток», теперь только приготовляющийся жить, несмотря на уже прошедшие века обильной и полной жизни. Чем к большему предназначен народ или человек, тем дольше он «растет», собирается с силами, укрепляется для своего пути. С другой стороны, чем тверже и неколебимее идея, которую нужно воплотить, тем легче носитель этой идеи способен от нее малодушно и легкомысленно отвлекаться, чем ярче впереди сияет идеал, тем меньше его последователь опасается сбиться с дороги. Страна и народ — как и Аркадий — «закутили» так безбрежно и безудержно именно потому, что убеждены в своей идее, а кутеж — это «так», это можно прекратить в любую минуту, как, по мнению Аркадия, он может прекратить в любую минуту игру на рулетке.

Характерно, что именно для этого романа Достоевский после долгих раздумий изберет повествование от первого лица — форму, столь многократно и обоснованно отвергавшуюся им прежде. Как уже отмечалось, «Подросток» — самый со стороны внешнего сюжета четко структурированный роман Достоевского — оставляет по первом прочтении впечатление самого большого хаоса. Очевидно, что в жестко выстроенную «фабулу» вмешивается иной принцип организации событийного ряда: форма от «я» предполагает, что фиксируются не события, значительные для сюжета или еще почему-то, но те, которые значимы для «меня» и часто в той последовательности, в какой воспринимались «мною». Достоевский запишет еще в самом на-

чале: «ЗАМЕЧАНИЕ: Подростку, в его качестве молокососа, и не открыты (и не открываются и ему их не открывают) происшествия, факты, фабулу романа. Так что он **догадывается** об них и **осиливает** их сам. Что и обозначается во всей манере его рассказа (для неожиданности, для читателя)» (16, 48-49).

Помимо резонов для такой организации, приводимых Достоевским в черновиках: «Обдумывать рассказ от *Я*. Много выгоды; много свежести, типичнее выдается лицо Подростка. Милее. Лучше справлюсь с лицом, с личностью, с сущностью личности» (16, 86), есть еще одна причина, по которой данной художественной задаче могло соответствовать лишь повествование от первого лица. Для Достоевского чрезвычайно важна идея ответственности человека за все, что происходит с ним и вокруг него. Именно при повествовании от первого лица становится наиболее очевидно: ***все, что случается, случается с кем-то***. Человек оказывается не игрушкой обстоятельств, но их творцом, провокатором или попустителем, позволяющим тому хаосу, который бушует в его уме и сердце, выплеснуться наружу, или умеющим поставить ему преграду. По мере движения романа для читателя становится все очевиднее — чтобы изменить мир вокруг себя, человеку достаточно измениться самому. С другой стороны, чтобы произошло все самое дурное и самое страшное, человеку достаточно этого пожелать или допустить возможность этого в сердце своем.

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

«NB. Представляется вопрос формы:

Как Подросток опишет **от Я** эти психологические объяснения с Лизой и антецеданы[105] связи с Княгиней, хотя бы и с ЕГО слов?

Но если от **автора**, то не будет ли Подросток второстепенным лицом, а ОН главным?» (16, 115).

Именно в том, что перед нами история Аркадия, причем, рассказанная им самим, — разгадка возможности осуществления Версилова

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

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

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

Итак, все, что случается в романе — случается с Аркадием. Даже когда он лишь подглядывает сцену встречи Версилова с Ахмаковой, центр тяжести события оказывается в том, как воспринимает это событие герой, причем не только с той точки зрения, с какой это было бы неизбежно в «психологическом романе» с моносознанием в центре, романе, фиксирующем не факты действительности, а отражения этих фактов в сознании персонажа. Нет, вся финальная катастрофа разыгрывается в значительной степени из-за потрясения, испытанного Аркадием, в результате которого он бросается к Ламберту и рисует ему страшный план отмщения и развенчания Ахмаковой, фантастический на взгляд пришедшего в себя, отрезвевшего романтического Аркадия, но весьма практичный на взгляд житейски-трезвого Ламберта.

Но и сам Ламберт, такой плотский и навязчиво-натуральный, есть порождение души Подростка, страшно оскорбленной безнадеж-

ды оправдаться, желающей отомстить всему миру и в этом состоянии извергающей из себя этот сгусток подлости.

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

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

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

Уже сильно рассветает, иглистый мороз сверкает на снегу, на стене... Я сижу скорчившись, еле живой, окоченев в моей шубе, а кто-то стоит надо мной, будит меня, громко ругая и больно ударяя меня в бок носком правой ноги. Приподымаюсь, смотрю: человек в богатой медвежьей шубе, в собольей шапке, с черными глазами, с черными как смоль щегольскими бакенами, с горбатым носом, с белыми оскаленными на меня зубами, белый, румяный, лицо как маска... Он очень близко наклонился ко мне, и морозный пар вылетает из его рта с каждым его дыханием:

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

— Ламберт! — кричу я. <...>

У всякого человека, кто бы он ни был, наверно, сохраняется какое-нибудь воспоминание о чем-нибудь таком, с ним случившемся, на что он смотрит или наклонен смотреть, как на нечто фантастическое, необычайное, выходящее из ряда, почти чудесное, будет ли то —

сон, встреча, гадание, предчувствие или что-нибудь в этом роде. Я до сих пор наклонен смотреть на эту встречу мою с Ламбертом как на нечто даже пророческое... судя по крайней мере по обстоятельствам и последствиям встречи. Все это произошло, впрочем, по крайней мере с одной стороны, в высшей степени натурально: он просто возвращался с одного ночного своего занятия (какого — объяснится потом), полупьяный, и в переулке, остановившись у ворот на одну минуту, увидел меня. Был же он в Петербурге всего только еще несколько дней» (13, 274–275).

Фантастическое, в котором нет ничего фантастического... Действительность — на которую мы склонны смотреть как на объект, но которая, на самом деле, равноправный партнер в разговоре с нами (или голос Партнера, говорящего с нами так же и часто теми же способами, как автор художественного произведения[106], которому запрещена — просто законами художественности — публицистическая прямота высказывания, который говорит с нами посредством создаваемой им художественной реальности), так вот, действительность высылает нам навстречу только то, что является ответом на тот или иной наш ход, на ту или иную реплику в этом непрекращающемся диалоге. Мы ведем каждый свою партию длиною в жизнь, и вовсе не люди, которых мы встречаем на своем пути — наши партнеры. В такой встрече каждый встречается с ответом на тот ход, который был им сделан, ответом на тот вопрос, что был им задан в собеседовании с общим Воспитателем, с Которым каждый из нас всегда — один на один. Поэтому очень верны ощущения Аркадия, смутные и не оправдываемые «срединным» «здравым смыслом», и потому сбивчивые, но неотступные: «Я давно уже заметил в себе черту, чуть не с детства, что слишком часто обвиняю, слишком наклонен к обвинению других; но за этой наклонностью весьма часто немедленно следовала другая мысль, слишком уже для меня тяжелая: "*Не я ли сам виноват вместо них?*" И как часто я обвинял себя напрасно!» (13, 72).

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

Двойник — это тот, на чьи поступки, желания, мечты ты смотришь с обоснованным отвращением, чьи жизненные принципы вызывают в тебе раздражение и сопротивление, тот, на кого ты смотришь высокомерно и свысока — пока, наконец, не замечаешь, что он — это ты. В ходе романа становится очевидным, что человек вообще замечает и критикует в других именно собственные *промахи* (огрехи, *грехи*; грех по-гречески — ἁμαρτια — от ἁμαρτανω — ошибаться, *промахиваться*, не попадать), даже в мелочах: Аркадий указал Лизе, что она говорит «их» вместо «его» — и тут же сам ошибся, войдя вместе с Олей: «Я тут не при чем, — поспешил я отмахнуться и стал в сторонке, — я встретил эту особу лишь у ворот; она вас разыскивала, и никто не мог ей указать. Я же по собственному делу, которое буду иметь удовольствие объяснить после *них*...» (13, 131) Подбивая Ламберта опозорить Ахмакову в глазах Версилова, Аркадий пеняет ему на его невежество, — и тут же путает одну библейскую историю с другой (говорит об истории Ависаги (3 Цар. 1, 1–4) вместо истории Фамари (2 Цар. 13)) (13, 420).

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

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

Когда Аркадий «со-глашается» (то есть «совпадает в голосе», соединяется с этим голосом в своей душе) с Ламбертом и начинает желать «грязнотцы» вместо благообразия — умирает Макар[107]: зримо умирает та часть души Аркадия, что была устремлена к благообразию. Она убита, расколота, «отколота» героем, которому надо от нее освободиться, чтобы дать простор другой половине души, полной желаний, с благообразием несовместных. Или, вернее, это он от нее «откололся», потому что именно благообразие — центр и сущность, а вовсе не другое, не то, что остается. Так же поступает Версилов с Макаровым образом (здесь прямо указано, что расколоть образ, освободиться, избавиться от своей половины, будет желать «двойник», то есть темная часть души; характерно, что этот «двойник», освободившись и натворив бед, исчезнет, так как «тень» не способна к долгому автономному существованию. Останется «только половина прежнего Версилова»).

Образ, который расколет Версилов, — старинный, *писаный еще до раскола*, на нем изображены двое святых.

Образ, *писаный до раскола*, и потом расколотый, очевидно, изображает некую целостность, которая разбивается, раскалывается, разъединяется как *в расколе*, так и *при раскалывании*. В этом образе — ядро и сущность авторского мифа о России, рассказанного в романе как бы сквозь повествование от «я», «сквозь» слова Аркадия, не осмысливающего зачастую того, что им же самим произнесено, не узнающего древних историй, раскрывающихся в словах его повествования о современном странном «случайном» семействе.

Двойной образ — образ единой в двойственности своей святости народной: простонародной и княжеской, благообразной и юродствующей, святости цельной и правильной только в своем единстве, святости, которая сохраняется в цельности и славе в своей сердцевине, но отколотые куски которой впадают в неизбежные уклонения, сохраняют часто лишь видимость, форму того, что некогда составляло их сущность и душу. Святые часто изображались на иконах по двое; не знаю, есть ли в действительности именно такое иконографическое сочетание, но думаю, несомненно, что на образе, существующем в романе «Подросток» изображены *святые Макарий и Андрей*. Среди св. Макариев в святцах — всё церковные иерархи, монахи и великие пустынники; среди св. Андреев — 2 благоверных князя и два юродивых.

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

него же произошла. Поэтому дворовый человек Макар — носитель древнейшей княжеской фамилии.

Однако значение фамилии «Долгорукий» не только в ее княжеском достоинстве, но и в очевидной связи с историей *Московского царства*, основание столицы которого связано с именем Юрия Долгорукого; отчество Макара — Иванович, также будет указывать на московский период развития русской государственности, где среди князей-устроителей и царей династии рюриковичей — главные, знаковые для российской истории фигуры — Иваны. Андрей же Петрович — птенец гнезда Петрова, создание петербургского периода российской государственности, порождение Петра, поворотившего страну, свернувшего Россию с ее оснований, отколовшего верхний, «цивилизованный» слой общества от народа, от корней, от почвы, заставивший его вращаться в пустоте. Фамилия родового дворянина — Версилов — заключает в себе идею вращения, оборачивания, поворота, свернутости и свихнутости, неустойчивости и беспорядка, ускользания, уворачивания от упорядочения и, возможно, извращения и оборотничества: verso (are) (*лат.*) — катить, катать; кружить, вращать; вертеть, поворачивать; метаться от одного решения к другому; а также: беспокоить, тревожить; терзать, мучить — но и: излагать, толковать; versor (ari) (*лат.*) — кружиться, вращаться; вертеться, метаться. Фамилия человека из народа — Долгорукий — указывает на способность к собирательству земли Русской, на способность к «дальнему» действию, не ограниченному кругом сословным или иным, на способность к тому, на что так истово уповал Достоевский, утверждая, что народ «спасет и себя и нас».

Народ взращивает свою мудрость (Софию), народ взращивает Россию, и берет за себя, — и уступает младшему брату, посягающему на нее бесчестно и прелюбодейно, но на самом-то деле предназначенному ей[108], так же, как ей предназначен и старший брат, народ усыновляет и преображает детей, порожденных в этом союзе. Так, благодаря явлению Макара, «ротшильдова» идея Подростка в конце оборачивается «христовой» идеей.

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

Гордый младший брат стремится к подвигу «во имя свое» (недаром Версилов в черновых занисях все время пишется ОН — всеми большими буквами — антихристово обозначение) стремится к идеалу, заранее им же признанному невозможным и недостижимым. Он будет сиять обманчивым светом, станет блуждающим огнем, который увлечет Аркадия на путь преступления и страстей. «Андрей Пе-

трович» — Андрей (*греч.*) — «муж», Петр (*греч.*) — «камень» — «муж каменный» — идол; ему и поклоняются как идолу. Аркадий напишет с изумлением: «...мать, сестра, Татьяна Павловна и все семейство покойного Андроникова, <...> состоявшее из бесчисленных женщин, благоговели перед ним, как перед фетишем» (13, 17). Версилов, в сущности, воплощает «идею» Аркадия — он становится «солнцем» миру, из которого высасывает соки: на него работают обожающие его женщины, и даже «крошечный» капитал Татьяны Павловны оказывается более чем наполовину затрачен на Версилова за время его безденежья (13, 171).

Истинный свет узрит Аркадий в Макаровом лике. Садовник (такова его должность в Версиловском хозяйстве: а садовник — это и Господь, насадивший райский сад земли, и Адам, созданный, чтобы беречь и возделывать этот сад) Макар — (*греч.*) блаженный, счастливый, Иван (*евр.*) благодать Божия: блаженный Божией благодатью — святой, исправляющий все искажения «младшего брата»[109]: поставляющий истинное смирение на место «смирения паче гордости», истинное благочестие на место «вериг» и «мощей», которые явятся вдруг после обедов в дворянском клубе — и так далее, без конца.

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

Макарию и Андрею дарована София — Премудрость Божия, о которой Соломон[110] свидетельствует, что он ее полюбил и «взыскал от юности моей, и пожелал взять ее в невесту себе, и стал любителем красоты ее. Она возвышает свое благородство тем, что имеет сожитие с Богом, и Владыка всех возлюбил ее: она таинница ума Божия и избирательница дел Его» (Книга Премудрости Соломона 8, 2–4). Аркадий выразится о своей матери, что она уважала «своего Макара Ивановича не меньше чем какого-то бога» (13, 12)[111], а о Версилове — что он «стал ее таскать за собой почти повсюду». Соломон говорит: «Посему я рассудил ее принять ее в сожитие с собою, зная, что она будет мне советницею на доброе и утешением в заботах и печали» (8, 9); «Войдя в дом свой, я успокоюсь ею, ибо в обращении ее нет суровости, ни в сожитии с нею скорби, но веселие и радость» (8, 16). Версилов скажет Софье перед катастрофой: «Соня, я хоть и исчезну те-

перь опять, но я очень скоро возвращусь, потому что, кажется, забоюсь. Забоюсь — так кто же будет лечить меня от испуга, где же взять ангела, как Соню?..» (13, 408) Чуть позже Татьяна Павловна закричит в озлоблении: «Придет, Софья, придет! Не беспокойся <...> Ведь слышала, сам обещал воротиться! дай ему, блажнику, еще раз, последний, погулять-то. Состарится — кто ж его тогда, в самом деле, безногого-то нянчить будет, кроме тебя, старой няньки?» (13, 410). Сквозь многие строки рассказа Аркадия об истории своего семейства проступают слова Книги Премудрости Соломона.

Но не только библейский текст встает за текстом романа. В приведенных строках видны как глубинные совпадения, так и очевидные искажения Книги Премудрости Соломона. Если садовник Макар знает имена вещей, так что от общения с ним вещи и явления этого мира приобретают для Аркадия свою истинную сущность, радующую и восторгающую душу юноши[112], то Андрей Петрович, вечно заключающий в себе совсем иную «тайну» — «секрет»[113] — владетель «лжеименного знания». Как за всяким идеалистом в мире Достоевского, начиная с Раскольникова, за Версиловым маячит гностический миф[114], и поскольку Версилов — идеалист и романтик по преимуществу, то и гностический миф в романе «Подросток» более очевиден, более *нагляден*, чем во всех остальных великих романах Достоевского. Подробно разбирать этот миф и его функции в произведении здесь нет возможности, но на некоторые, самые общие, вещи указать необходимо.

Черты гностического мифа, наиболее очевидно отразившиеся в произведении Достоевского: 1) история падения Софии, Премудрости (одного из «эонов» Плиромы, божественного мира), чистой и устремленной к богопознанию, соблазненной и обманутой *ложным образом* (принятым ею за божество); это падение становится причиной образования нашего мира; 2) дуализм мироздания, творящегося из смешения разнородных и не происходящих друг из друга материи и духа (в случае преобладания в системе пантеистического принципа, материя может пониматься и как возникшая из оформившихся и получивших самостоятельное существование дурных и болезненных страстей духа); зло материи, зло чувственного, которое надо изжить тем или иным способом, чтобы освободить дух из их плена и вернуться духом в естественное место обитания всего духовного, в Плирому, «полноту бытия».

Об истории образования «нашего мира» — случайного семейства, об истории падения Софии Аркадий рассказывает следующим образом: «Ведь не развратная же женщина была моя мать? Напротив, скажу теперь вперед, что быть более чистой душой, и так потом всю

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

Романный текст как бы сквозит и двоится, за разными персонажами встает разная реальность и если сквозь версиловскую призму (надо иметь в виду, что Аркадий рассказывает о тех временах только с его слов или передает прямо его слова) видна именно гностическая история, то за плечами Софьи всякий раз встает образ истинной Софии — Премудрости Божией, проводницы Божественного Слова в мир, сходящей в глубины этого растлившегося мира из бесконечной жалости и сострадания к нему, с бесконечным самоотвержением, для его восстановления в той славе, в какой он был сотворен, и спасения (сколько бы времени на это спасение не потребовалось) — недаром София в православной традиции никогда не персонифицировалась, а являлась образом Богоматери или Христа в их роли *орудия Господня*.

«Князь Сережа» скажет о Лизе, дочери Софьи, что она полюбила его «за беспредельность его падения» (13, 245). За их историей тоже двоящаяся реальность: бесконечного самоотвержения Лизы (Елизавета (*евр.*) — «Бог-клятва» — «клятва Бога» — «завет Господень», Господа, обещавшего спасение каждому, кто пожелает его получить, и за каждым сходящего в самую непроглядную бездну) — и гностическая история порождения Софии — Ахамот, искаженной Премудрости (Ахамот как превращение, разложение (мн. ч.) *евр.* Хохма), отторгнутого от Софии ее олицетворенного желания и устремления, выброшенного во внешний мрак, «которого нет, в небытие. Этот небытный мрак ничего не может родить и не может стать светом. Эта зловещая тишь зазвучать не может, ибо нет ее, нет кромешного мрака»[115]. Исто-

рия Лизы — подобие истории Софьи ровно в той же степени, в какой история Ахамот есть подобие истории Софии. «*Беспредельность* падения» князя оборачивается мраком небытия, тогда как в версиловском искажении истины всегда присутствует потенция восстановления, и Лиза, бросающаяся в этот мрак «лишилася образа, жизни, всего, чем была и любила» (это говорит Карсавин об Ахамот — а вот что скажет Аркадий о Лизе в конце романа: «Но горькое, настоящее горькое слово предстоит мне сказать в особенности о сестре моей Лизе. Вот тут — так несчастье, да и что́ такое все мои неудачи перед ее горькой судьбой! Началось с того, что князь Сергей Петрович не выздоровел и, не дождавшись суда, умер в больнице. <...> Лиза осталась одна, с будущим своим ребенком. Она не плакала и с виду была даже спокойна; сделалась кротка, смиренна; но вся прежняя горячность ее сердца как будто разом куда-то в ней схоронилась. Она смиренно помогала маме, ходила за больным Андреем Петровичем, но стала ужасно неразговорчива, ни на кого и ни на что даже не взглядывала, как будто ей все равно, как будто она лишь проходит мимо. Когда Версилову сделалось легче, она начала много спать. Я приносил было ей книги, но она не читала их, она стала страшно худеть. <...> Так продолжалось до одного страшного случая: она упала с нашей лестницы, не высоко, всего с трех ступенек, но она выкинула, и болезнь ее продолжалась почти всю зиму. Теперь она уже встала с постели, но здоровью ее надолго нанесен удар. Она по-прежнему молчалива и задумчива, но с мамой начала понемногу говорить. <...> Ее будущее — загадка, а теперь я и взглянуть на нее не могу без боли» (13, 450–451). «Выкидыш» Софии — Ахамот, после неудавшейся попытки извлечения возлюбленного из мрака, буквально производит на свет выкидыш, недоносок, и замирает, истощившаяся в усилии, оказавшемся не по силам.

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

— Еще мало, Лиза, мало знаю.

— *Ах, какое это существо; ты ее должен, должен узнать! Ее нужно особенно понимать...*» (13, 160).

Софья молчит на протяжении всего романа, позволяя Версилову суемудрствовать на свой счет, но если она говорит, то произносит потрясающей глубины, силы и верности суждения: одно — о Христе, оно вынесено в эпиграф к данной работе (13, 215); другое — о любви, о сущности любви, которая всегда «ни за что» — в ответ на суемудрие Аркадия о «безнравственности родственной любви» и о том, что любовь «надо заслужить» (13, 212).

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

Но сам же Аркадий и определит истинную природу Катерины Николаевны; он назовет ее «живая жизнь»: «Андрей Петрович, слушайте: эта женщина есть то, что вы давеча у этого князя говорили про

"живую жизнь", — помните? Вы говорили, что эта "живая жизнь" есть нечто до того прямое и простое, до того прямо на вас смотрящее, что именно из-за этой-то прямоты и ясности и невозможно поверить, чтоб это было именно то самое, чего мы всю жизнь с таким трудом ищем... Ну вот, с таким взглядом вы встретили и женщину-идеал и в совершенстве, в идеале признали — "все пороки"!» (13, 219). Само словосочетание «живая жизнь», очевидно, тоже восходит к гностическим текстам. Во всяком случае, в стилизации Л.П. Карсавина «последняя тайна» на пути к Незримому Богу носит имя, которое по-русски могло бы быть передано именно так[116].

Встретившись с истинной тайной, Божией тайной, которая тем больше тайна, чем больше явлена, Версилов принял ее за «секрет», и постарался как можно площе и примитивнее *гностически* «разгадать» неодолимую привлекательность Катерины Николаевны как притягательность «порочной женщины», как путы материи, как плен чувственного[117]. Между тем, тайну «живой жизни», «последнюю тайну на пути к Незримому Богу» нужно не разгадать, а просто *принять*. Принять тайну спасенной, просветленной и обоженной Христом плоти, единой с духом, вместе с ним наследующей воскресение в жизнь вечную; плоти, которая есть храм духа, а не его «клетка», не его «тюрьма» и «темница», из которой дух должен вырваться любыми средствами — даже посредством растления и разложения своей «тюрьмы».

Гностицизм — учение, не признающее целостности человека, целостности человечества[118], гностицизм — своего рода расчлененка мироздания, до конца последовательный раскол.

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

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

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

Версилов так и не смог понять и принять «живой жизни», не входившей в его расчеты, но с которой надо же что-то делать («я сделал вам вчера предложение, — скажет он Ахмаковой — <...> это — нелепость, а между тем заменить ее совсем нечем» (13, 413)). «Идеалист, стукнувшись лбом о действительность, всегда, прежде других, наклонен предположить всякую мерзость» (13, 385), — скажет про него сама Ахмакова (Катерина — *греч.* «чистая», «непорочная» — так расшифровывается ее имя).

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

С «живой жизнью» связал свою судьбу и *новую будущую* историю отпрыск истощившегося в беспочвенности и погоне за «недостижимым» идеалом русского дворянства, отколотого от народа Петром, подросток, усыновленный и *облагоображенный* народом — и здесь открывается простор для надежд, «ибо из подростков созидаются поколения...» (13, 455).

Два образа солнца в романе Ф.М. Достоевского «Подросток»

Об образе солнца в романе «Подросток» писали не так уж мало, но проблема всегда ставилась в плоскости единства символа, и динамика обнаруживалась лишь в смене отношения героя-повествователя, Аркадия, к этому символу[119]. Между тем, единое смысловое поле слова вовсе не предполагает моносимволичности. Общий принцип существования ключевых идей и образов в романе выражен в словах Аркадия о превращении его собственной «идеи» в конце романа: *та же самая и совсем другая, так что и узнать нельзя.* Вяч. Иванов, говоря о вещах, открывшихся нам благодаря Достоевскому, свидетельствует: «Мы не знали, <...> что вера и неверие не два различных объяснения мира или два различных руководительства в жизни, но два разноприродных бытия»[120]. Соответственно, все элементы этих «разноприродных бытий» будут *те же самые и совсем другие* — не по отношению только нашему к ним, но по их собственной онтологической нагруженности, обусловленной, нравда, тем, в каком бытии *мы* их укоренили. Говорят, есть растения, в семенах которых заложена возможность полной трансформации в зависимости от тех условий, в которые растение попадает. То есть в определенных условиях развиваются одни части, а другие, существовавшие в семени, не развиваются, служат питанием для растущих, — в других же условиях — наоборот. Так слово прорастает разными вещами — в зависимости от природы нашего бытия. Но это не факт нашей психологии. Именно из-за иноприродного бытия «той же самой» вещи меняется наше отношение к ней.

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

«На четвертый день моего сознания я лежал, в третьем часу пополудни, на моей постели, и никого со мной не было. День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косой красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место. Я знал это по прежним дням, и то, что это непременно сбудется через час, а главное то, что я знал об этом вперед, как дважды два, разозлило меня до злобы. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: "Господи Иисусе Христе Боже наш, помилуй нас"» (13, 283–284). Злоба, охватывающая Аркадия, связана с мертвой механистичностью происходящего, с движением солнца, подобным движению ча-

сового механизма, абсолютно предсказуемого во всех движениях, а равно и в том, что этим монотонным движениям неизбежно придет конец, ибо заряд энергии, который несет механизм, конечен.

О неизбежном конце «механической» вселенной, «когда Земля обратится в свою очередь в ледяной камень и будет летать в безвоздушном пространстве с бесконечным множеством таких же ледяных камней» (13, 49), Аркадий скажет в самом начале романа, доказывая в кружке Дергачева, что в такой вселенной, где вся жизнь — одна минута, сколько бы она на самом деле не длилась, не для чего любить ближнего и быть благородным. Эта мысль Подростка связана с теорией «тепловой смерти» вселенной, возникшей в 1860-е гг. в связи с открытиями английского физика У. Томсона (1824–1907) и немецкого физика Р. Клаузиуса (1822–1888) в области термодинамики. В начале 1850-х годов они сформулировали 2-й закон термодинамики и установили, что все виды энергии переходят в тепловую и что последняя равномерно распределяется между всеми телами природы (энтропия); происходящее при этом выравнивание температуры ведет к невозможности дальнейшего превращения тепловой энергии в другие ее виды. Отсюда вывод Клаузиуса (1865) о предстоящей тепловой смерти вселенной, произведший сильное впечатление на современников. Отзвуки этой теории сказались в описании одного из вариантов кончины мира в научно-популярной книге К. Фламмариона «История неба» (1873; русский перевод 1875 г. был в библиотеке Достоевского): «Солнце охлаждается. Унося Землю и планеты по ледяным пустыням пространства, оно медленно теряет свою теплоту и свой свет <...>. Солнце сделается красным, затем черным, и планетная система будет не что иное, как собрание черных шаров, вращающихся вокруг такого же черного шара»[121] (17, 367).

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

вочников в шашки интереснее и разумнее всего мироздания в том случае, если нет будущей жизни — *Т.К.*], ледяные камни — планеты и проч.). **Так что** когда ОН разрубает образа́, оказывается, что ОН сам ничему не веровал и был глубоким атеистом в душе всегда с **изначала** жизни своей, тем и мучился.

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

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

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

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

него и лишь слегка скользят по белой фигуре Галатеи. Наверху, на холме, точно сливающаяся с его темным фоном фигура Циклопа. Маленькие амуры у шалаша и греющиеся на закате наяды наполняют панораму настроением любви и радости» (12, 320–321).

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

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

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

В картинах жизни человечества, последовательно представленных Версиловым, задействована образная система Г. Гейне (1797–1856), где солнце выступает многообразно, но есть и весьма сходная с версиловским описанием (или вернее, дополняющая и разъясняющая его, показывающая правдиво то, во что вырождается любовь, обреченная на мимолетность) картина:

Уж солнца красный шар, пылая, заходил
И пурпуром окрасил лучезарным
Деревья и цветы, и вдалеке
Величественно лившийся поток...
«Вы видите ль глаз золотой, большой,
Там, в голубых волнах?» — воскликнула Мария.
«Несчастное создание, успокойся», —
Сказал я ей и в сумраке увидел
Какое-то волшебное движенье...
Вставали образы туманные с полей,
Сплетаясь белыми и мягкими руками,
Фиалки с нежностью смотрели друг на друга,
Горели розы негой сладострастной,
В истоме лилии одна к другой клонились,
Благоуханием гвоздики загорались,
В блаженном запахе покоились цветы,
И плакали все сладкими слезами,
И пели все: «Любовь! Любовь! Любовь!»
Порхали мотыльки, напевом фей волшебным
В траве жучки жужжали золотые,
Шептали ветерки, шумел высокий дуб,
И соловей пел, страстно изнывая...
И в этом пении, и шепоте, и шуме —
Все лепетал глухой, холодный голос
Увядшей женщины, стоявшей близ меня <...>[122]

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

Подросток так в черновых записях комментирует видение Версилова: «Это атеизм — это чистый атеизм! Который с Богом на устах приходит. Сначала Клод Лоррен — все прейдет, но вместо картин крови или замерзания создавались мечты, идеалы. Потом атеизм» (16, 428). А Версилов в черновиках скажет Ахмаковой на предпоследнем свидании, в ответ на ее «простим всё друг другу и — разойдемся»: «Не могу», и истолкует свое желание убить ее тем, что «*кровь — это тоже своего рода обладание*» (16, 412).

Описывая в черновиках главного героя романа — атеиста, Достоевский показывает, как на самом деле (а не в мечтах) будет относится атеист к смертному человеку и мимолетному прекрасному — не с бе-

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

Иное солнце освещает мир, где люди знают Бога.

Версилов признается: «...я всегда кончал картинку мою видением, как у Гейне, "Христа на Балтийском море"» (13, 379). Речь здесь идет о первой половине стихотворения Г. Гейне «Мир» из первого цикла «Северного моря» (1825–1826).

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

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

О, чудо мира! Какой тихий город!
Не слышно глухого шума
Говорливых тяжелых ремесел,
И по чистым звенящим улицам
Бродят люди, одетые в белое,
С пальмовыми ветвями в руках,
И когда встречаются двое —
Глядят понимающе друг на друга,
И, трепеща от любви и сладкого самоотречения,
Целуют друг друга
И глядят вверх —
На солнечное сердце Спасителя,
Миротворно и радостно льющее вниз
Красную кровь,
И, трижды блаженные, восклицают:
«Хвала Иисусу Христу!»[123]

После встречи и беседы с Макаром Аркадий совсем иначе встречает свет заходящего солнца, который ранее ожидал с проклятием и злобой: «Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца, то самое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. Это был лишь миг новой надежды и новой силы...» (13, 291). Прежде думая о солнце, как о «вращающемся шаре», который в свое время остынет, и все остынет с ним, и ледяные камни будут летать в пространстве, Аркадий — сознательно или бессознательно — в заходящем солнце видел прообраз этой смерти, символ окончательной гибели. После разговора с Макаром, который весь посвящен смерти во Христе и надежде новой жизни, и тому, что «и по смерти любовь», заходящее солнце становится в сердце Аркадия символом Христа, Солнца правды, умирающего, чтобы воскреснуть, гаснущего затем, чтоб из гроба воссиял свет и просветил всю темную мглу, «преисподняя земли», чтобы во всем, во всякой вещи, торжествовало «благообразие». Недаром сцена начинается с того, что судо-

рожно повернувшись в злобе и отвращении от предстоящего зрелища света заходящего солнца, Аркадий слышит слова Иисусовой молитвы, читаемой еще неведомым ему Макаром: «Господи Иисусе, Христе, Боже наш, помилуй нас».

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

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

Суть отношения к миру «Ротшильда», каковым хочет стать Аркадий, — безличная сеть «чистого отношения», воплощаемого деньгами; сеть, улавливающая всех, в центре которой — паук-аскет, зорко вглядывающийся в мир и знающий, что ему достаточно пошевелить лапой, чтобы отозвалось в любой его точке. «Чем безнравственно и чем низко то, — вопрошает Аркадий, — что из множества жидовских, вредных и грязных рук эти миллионы стекутся в руки трезвого и твердого схимника, *зорко всматривающегося в мир*?» (13, 76). Последние слова заставляют вспомнить образ Циклопа. Интересно, что в «Finale» «Солнечной сонаты» (1907) М.К. Чюрлениса мироздание оказывается заплетено в паутину, где вместо паука сидит черный король на золотом троне и в золотой короне — очевидно, символ остывшего солнца, собирающего соки вселенной, чтобы вновь вернуться к рассвету «Allegro».

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

Но *совсем другой* предстает она в свете Солнца Правды. Макар отвечает Аркадию, развивающему перед старцем «картину полезной деятельности <...> друга человечества в мире»: «Друг! Да и что в мире? <...> Не одна ли токмо мечта? Возьми песочку да посей на камушке; когда желт песочек у тебя на камушке том взойдет, тогда и мечта твоя в мире сбудется, — вот как у нас говорится. То ли у Христа: "Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга". И станешь богат паче прежнего и бессчетно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а *умножившеюся бессчетно любовью*. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь! Ныне без сытости соби-

раем 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...» (13, 311).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Г.М. Фридлендер.* Реализм Достоевского. М.–Л., 1964. С. 247.

[2] *В.В. Иванов.* Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского // Евангельский текст в русской литературе 18-20 веков. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1994. С. 204.

[3] Надо ли говорить, что сами эти герои воспринимаются как своеобразные «синонимы». Одним из немногих, обративших внимание на странность этой синонимии и на ее движение в сторону антонимии (причем, связавшим эту антонимию именно с эпилепсией и идиотизмом, присущими одному из героев) был Андрей Белый: «Достоевский измеривает землю меркой абсолютной гармонии: это уже не психология, а пророчествование; печатью вечной гармонии хочет он заклеймить своих героев: сначала в князе Мышкине, еще **эпилептике**, потом в **Алеше**; но князь Мышкин сбрасывает с себя эту печать и впадает в идиотизм. Алеша пытается ее вынести, ибо дано было ему видение "Каны Галилейской"; с благоуханием от этого видения его посылают в мир, чтобы благоуханием видения успокоить страждущую душу, страждущую землю». *Андрей Белый.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой // О Достоевском. М., 1990. С. 154.

[4] О «деградации» главного героя в ходе романа пишут многие, очень по-разному понимая сам термин. Было отмечено нисходящее движение, начиная со второй части романа (*Dennis P. Slattery.* Dostoevsky's Fantastic Prince: A Phenomenological Approach. New York: Lang, 1983. P. 79. О том же говорила *Сара Янг* в докладе на X Симпозиуме Международного общества Достоевского (Нью-Йорк, июль 1998 г.)). О другом типе «деградации» говорит *Т. Киносита* в работе «"Возвышенная печаль судьбы" "Рыцаря бедного" — князя Мышкина» // «Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения». М., «Наследие», 2001. См. так-

же мою статью «Лебедев — хозяин князя» // Достоевский и мировая культура. № 13. СПб., 1999. С. 56–66.

[5] Кроме указанной уже работы Иванова см. также специально посвященную этой теме монографию: *Harriet Murav.* Holy Foolishness: Dostoevsky 's Novels and the Poetic of Cultural Critique. Stanford University Press, 1992.

[6] *Olga Meerson.* Dostoevsky's Taboos. Studies of the Harriman Institute. Dresden University Press. Dresden — Munchen. 1998. P. 81–108. В своей книге Ольга Меерсон разрабатывает универсальную концепцию табуирования как способа маркировки базовых ценностей в литературном произведении. Но для невинного нет ценностей, нуждающихся в табуировании.

[7] Митрополит Сурожский Антоний говорит: «По слову митрополита Филарета Московского мы повешены между двумя безднами, между бездной небытия и Божественной бездной, только на слове и воле Господних. ***По существу мы до конца беспочвенны***; мы можем иметь корни, только если станем действительно своими и родными Богу, причастниками Божественной природы, живыми членами Тела Христова, храмами Святого Духа, детьми Отчими по приобщению, то есть все вместе — Церковью, и каждый из нас — живым членом этой Церкви». *Митрополит Сурожский Антоний.* О встрече. Клин, 1999. С. 135.

[8] Противоположное движение, впрочем, начинается еще с интенции, с устремленности героев. Князь Мышкин с тоской простирает руки в бесконечную синеву *неба*, и повергается на землю «духом немым и глухим» — словно отброшенный брезгливо. Алеша с любовью повергается на землю, будто прижимает ее к себе, обнимает ее и поднимается — чтобы и ее поднять к небесам с собою.

[9] *Кэнноскэ Накамура.* Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997. С. 23.

[10] «Путаница и неопределенность теперешних понятий происходит по самой простейшей причине: отчасти оттого, что правильное изучение природы происходит весьма недавно (Декарт и Бекон) и что мы еще собрали **до крайности** мало фактов, чтоб вывести из них хоть какие-нибудь заключения. А между тем торопимся делать эти заключения, повинуясь нашему закону развития. Выводить же окончательные результаты из теперешних фактов и **успокаиваться** на этом могут разве только самые ограниченные натуры, кто бы они не были и как бы ни назывались» (20, 175).

[11] *К. Леонтьев.* Восток, Россия и Славянство. Философская и политическая публицистика. Духовная проза (1872–1891). М., 1996. С. 277.

[12] *Там же.* С. 315.

[13] *Там же.* С. 318.

[14] *Там же.* С. 320.

[15] Между тем, по очень точному замечанию В. Эрна, создание ***новой земли*** уже произошло: «Не будь искупления, не будь Голгофы, все превратилось бы в "чертов водевиль". Все полетело бы "вверх тормашками"; идея прогресса превратилась бы в такую пошлость и гадость, от которой бы должен краснеть всякий маломальски чуткий человек. Возврат к радости, к святости, к красоте стал возможен только после слова: "Свершилось!.." Поворот от греха, от кошмарных ужасов темного и злого хаоса, истинное освобождение из-под власти всеобщего рабства, истинный и единственный κάθαρσις мировой трагедии — в Гефсиманском саду и Голгофе. Второе творение мира, создание "новой земли" произошло там. А без новой земли нам некуда было бы идти; без этой цели, лежащей впереди человечества, не могло быть никакого движения вперед. Мировая трагедия без своего κάθαρσις'а превратилось бы в безысходный кошмар. Вся жизнь, вся история, весь мир полетел бы в зияющую **дыру**, и все провалилось бы, **сгнило** в бездне небытия». *В.Ф. Эрн.* Сочинения. М., 1991. С. 213.

[16] *Л.А. Успенский.* Богословие иконы Православной Церкви. Издательство братства во имя святого князя Александра Невского. 1997. С. 166.

[17] *Митрополит Сурожский Антоний.* Беседы о вере и Церкви. М., 1991. С. 121.

[18] *V. Ivanov.* Freedom and the Tragic Life. New York, 1957. P. 131–132.

[19] И слово «лик», и даже расположение животных в образе, возникающем из слов Зосимы указывает на православные иконы, изображающие собор всей твари, «раскрывающие — по слову Л.А. Успенского — космический аспект Церкви», такие как: «Святые священномученики Власий и Спиридон — покровители животных»; «О Тебе радуется...»: «Всякое дыхание да хвалит Господа...» Почему «с ними Христос еще раньше нашего», поясняет хотя бы следующий пассаж Л.А. Успенского: «Указание на это начало восстановления нарушенного грехом единства всей твари нам дает пребывание Спасителя в пустыне: **Он был со зверьми, и Ангелы служили Ему** (Мк. 1, 13). Вокруг Него собирается небесное и земное, предназначенное стать в Богочеловеке новой тварью. Эта мысль об единении всей твари проходит через всю православную иконографию. Это объединение всех существ в Боге, начиная с Ангелов и кончая низшей тварью, и есть обновленный во Христе гря-

дущий космос, который противопоставляется всеобщему раздору и вражде среди твари. Собор всей твари как грядущий мир вселенной, как всеобъемлющий храм Божий, является основной мыслью православного церковного искусства, которая господствует и в архитектуре, и в живописи» *Л.А. Успенский.* Богословие иконы православной церкви. 1997. С. 220.

[20] Эта память, согласно митрополиту Антонию, — важнейшая забота Господня: «Но Бог не судит; Он молит, Он зовет, Он живет и умирает, Он сходит в самые глубины человеческого ада, чтобы только мы могли поверить в любовь и опомниться, не забыть, что есть рай». *Митрополит Сурожский Антоний.* Беседы о вере и Церкви. С. 155.

[21] *Митрополит Сурожский Антоний.* Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Проповеди. Издание второе, дополненное. Клин, 1999. С. 41.

[22] Отсюда и сострадание как главная мысль Мышкина. Пересказав видение Версилова о людях без Бога, Е.Ю. Кузьмина-Караваева комментирует его, говоря, что в нем «и дана норма жизни, неотвратимая судьба природного человека. Ничто, ничто не спасет его на природных путях от черной беды, ничто не выведет на путь бессмертия. Что же ему остается перед лицом хаоса и бессмыслицы, в его бессилии и рассыпанности? Только одна мучительная жалость к себе подобным, какая-то предсмертная нежность к каждой былинке. Все проходит, все не вечно, все бессмысленно крутится в мире, своеволие никуда не приводит, крылья никуда не уносят — остается жалость, только щемящая жалость к потерянному в мировом хаосе, в свободном круговращении случая брату-человеку». *Е.Ю. Кузьмина-Караваева.* Достоевский и современность // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 136–137.

[23] Ипполит, который говорит о природе в этом образе, дает и другой — гигантского тарантула. Эта — не механически безразличная, но агрессивная по отношению к человеку природа — вот как объясняется в святоотеческих творениях (*св. Симеоном Новым Богословом*): вся нетленная тварь, вся природа восстала на изгнанного из рая преступника Адама, «но Бог... сдержал все эти твари силою Своею, и по благоутробию и благости Своей не дал им тотчас устремиться против человека, и повелел, чтобы тварь оставалась в подчинении ему, и сделавшись тленною, служила тленному человеку, для которого создана, с тем, чтобы когда человек опять обновится и сделается духовным, нетленным и бессмертным, и вся тварь, подчиненная Богом человеку в работу ему, освободилась от сей работы, обновилась вместе с ним и сделалась нетленною и как

бы духовною...» (Слово 45-е). Цит. по: *Иеромонах Серафим (Роуз).* Православный взгляд на эволюцию. М., 1997. С. 57–58.

Человеку, пребывавшему в первоначальной, райской своей природе, тварь не вредила — как перестает вредить и ныне святым («На аспида и василиска наступиши и попереши льва и змия»). Преподобный Серафим Саровский говорил: «Адам был сотворен до того не подлежащим действию ни одной из сотворенных Богом стихий, что ни вода его не топила, ни огонь не жег, ни земля не могла пожрать в пропастях своих, ни воздух не мог повредить ему каким бы то ни было своим действием. Все покорено было ему...» Цит. по: *Указ. изд.* С. 83. Тварь восстала именно на отступника. И была заверчена «механическим колесом» для того, чтобы отступнику с его поврежденной природой дать среду, в которой он мог бы существовать.

[24] Вот как описывает это состояние *архимандрит Софроний*: «Христос, как Творец, т.е. причина, по-славянски — **вина** бытия, и в этом смысле, как "Виновник" бытия мира, взял на Себя тяготу — грех всего мира. Он — вершина опрокинутой пирамиды, вершина, на которую давит тягота всей пирамиды бытия.

Последователи Христа неизъяснимым образом уподобляются Ему чрез принятие на себя тяготы или немощи других: "сильные должны носить немощи слабых" (Рим. 15, 1).

Мы говорим здесь обо всем этом с тем, чтобы указать на характерную особенность христианского пути; о том, что нам пришлось наблюдать во внутренней жизни старца. Мы сознаем свое бессилие в словах и образах раскрывать эту жизнь.

Христианин идет **вниз**, туда — в глубину опрокинутой пирамиды, где сосредоточивается страшное давление, где взявший на Себя грех мира — Христос.

Когда сердца касается благодать Божия, тогда в нем начинает действовать сила любви Христовой, и влекомая этой любовью душа действительно опускается на глубину опрокинутой пирамиды, стремясь ко Христу, уподобляясь Ему. В пределах своих сил человек берет на себя тяготу братьев.

И тут создается состояние, о котором невозможно поведать словом. Глубина и сила пережитых в своей жизни страданий сделали сердце исполненным великой жалости ко всему страждущему; любовь сострадательная достигает готовности пожертвовать собою, всем своим бытием ради блага ближних, и вместе любовь неудержимо влечет к Богу всего человека: ум, сердце и самое тело — все существо человека влечется к Богу в глубокой, горячей молитве, с плачем о людях, иногда отдельных, известных или неизвест-

ных, иногда о всем "от века" человечестве, а иногда после долгих страданий любви душа всецело предается Богу и забывает весь мир.

"Когда душа в Боге, то мир забыт совсем, и душа созерцает Бога".

После того, как внутренне принесена жертва, т.е. внутренне отдано все, в человеке рождается покой за все. Наступает внутренний глубокий мир, мир Христов, превосходящий всякий человеческий ум (Филип. 4, 7).

На дне опрокинутой пирамиды, глубочайшее дно-вершина которой взявший на Себя грех и тяготу всего мира, по любви к миру распятый Христос, совсем особая жизнь, совсем особый свет, особой благоухание. Туда любовью увлекается подвижник Христов. Любовь Христова своего избранника мучает, тяготит и делает его жизнь невыносимо тяжелой, доколе не достигнет она своего последнего желания, и пути к достижению этой последней цели она избирает необычные.

"Молиться за людей — это кровь проливать".

И мы видели и свидетельствуем, что блаженный старец Силуан, молясь за людей, за мир, за все человечество, за всего Адама, в этой молитве отдал свою жизнь.

Такая молитва есть покаяние за грехи людей, и, как покаяние, есть взятие на себя тяготы их, и, как молитва за весь мир, есть в какой-то мере несение тяготы мира. Но для того, чтобы в человеке явилось дерзновение для такой молитвы, в нем самом личное покаяние должно сначала достигнуть какого-то завершения, потому что если он продолжает жить в грехе и страстях, то вместо несения на себе тяготы братий, он свою тяготу возлагает на них. Чтобы приобщиться страстям Христа за мир, чтобы иметь "участие в страданиях Его" (Филип. 3, 10; 1 Петр. 4, 13), нужно престать от греха (1 Петр. 4, 1)». Старец Силуан. Сретенский монастырь, 1999. С. 330–332.

[25] Леонтьев из двуединого движения, предписанного христианину, воспринял только первое и на нем остановился, как на окончательном. Вот что по этому поводу пишет афонский архимандрит Софроний: «Христианин отходит от мира; в "эгоистической" заботе о своем спасении он все оставляет, как ненужное; он "ненавидит" отца своего и мать, и детей, если есть; он отвергает всякую плотскую и душевную связь; в своем устремлении к Богу, он "ненавидит" мир и всецело уходит в глубину своего сердца. И когда действительно войдет туда, чтобы сотворить там брань с сатаною, чтобы очистить сердце свое от всякой греховной страсти, тогда в том

же сердце своем, в глубине его, он встречается с Богом, и в Боге начинает видеть себя неразрывно связанным со всем бытием мира, и нет тогда для него ничего чужого, постороннего. Порывая в начале с миром, он через Христа снова обретает его в себе, но уже совершенно иным образом и становится связанным с ним "союзом любви" ***на всю вечность***». Старец Силуан. Сретенский монастырь, 1999. С. 324.

[26] К этой лошадке кидается, чтобы ее защитить, маленький Раскольников (в сне), на эту лошадку (собственную природу) восстает Раскольников наяву, в своем преступлении. Интересен и безмерно символичен аналогичный жест Ницше, восставшего на человеческую природу именно за то, что «не тянет», и одновременно «болезненно отзывчивого, "без кожи рожденного" человека, того, который, увидев из окна своей Туринской гостиницы замученную лошадь, через силу влачащуюся под ударами кнута, выбежал, рыдая, на улицу, чтобы ее, родную, утешить и обнять». *О. Дешарт.* Введение // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 87.

[27] Образ Тютчева, чьими смыслообразами насыщен роман «Братья Карамазовы»:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

Видение. Первая публикация: Галатея, ч. VII, 1829, № 34.

[28] *Новикова Елена.* Соня и софийность (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. М., 1999. С. 89–98; *Ее же.* Софийность русской прозы второй половины 19 века. Томск, 1999. 253 стр.

[29] *Новикова Елена.* Соня и софийность. С. 91.

[30] *Игэта Садаеси.* Славянский фольклор в произведениях Ф.М. Достоевского: «Земля» у Достоевского: «Мать сыра земля» — «Богородица» — «София» // Japanese contribution to the ninth international congress of slavists. Kiev, September 7–13, 1983. Tokyo, 1983.

[31] *Указ. соч.* С. 80–81.

[32] *О. Павел Флоренский.* Имена. Кунина, 1993. С. 134.

[33] *Митрополит Сурожский Антоний.* Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Проповеди. Клин, 1999. С. 57.

[34] *Там же.* С. 126.

[35] Есть и другие сущностные соответствия. Игэта цитирует Афанасьева, который в главе «Небо и земля» своего фундаментального труда пишет: «Богатыри, поражающие лютых змеев, в ту мину-

ту, когда им грозит опасность быть затопленными кровью чудовища, обращаются к земле с просьбою: "ой, ты еси мать-сыра земля! расступися на четыре стороны и пожри кровь змеиную" — и она расступается и поглощает в себя потоки крови». *А. Афанасьев.* Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 143. Между тем, к Богородице обращаемся с славословием: «Радуйся, мир от потопа греховного спасшая; радуйся, главу древняго змия стершая».

Богоматерь — «Царица Небеси и земли», но царь представляет собой все царство свое, представительствует от него, является как бы его лицом, главою — а не чем-то отдельным. Все царство не есть царь, но царь есть все царство.

В акафисте иконам Богоматери «Взыскание погибших» и «Всех скорбящих Радость» Богоматерь прославляется: «радуйся земле обетования, из нея же течет мед и млеко. Радуйся, ниво, растящая обилие щедрот».

Митрополит Сурожский Антоний в слове на службу Погребения в Страстную Пятницу говорит: «в эту землю легло бессмертное, нетленное, пречистое Тело Иисусово. И земля дрогнула, и все изменилось, до самых недр ее». Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Проповеди. С. 265. Перед нами, по сути, продолжение Благовещения, продление того же действия, которое однажды было совершено благодаря раскрытию Пресвятой Девы воле Божией. Теперь сама земля принимает в недра свои, в утробу свою Тело Господне. Как прежде освятился начаток твари — Богородица, так ныне освящается вся тварь, получает возможность святости и бытия в Боге, если пожелает, если пребудет верна призыву Господню. Земля, как и Богородица, носила Господа во чреве своем. Земля и всех сынов Божиих хранит во чреве своем до Воскресения.

[36] То, что почитание «матери-земли» как Богородицы есть принадлежность многих ересей, не означает изначальной еретичности такого почитания. Ересь ведь практически никогда не «придумывает», не изобретает чего-то принципиально нового, но *уклоняется* от чего-то имеющего истинную природу, искажает эту природу. Так и в данном случае: ереси обоготворяют наличное состояние твари, поклоняются земле, обремененной нашим грехом и проклятием Господним, а не благой Земле, явившей начало исцеления твари.

[37] *Митрополит Сурожский Антоний.* Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Проповеди. Клин, 1999. С. 27.

[38] См. главу «Цитата как слово и слово как цитата». Отдельной статьей это было опубликовано: *Т.А. Касаткина.* «"Христос вне ис-

тины" в творчестве Достоевского» // Достоевский и мировая культура. № 11. СПб., 1998.

[39] Впрочем, в этом же высказывании Павла есть строки, оправдывающие предположение Тарасова о возможности противопоставления Христа Богу: «Притом мы оказались бы и лжесвидетелями о Боге, потому что свидетельствовали бы о Боге, что Он воскресил Христа, Которого Он не воскрешал, если, *то-есть*, мертвые не воскресают; ибо если мертвые не воскресают, то и Христос не воскрес. А если Христос не воскрес, то вера ваша тщетна: вы еще во грехах ваших... и умершие во Христе погибли» (1 Кор. 15, 15–18). Но это в любом случае значило бы, что ***того*** Бога, который открыт нам Христом, нет. На вопрос, кто же тогда есть, не хочу даже пытаться здесь отвечать — это совсем другая и очень мрачная история.

[40] По поводу истолкования этой фразы мне был задан вопрос: имеет ли она, все-таки, какой-либо смысл для православного человека? Безусловно, имеет — если читать слово «Красота» как именование Святого Духа, и, соответственно, как явление именно Божественности образа Христова, в соответствии с учением Святых Отцов, так суммированном в катехизисе епископа Александра (Семенова-Тян-Шанского): «Он же (Святой Дух. — *Т.К.*) именуется Красотой, или Светом Божественной Истины, воссиявшей в Сыне, носящем образ Отца». *Епископ Александр Семенов-Тян-Шанский.* Православный катехизис. Второе издание. Б.м. Б.д. С. 16. (Ч. 1, 16 — Святой Дух). Таким образом, внутри самой этой фразы существует мощное антиномическое напряжение, связанное, опять-таки, с проблемой веры или неверия в Божественность Иисуса Христа.

[41] См. главу «Цитата как слово и слово как цитата». Отдельной статьей это опубликовано: *Т.А. Касаткина.* Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»//Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучение. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией *Т.А. Касаткиной.* М., 2001.

[42] «Горизонтальный храм» очень напоминает инициатическое пространство религий Вечного Возвращения. Об этом, связывая дом Рогожина с «архетипом большого дома» писала И. Ахундова. См., например: *И. Р. Ахундова.* Трансформация архетипа «большого дома» в «Идиоте» Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». Новгород, 1993. С. 9–14. Но нужно осознавать, что у Достоевского это не прямое следование «архетипу», не наивное его воспроизведение как единственно возможной и единственно знаемой реальности, а изображение ***искажения, отступления*** от Истины, дарованной и отвергнутой.

[43] Это было сделано *Г.А. Федоровым* в статье «"Се человек" Яна Мостарта // Этюды о картинах. Сб. памяти М. Алпатова. М., 1986. К сожалению, эта чрезвычайно информативная и эвристичная работа до сих пор плохо прочитана достоевистами — даже теми, кто пишет непосредственно о романе «Идиот».

[44] *С.М. Соловьев.* История России с древнейших времен. Кн. III. Т. 5–6. М., 1960. С. 178–180.

[45] *Иван Забелин.* История города Москвы. М., 1990. Репр.: М., 1905. С. 110.

[46] *Там же.* С. 114.

[47] Смерть митрополита подозрительно похожа по обстоятельствам на смерть отца Настасьи Филипповны Филиппа Александровича Барашкова, сошедшего с ума и умершего после пожара «вотчины», не вынеся последнего «сюрприза фортуны» в своих трудах по устроению родового хозяйства. В разгар работ по строительству храма Успения (4 апреля 1473 года), в Кремле случился большой пожар. Загорелось у ***церкви Рождества Богородицы.*** (Начало судьбы Настасьи Филипповны тоже ознаменовано пожаром.) По близкому соседству загорелся и митрополичий двор. Когда пожар кончился, митрополит возвратился в строящуюся церковь Успения Богородицы ко гробу Чудотворца Петра и повелел петь молебен, обливаясь многими слезами. Великий князь, увидев это, стал утешать его, думая, что он плачет о своем пожарном разорении. А святитель после многих слез стал изнемогать, тут же ослабела у него рука, потом нога... На смертном одре он говорил и приказывал князю только об одном — чтоб церковь была совершена. См.: *Иван Забелин.* Указ. соч. С. 119.

[48] *Там же.* С. 120–121.

[49] *Там же.* С. 121.

[50] *Г.А. Федоров.* Указ. соч. Примечание 44.

[51] *Н.М. Карамзин.* Письма русского путешественника. М., 1988. С. 151.

[52] *Дж. Купер.* Энциклопедия символов. М., 1995. С. 230.

[53] Прекрасным комментарием ко всем рассуждениям князя о смерти в первой части, где он делает упор на непереносимом ужасе человека перед *объявленной* смертью, служат слова Лодыженского, говорящего в своей книге в главе о смерти святых, что, сравнивая эту смерть с другими типами смерти, «мы не имели в виду трактовать о том, как умирают люди совсем не верующие: материалисты, позитивисты и другие. О том, как умирают эти люди, мы распространяться не будем, ибо что может представлять собой смерть человека, в коем внедрено сознание, что смертью он *совершенно унич-*

тожается — смерть человека, у которого одно из главнейших желаний, это — *умереть внезапно* или, все то же, избежать смерти через смерть бессознательную. Относительно смерти таких людей может быть дан один ответ и ответ короткий. Такая смерть — это или ощущение ужаса или ощущение тупого отчаяния, скрытого под маскою бесстрастного равнодушия. Во всяком случае такая смерть есть результат жизни бессмысленной. Об такой смерти говорить нечего». *М.В. Лодыженский.* Свет Незримый. Пг., 1915; Репринт: М.–Новосибирск, 1992. С. 216.

Князь же говорит о смерти так, будто только такая смерть и существует. Так что зря не верят ему некоторые исследователи, когда он признается, что «всегда был материалистом».

Кстати, не говоря уже о смерти приговоренных христианских мучеников, — особым признаком святости было всегда *знание о дне и часе своей кончины.*

См. об этом также статью *Е. А. Трофимова* «Образ Мышкина в первой части романа "Идиот"» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. М., 2001.

[54] Настасья Филипповна пишет Аглае: «Я слышала, что ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про мой портрет, что с такою красотой можно мир перевернуть. Но я отказалась от мира...» (8, 380). Слова «мир» и «мир» разделяю здесь так, как Вяч. Иванов разделяет «землю» и «мир»: «В Новом Завете слова "земля" и "мир" имеют свои собственные значения, отличные от обыденного словоупотребления. "Земля" ассоциируется со светом, "Мир" — с тьмой. "Мир" ненавидит воплощенное Слово, и те, кто воспринял Слово, ненавидят "мир". "Земля" покрыта и окутана "миром" (*как саваном, если следовать тому слову (shrouded), которое в английском переводе; то есть здесь нужно усмотреть прямую ассоциацию с умершим и обвитым погребальными пеленами Лазарем, уже "смердевшим", но воскресшим по слову Христову; из дальнейшего будет ясно, что эти пелены и смерть — лишь чара, от которой* ***знающий*** *(освещенный светом Христовым — уверовавший) может избавиться уже в силу этого знания. — Т.К.*), но сама ему не принадлежит. Так же как шестой муж самаритянки не ее муж, так же Князь Мира сего не есть истинный супруг Земли, но лишь ее сутенер. Его господство над нею и есть, на самом деле, "Мир". "Мир" — наличное состояние Земли, Земля лишь внешним образом управляется Люцифером — в своем существовании, но не в своем существе. Седьмой жених — Жених Небесный, обещанный и страстно ожидаемый, Тот, кого женщина узнала в незнакомце, попросившем у нее напиться». *V. Ivanov.* Freedom and the Tragic Life. New York, 1957. P. 131–132.

[55] Жизнеописания достопамятных людей земли Русской X–XX вв. М., 1992. С. 70.

[56] *Иван Забелин.* Указ. соч. С.128.

[57] Там же. С.128–129.

[58] Но, конечно, прежде всего это еще одна перверсия Евангельских мотивов: это вариация обезбоженного мира на тему диалога Бога и человека. Человек, отвернувшийся от Бога и ставший смертным, не покидается Богом со словами, подобными мышкинским, но Бог, верный до конца, приходит, ***чтобы умереть вместо человека*** и своей смертью возвратить человеку Жизнь Вечную.

[59] Бежит от алтаря, где он (алтаря церкви, где человеком подменен Христос, тем, кто должен умереть, Тот, Кто воскрес), а он войдет в алтарь, где она (в алтарь «корабля христов», где успение являет Успение) — эта композиционная структура финала романа «Идиот» требует своего осмысления.

[60] См.: *Ганна Боград.* Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М. Достоевского. Нью-Йорк, 1998. С. 33–34.

[61] *Там же.*

[62] Можно добавить еще одну черту, очень характерную, и, кажется, пока никем не отмеченную. Князь Мышкин не умирает, но как бы «зависает» в Швейцарских горах, не принимаемый ни землей, ни небом. Известно, однако, что существует мусульманская легенда о «зависшем гробе» Магомета.

[63] Вяч. Океанский сделал подборку таких высказываний. «Идиот в эпилепсии — провидец, как шаман арктический. Он — белый шаман, а Рогожин — черный шаман» *Гачев Г.* Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. М., 1995. С. 234. «Как-то меня спросили, что такое русский дзен? Букет ромашек? Я несколько дней не знал, что ответить, и вдруг почувствовал: князь Мышкин. То есть то, что на дальнем Востоке выразилось как дзен, в России ни в чем не выступило так полно, как в Мышкине». *Померанц Г.С.* Открытость бездне. М., 1990. С. 290. Для самого Океанского Мышкин — «скорее, мистик-суфий, наделенный глубинной апофатической интуицией, который к исламу не ближе, чем, допустим, к буддизму и "сущности вещей", открывающейся экстатически и спонтанно». *Вяч. Океанский.* Локус Идиота: введение в культурофонию равнины // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы. Иваново, 1999. С. 184. Это очень точное замечание. И сразу становится видно, что ***для того, чтобы ВСЕ религии признали тебя своим, достаточно отступить от дальних горизонтов Христианства***. Добавлю еще один пример — опять из Г. Померанца, только из более поздней его статьи: «Мышкин не похож ни на один религи-

озный тип, известный из истории, потому что он как бы предшествует истории. Нечто подобное есть только у бесписьменных народов. Не так давно Анна Смоляк открыла у нескольких народов Сибири неприметный религиозный тип. Он долго не бросался исследователям в глаза. Его заслонили шаманы с их разрисованной одеждой, с биением в бубен, с разыгрыванием мистерии, на которую сходилась вся округа. Но тудинов — как их называют нанайцы — почитают больше шаманов. Тудины связаны с духовным миром от рождения. Они не нуждаются в посвящении, в браке с потусторонней возлюбленной, им не нужна особая одежда и магические предметы. Их узнают по дару ясновидения. Тудины способны предвидеть будущее, указывать источник беды или болезни, следовать "умным зрением" за шаманом в его духовных странствиях и исправлять его ошибки. Они лечат больных, по общему мнению, лучше, чем шаманы <...>. Тудины иногда страдают эпилепсией, но специфической болезни шаманов, проходящих посвящение, они не знают». *Г. Померанц.* Каторжное христианство и открытое православие // Достоевский и мировая культура. № 13. СПб., 1999. С. 31.

Кстати, сюжеты, прочно связываемые для большинства истолкователей «Идиота» с евангельскими мотивами, имеют большие соответствия, скажем, в истории жизни Магомета (о чем давно, правда, делая отсюда совсем другие выводы, пишет В. Борисова). Возможно, Достоевский как раз сознательно ориентировался именно на жизнеописание Магомета, создавая эпизод с бросанием камней в «пророка» (только с большой натяжкой могущий быть сопоставленным с евангельским побиванием камнями грешницы). В изложении этого эпизода *М.Т. Гутсмом* подчеркивается еще и чуждость, «иноплеменность» пророка тем, которым он проповедует: «Между тем у него созрела мысль предоставить неверных жителей Мекки их судьбе и начать проповедовать вне стен этого города. Для нас такое решение может показаться вполне естественным, принимая во внимание те испытания, которые Магомет перенес в Мекке, но для араба это было нечто совершенно необыкновенное. По его обычаям, отдельный человек без своего племени ничто; добровольно покинув свое племя или им отвергнутый, он лишается всякого покровительства и считается погибшим. Магомету пришлось испытать это вскоре на себе; когда он попытался обратить в свою веру такифитов из ближайшего Таифа, то его не только отвергли с бранью, но преследовали камнями, так что он должен был поскорее бежать, чтобы спасти свою жизнь. Однако эта неудача так же мало смутила его, как и неверие жите-

лей Мекки». См.: «Иллюстрированная история религий» под редакцией проф. Д.П. Шантепи де ля Соссей. Изд. Спасо-Преображенского Валаамского монастыря. Т. 1. С. 361. Здесь же надо отметить и последующее обращение «иноплеменного» Ясриба (будущей Медины), в то время как родная Мекка отвергла пророка. Все это вполне может рассматриваться как background истории Мышкина, создающего свою «общину» в Швейцарии и терпящего крах в России. Кстати, Медина потом стала опорой для фактического завоевания Мекки — тоже интересная деталь, маячащая, таким образом, на заднем плане «Идиота».

Еще одна характеристика профессора Гутсма остановила мое внимание: «Биографам Магомета всегда было трудно сделать правильную оценку его личности. Это не должно никого удивлять, так как, без сомнения, он был совершенно необыкновенным человеком. В личности его обнаруживаются два различных духовных направления, которые нигде больше не встречаются одновременно и обыкновенно даже исключают друг друга: это — несокрушимый энтузиазм и холодно-рассчитанное житейское благоразумие». *Там же*. С. 367.

[64] Дж. Реале и Д. Антисери в своем многотомном труде по истории европейской философии так комментируют высказывание Бенедетто Кроче: «Библейское послание преобразовало позитивным образом как тех, кто его принял, так и тех, кто его отверг, прежде всего в диалектическом смысле, антитетично <...>, но и в более общем смысле, ***обозначив духовный горизонт, не подлежащий упразднению***. Примечательны слова Бенедетто Кроче: "Почему мы не можем не называться христианами", — смысл которых состоит в том, что христианство, однажды появившись, стало ненарушимым горизонтом, тем, из чего нельзя выйти и оказаться вовне». *Дж. Реале и Д. Антисери*. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 2. Средневековье. СПб., 1994. С. 9.

[65] К примеру — единобрачие в Христианстве и допущение 4 жен в исламе. Понятно, что ислам гораздо *человечнее*, то есть приспособленнее к *наличному состоянию человеческой природы*. Христианство указывает самые дальние рубежи, самые великие возможности природы человека: «В человеке может вместиться Бог». Кстати, перед нами — проблематика «Великого инквизитора». Герой поэмы Ивана как раз и сокращает горизонт до *наличного состояния человеческой природы*, ограждает человека от предъявленных к нему требований, чем *оправдывает* это самое наличное состояние, *восстанавливает человека в правах*, начисто лишив его предписанных Христианством *обязанностей*, что и становится пу-

тем к рабству и деградации. Вот как писал об этом Розанов: «Анализируя природу человека и сопоставляя ее с учением Христа, престарелый инквизитор, раскрывающий идею своей Церкви, находит несоответствие между первою и вторым. Дары, принесенные Христом на землю, слишком *высоки и не могут быть вмещены человеком*; а поэтому человек и не в силах принять их, т. е. как уразуметь слово Христа, так и привести в исполнение Его заветы. От этого несоответствия требований и способностей, идеала и действительности, человек должен оставаться вечно несчастным: только немногие, сильные духом, могли и могут спасаться, следуя Христу и понимая тайну искупления. Таким образом, Христос, отнесшись к человеку с столь высоким уважением, поступил *"как бы вовсе не любя его"*. Он не рассчитал его природы и совершил нечто великое и святое, но вместе *невозможное, неосуществимое*. Католицизм и есть *поправка к Его делу*, есть понижение небесного учения *до земного понимания*, приспособление божеского к *человеческому*» (выделено Розановым. — *Т.К.*). *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 104.

Это — ***восстановление в правах наличного состояния человеческой природы*** — путь и нашей секуляризованной культуры. Но наличное состояние — это состояние падшего человека; оправданием этого состояния от человека закрывают его истинную природу, изначально ему присущее состояние. Это, в свою очередь, коллизия Настасьи Филипповны в «Идиоте», которая так настаивает на своей виновности, потому что не хочет, чтобы ее, такую как она есть, приняли за истинную ее.

Великий инквизитор считает, что «нет возможности другим способом устроить, сберечь и пожалеть племя извращенных существ, как приняв это самое извращение в основу; собрать их рассыпавшееся стадо извращенных мыслью, ложь которой ответила бы лжи их природы». *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 125.

«Ты возжелал свободной любви человека, чтобы свободно пошел он за Тобою, прельщенный и плененный Тобою. Вместо твердого древнего закона — свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве Твой образ пред собою, — но неужели Ты не подумал, что он отвергнет же наконец и оспорит даже и Твой образ и Твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора? Они воскликнут наконец, что правда не в Тебе, ибо невозможно было оставить их в смятении и мучении более, чем сделал Ты, оставив им столько забот и неразрешимых задач» (14, 232) — говорит он Христу.

Иов, не принимающий мысли о том, что наличное состояние мира, — плод замысла Господня — ответ Ивану; Иов, остающийся верным вопреки всем испытаниям, Иов, после всех испытаний поклоняющийся явленному ему наконец лику Господню, — ответ великому инквизитору.

[66] *П.В. Анненков.* Замечательное десятилетие (1838–1848) // Ф.М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 37.

[67] *Н.А. Добролюбов.* Забитые люди // Ф.М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 46.

[68] *Там же.* С. 75–76.

[69] *Там же.* С. 77.

[70] *Иннокентий Анненский.* Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского // Иннокентий Анненский. Избранное. М., 1987. С. 195–200.

[71] *Борис Криста.* Семиотическое описание распада личности в «Двойнике» Достоевского // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Материалы международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22–25 августа 2000 года. М., 2002. С. 235.

[72] *Ричард Пис.* Достоевский и концепция многоаспектного удвоения // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Материалы международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22–25 августа 2000 года. М., 2002. С. 205.

[73] Сходное наблюдение делает М.М. Бахтин, правда, разворачивая его далее совсем в другом аспекте: «Рассказывает же повесть о том, как Голядкин хотел обойтись без чужого сознания, без признанности другим, ***хотел обойти другого и утвердить себя сам***, и что из этого вышло». М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 250.

[74] См.: *Richard Peace.* Dostoyevsky. An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971. P. 57–58.

[75] *Старец Паисий.* Отцы Святогорцы и Святогорские истории. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2001. С 175.

[76] «Персонализм русской мысли имеет **существенный**, а не случайный характер. Тайны Сущего раскрываются в недрах личности. Божественное Слово, проникая **всего** человека, по существу не может всецело выразиться в том, что в человеке **не** есть все, — т.е. в **сознании**. Сознание, даже творческое, гениальное, в некоторых отношениях поражено афазией, ибо тишину нельзя выразить никаким звуком и молчание нарушается словом. Но тишина не нарушается чувством и молчание сохраняется в действии. Вот почему

мало знать, что написали и что сказали Гоголь, Достоевский или Соловьев, нужно знать, **что** они пережили и **как** они жили. Порывы чувства, инстинктивные движения воли, выраставшие из несказанной глубины их молчания, нужны не для простого **психологического** истолкования их личности, а для углубления в **"логический" состав их идей**. Для рационалиста присутствие переживания или индивидуального тона мысли есть признак **психологизма**, т.е. затемненности и порабощенности мысли. Для "логиста" нижний, подземный этаж личности, ее иррациональные основания, уходящие в недра Космоса, полны скрытым **Словом**, т.е. Λόγος'ом». *В.Ф. Эрн.* Сочинения. М., 1991. С. 90.

[77] *Н. В. Балашов* в статье «Иов "с подлейшими примечаниями": что же читал Достоевский» // Достоевский и мировая культура. Вып. 6. СПб, 1996. С. 82–86, оспаривая иные предположения, считает, что Достоевский читал книгу Иова, переведенную на русский язык епископом Вятским Агафангелом (Соловьевым).

Примеры примечаний переводчика: «Праведник <...> в том лучшем мире за все страдания получит от Бога вознаграждение. Сия уверенность прольет благодетельный свет на мрачную стезю нашего земного странствия и никогда не позволит нам произнести на Бога тех жалоб, которые исторгло у страждущего Иова чувство его болезней и жестокое подозрение его друзей».

«Дети злодея должны нести наказание за несправедливость их отца, если над ним самим не разразилось мщение. Ибо Бог так устрояет, что потомки его впадают в бедственные обстоятельства...» Книга Иова в русском переводе с краткими объяснениями. Вятка, 1860. С. 87, 168.

[78] *С.Г. Бочаров.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 585–600.

[79] Человек, на что укажет Господь Иову, не постигает даже мира, который видит, не только Господа, Которого не видит; человек не знает ни оснований, ни путей мира: «Господь отвечал Иову из бури <...> Препояшь ныне чресла твои, как муж: Я буду спрашивать тебя, и ты объясняй Мне: где был ты, когда Я полагал основания земли? Скажи, если знаешь. Кто положил меру ей, если знаешь? или кто протягивал по ней вервь? На чем утверждены основания ее, или кто положил краеугольный камень ее, при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости?» (Иов 38, 1–7; и далее).

Достоевский записывает в черновиках к «Подростку», комментируя книгу Иова: «От человека и право роптания отнято, потому что даже не может и уличить Того, на Которого ропщет, ибо тайна

кругом человека. Что в том, что я буду роптать? Ибо ропща буду знать, что говорю как бессмысленный и язык мой вертится лишь зря, а что ведь я ничего не знаю, стало быть и уличить не имею сил.

Итак, можно ли оставаться спокойным и не убить себя атеисту? Только тот может жить, который верит, что Бог прав всегда (и не может иначе), хотя бы ему и казалось беспрерывно, что в мире неправда. Принимай за искушение и верь» (16, 140).

[80] *Митрополит Сурожский Антоний.* Беседы о вере и Церкви. М., 1991. С. 154–155.

[81] Иван отрицает то, чем только держится и спасается земля. *Протоиерей Александр Шаргунов* в проповеди в день убиения Царской семьи говорит: «Зло раскрылось в те дни, кажется, в предельной полноте, но не темным ужасом веет от тех дней, а радостью пасхальной победы. Святые мученики и исповедники явились победителями зла. Победа их в том, что они приняли Крест Христов как исполнение заповеди о любви к Богу и человеку. Не тем поражает жизнь святых, что с потрясающей достоверностью воскрешает в наши дни древние чудеса, а тем, что доказывает: не бывает таких обстоятельств, когда исполнение заповеди Божией становится невозможным. Новомученик митрополит Владимир Киевский перед расстрелом, воздев руки вверх, так молился Богу: "Господи, прости моя согрешения, вольная и невольная, и приими дух мой с миром". Потом он благословил палачей обеими руками и сказал: "Господь вас благословляет и прощает". Великая княгиня Елизавета Феодоровна, основательница знаменитой Марфо-Мариинской обители милосердия, перед тем как озверевшие палачи сбросили ее и других узников в шахту рудника и закидали гранатами, произнесла молитву Спасителева заступничества: "Господи, прости им, не знают, что творят!" <...> Исполнив заповедь о любви до конца, засвидетельствовав кровью своей, что человека, верного Богу, никто не может заставить отречься от заповеди о любви к человеку, святые мученики посрамили древнего человекоубийцу и обрекли на поражение дело Маркса — Ленина, ***которые ради любви к человеку звали к освобождению человечества от заповеди любви к Богу*** (то, к чему зовет и Иван. — *Т. К.*) и, преуспев в этом, развязали такую энергию ненависти в мире, что казалось, погибнет жизнь во всех ее проявлениях и никто не устоит, чтобы не ответить на ненависть еще большей, открытой или затаенной ненавистью <...>. Но мир не погрузился во тьму, Церковь устояла в любви <...>. Это тайна Церкви, пасхально радостной и гонимой, от апостолов, первомучеников и до наших дней, от первых русских святых Бориса и Глеба до последнего нашего святого Царя. Архи-

диакон Стефан, окруженный предателями и убийцами, которые рвались сердцами своими и скрежетали зубами, воззрел на небо и увидел отверзшиеся небеса и Сына Человеческого, стоящего одесную Бога, и, когда его побивали камнями, молился, преклонив колени: "Господи, не вмени им греха сего!" Когда история идет вспять, предавая смерти свидетеля, каждая такая смерть отверзает небеса, изливая Божественную энергию любви, проникающую в мир, и Савл, одобрявший это убиение, по молитве мученика становится Павлом». Проповеди московских священников. М.: Трифонов Печенгский монастырь. 2000. С. 128–131.

[82] Характеризуя «жанры серьезно-смехового» в качестве прародителей романов Ф.М. Достоевского, М.М. Бахтин пишет: «жанры серьезно-смехового не опираются на **предание** и не освящают себя им, — они **осознанно** опираются на **опыт** (правда, еще недостаточно зрелый) и на **свободный вымысел**; их отношение к преданию в большинстве случаев критическое, а иногда — цинично-разоблачительное. Здесь, следовательно, впервые появляется почти вовсе освобожденный от предания образ, опирающийся на опыт и на свободный вымысел. Это целый поворот в истории литературного образа». *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 124. Достоевский использует этот секуляризовавшийся, освободившийся от предания и по-видимому основанный лишь на опыте образ, образ, который *Иваном* творится именно в русле, описанном Бахтиным, и именно в целях критики и разоблачения предания — для того, чтобы предание засияло в его глубине, для того, чтобы пережив все происходящее со свежестью непосредственного опыта, мы обнаружили, что этот опыт и есть предание; чтобы мы встретились ***с преданием как с опытом***.

[83] Характерно, что осознать это оказываются наиболее способны самые пламенные богоборцы Достоевского, да и вообще — пламенные атеисты, о чем он сам неоднократно говорил, предполагая самый горячий атеизм последней ступенью к самой полной вере. Здесь мы воочию видим, как это может произойти: стоит только богоборцу с достоверностью внутреннего опыта осознать, что Бог, которому он «возвращает билет», и есть затравленный младенец, мать этого младенца — Заступница мира, Богоматерь, а сумасшедший генерал — пожалуй что он сам. И тут все — уже готовое — ибо он опытно осознал степень принесенной Богом за мир жертвы, мгновенно перевернется и установится, и он станет пламенно верующим, а не «теплым» только, не «бытовым христианином»; не тем, который к Богоматери у креста и обращается с просьбой о сладости житейской, об «ананасном компоте» для себя.

[84] См. главу «Цитата как слово и слово как цитата...»

[85] *Т. Касаткина.* «Христос вне истины» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. СПб., Серебряный век, 1998. № 11. С. 118.

[86] Современник. 1849. Т. XIII. № 1. Отд. III. С. 5.

[87] *С.Г. Бочаров.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 591–592.

[88] В подготовительных материалах к роману «Бесы» Достоевский записывает: «Милюков <...> говорит, что все счастье в реабилитации плоти» (11, 106). Очевидно, что здесь словоупотребление соответствует именно «восстановлению в правах».

[89] См. его знаменитые письма этого времени: например, С.А. Ивановой 1(13) января 1868 г., где Достоевский, указывая, на то, что «идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался», говорит, что для него единственный идеал Христос, тут же обрывая себя: «Но я слишком далеко зашел» (как будто — чтоб не сглазить). Далее, перебирая воплощенный уже «идеал» Европы, он называет и того персонажа, который воплощает указанную мысль: Жан Вальжан. И заключает: «У меня ничего нет подобного, ничего решительно, и потому боюсь страшно, что будет положительная неудача» (28_2, 251).

[90] *Г.К. Градовский.* Роковое пятилетие. 1878-1882 гг. // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 233.

[91] Достоевский против именно *оправдания* преступника, он видит здесь неправедную жалость и сентиментальное слабодушие: «но вот что наиболее смущает меня, однако: что это наш народ вдруг стал бояться так своей жалости? "Больно, дескать, очень приговорить человека". Ну и что ж, и уйдите с болью. Правда выше вашей боли» (21, 15). Полагаю, бывший каторжник знал, о чем говорит.

[92] Странные сны ему при этом снятся, выдавая именно *нежелание* его, при внутреннем знании того, как на самом деле все обстоит: «Наконец пришла к нему женщина; он знал ее, знал до страдания; он всегда мог назвать ее и указать, — но странно, — у ней было теперь как будто совсем не такое лицо, какое он всегда знал, и ему мучительно не хотелось признать ее за ту женщину. В этом лице было столько раскаяния и ужасу, что казалось — это была страшная преступница и только что сделала ужасное преступление. Слеза дрожала на ее бледной щеке; она поманила его рукой и приложила палец к губам, как бы предупреждая его идти за ней тише. Сердце его замерло; он ни за что, ни за что не хотел признать ее за

преступницу; но он чувствовал, что тотчас же произойдет что-то ужасное, на всю его жизнь. Ей, кажется, хотелось ему что-то показать, тут же недалеко, в парке. Он встал, чтобы пойти за нею, и вдруг раздался подле него чей-то светлый, свежий смех; чья-то рука вдруг очутилась в его руке; он схватил эту руку, крепко сжал и проснулся. Перед ним стояла и громко смеялась Аглая» (8, 352). Характерно, что сон снится накануне первого *любовного* свидания князя — то есть когда он становится прикосновенен к области греха Настасьи Филипповны. Тогда грех проступает, становится видимым для него, затемняя ее лик. Она потому и приводит его во сне — к Аглае наяву, что только таким образом он становится способен лицезреть ее грех, то, что она хочет ему показать «тут же недалеко». Любовное свидание с Аглаей и становится, кстати, началом того «ужасного, на всю его жизнь».

[93] *К. Мочульский.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 474.

[94] Там же. С. 474.

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

[96] *Л.П. Гроссман.* Достоевский-художник // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 392.

[97] *К. Мочульский.* Указ. изд. С. 462.

[98] См.: *Н.К. Савченко.* Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. М., 1982. С. 78.

[99] *Л.В. Сыроватко.* Реализация педагогического потенциала романа Ф.М. Достоевского «Подросток» на уроках литературы в старших классах. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. М., 1997. С. 98.

[100] «А наконец, пусть я не достигну ничего, пусть расчет неверен, пусть лопну и провалюсь, все равно — я иду. Иду потому, что так хочу» (13, 71) — вот окончательная формулировка Аркадия.

[101] Может быть, не случайно начало романа приходится на день (19 сентября ст. ст.), когда празднуют в том числе и память мученика Зосимы пустынника, которого в пустыне окружали дикие звери, а когда, во время истязаний, мучители потребовали, чтобы какой-нибудь зверь явился по зову Зосимы, то по молитве его, повешенного вниз головой, прибежал лев и поддерживал его уставшую голову. Лев хоронил вместе с другим Зосимой, поведавшим миру о житии Марии Египетской, и саму великую святую.

Интересно, что имя гимназического друга, ведущего Аркадия в первой части к Дергачеву, — *Ефим Зверев*, а *Евфимий*, *Ефим* значит (*греч.*) — благожелательный.

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

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

[104] Кто-то восстает благодаря греху, а кто-то падает из-за своей добродетели (*англ.*).

[105] antécédent (*франц.*) — предшествующий.

[106] Об этом скажет в романе старый князь Сокольский: «жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения».

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

[108] Отчество матери Подростка Софьи — Андреевна (как писали ранее: Андреева).

[109] Характерно, что Аркадий так и встретится с Макаром — как с некоей заменой Версилова: «В той комнатке, через залу, где прежде помещались мама и Лиза, очевидно был теперь кто-то другой. <...> Накануне мне пришла мысль, что там Версилов, тем более, что он скоро затем вошел ко мне <...>. И вдруг теперь оказывается,

что в их прежней комнате живет какой-то человек и что человек этот — совсем не Версилов».

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

[111] В романе встреча Аркадия с Макаром описывается так: «Там сидел седой-преседой старик, с большой, ужасно белой бородой, и ясно было, что он давно уже там сидит» (13, 284). С белоснежно-седыми волосами и бородой изображался Бог-Отец на иконах типа «Отечество» (например, Новгородская икона XIV века, хранящаяся ныне в Третьяковской галерее), канонически не одобряемых, но известных и особенно широко распространенных начиная с XVII в. Характерно сочетание «мудрости» и «седины» в Книге Премудрости Соломона: «мудрость есть седина для людей» (4,9), — говорит Соломон о достигших полноты и святости в нестаром еще возрасте: Версилов, говоря о браке Макара и Софьи заметит, что пятидесятилетний Макар «уже и тогда был непозволительно сед, стало быть, таким же седым на ней и женился...» (13, 109).

[112] После встречи с Макаром Аркадий совсем иначе встречает свет заходящего солнца, который ранее ожидал с тоской и проклятием: «Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца, то самое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. Это был лишь миг новой надежды и новой силы...» (13, 291) Прежде думая о солнце, как о «вращающемся шаре», который в свое время остынет, и все остынет с ним, и ледяные камни будут летать в пространстве (13, 49), Аркадий — сознательно или бессознательно — в заходящем солнце видел прообраз этой смерти, символ окончательной гибели. После разговора с Макаром, который весь посвящен смерти во Христе и надежде новой жизни, и тому, что «и по смерти любовь», заходящее солнце становится в сердце Аркадия символом Христа, Солнца правды, умирающего, чтобы воскреснуть, гаснущего затем, чтоб из гроба воссиял свет и просветил всю темную мглу, «преисподняя земли», чтобы во всем, во всякой вещи, торжествовало «благообразие». Недаром сцена начинается с того, что судорожно повернувшись от злобы и отвращения от предстоящего зрелища света заходящего солнца, Аркадий слышит слова Иисусовой молитвы, читаемой еще неведомым ему Макаром: «Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас» (13, 283–284).

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

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

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

[115] *Л.П. Карсавин.* София Земная и Горняя // Гностики или о «лжеименном знании». Киев, 1997. С. 350.

[116] У Карсавина: Дзооэ-Дзои-Дзаппо. Возможно (*греч.*): Ζωή — жизнь, Ζόη — жизнь, Ζάω — жить: «живая жизнь живущая». *Л.П. Карсавин.* Указ. изд. С. 354.

[117] Взгляд Версилова на свои отношения с Ахмаковой находит себе удивительное соответствие в гностической системе Юстина, где творение мира происходит за счет соединения мужского и духовного принципа Элогима, не знающего сначала о наличии высшего божества (Иегова) и считающего себя Господом, с полуженщиной-полузмеем Израэлью, психически-материальным началом. Элогим, которого дух влечет вверх, после создания Эдема, устремляется к небесам, где обнаруживает высшего Бога и садится одесную его, несмотря на то, что ему жаль покидать свое творение и особенно свой дух в человеке. «Оставленная Израэль тщетно всеми прелестями своей красоты пытается возвратить себе Элогима. Тогда в ярости она решается выместить все на пневматическом элементе в человеке, и приказывает своим ангелам всячески, *через посредство души, мучить дух в людях*» (См.: *В.В. Болотов.* Лекции по истории древней церкви. Т. 2. М., 1994. С. 191). Людей пытается защитить Элогим — главным образом, подавая советы через разные посредствующие инстанции. В свете этого мифа понятно становится, когда Аркадий, первоначально смотревший на Ахмакову верси-

ловскими глазами, говорит ей, что ожидал встретить «выведывающую змею» — выражение, на которое обратит внимание читателя сама героиня: «О нет, я тому только [смеюсь — *Т.К.*], что у вас такие ужасные слова... Ну, что́ такое "выведывающая змея"? — засмеялась она». Становится понятно и письмо, написанное Версиловым Ахмаковой после «признаний» Аркадия этому «понимающему человеку»: «Милостивая государыня, Катерина Николаевна, как вы ни развратны, по природе вашей и по искусству вашему, но все же я думал, что вы сдержите ваши страсти и не посягнете по крайней мере на детей. Но вы и этого не устыдились» и т.д. Версилов как бы берет на себя роль Элогима, пытаясь оградить несмысленного человека от посягательств и мучительств Израэли. Характерно, что свою встречу с Ахмаковой Версилов описывает как «фатум» — *неизбежную и непреодолимую судьбу*: «С первой встречи она поразила его, как бы заколдовала чем-то. Это был фатум. Замечательно, что записывая и припоминая теперь, я не вспомню, чтоб он хоть раз употребил тогда слово "любовь", и то что он был "влюблен". Слово "фатум" я помню. <...> Все-де, что́ было в нем свободного, разом уничтожалось пред этой встречей, и человек навеки приковывался к женщине, которой совсем до него не было дела». Анализируя систему Юстина, В.В. Болотов пишет по поводу союза духовного и душевно-материального начала в человеке: «Дух попадает под тиранию души и плоти и всякая борьба между ними кончается победою последних. Мировая история есть ряд триумфов плоти и бесплодных мучительных усилий духа, хотя он развивает в борьбе всю свою энергию. Даже самое искупление не привносит в эти отношения нового оправдывающего их момента: дух, даже в лице Иисуса, достигает только своей автономии, но — не торжества над низшею природою, вследствие которого она обратилась бы в послушное орудие для осуществления его целей. "Израэль! возьми, что тебе принадлежит [так толковал Юстин слова Христа на кресте: "Жено, се сын твой" — как освобождение духа путем отдания, оставления тела и души — *Т.К.*]", — таков последний завет умирающего Мессии». (Указ. соч. С. 196). С этой точки зрения также можно рассмотреть заявление в конце романа о том, что от прежнего Версилова осталась лишь «половина» — и он не упоминает уже никогда об Ахмаковой, словно забыл ее вовсе.

[118] В человеке, согласно учению гностиков, соединены несовместимые и непримиримые начала духа и плоти, но и все человечество (по учению Валентина, например) делится на «физиков» — плотских людей, «психиков» — душевных, «пневматиков» — духовных; «физики» уничтожатся в конце времен, «психики» найдут

себе место в области пребывания Демиурга, творца низшего мира, если «соблюдут десять заповедей», «пневматикам» обеспечено вхождение в Плирому, для чего им надо любыми способами изжить в себе привязанность к материальному миру.

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

[119] См. сравнительно недавнюю работу *И. Лунде* «От идеи к идеалу — об одном символе в романе Достоевского "Подросток"» // Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 416–423. Здесь же указаны работы, затрагивающие эту проблему.

[120] *Вяч. Иванов.* Достоевский и роман-трагедия // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С. 283.

[121] *К. Фламмарион.* История неба. СПб., 1875. С. 523–524.

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

[123] Пер. с нем. П. Карпа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В романах Достоевского мир еще раз творится словом, и этот мир можно постигнуть только в том случае, если учитывать «первоначальную» полнозначность слова, не ограниченного частным контекстуальным значением, слова, которое не является «кирпичом» в «ряду» предложения, в «стене» главы или части, но раскрывается во всем объеме своего смыслового поля, за счет чего и творится многомерная реальность его романов.

Литература перестает мыслиться как «приключение» жизни, мир вновь читается как книга, исполненная смыслом, и Весть, наполняющая мир, становится нерушимым камнем, на котором воздвигается книга.

Произведения Достоевского — не образец, и они не содержат образцов. Ни один герой его романов не сказал бы «будь, как я». Но они зовут делать, как они, то есть выбираться вслед за ними из самой глубокой ямы, в которую может упасть человек, — из себя самого. Человек, задуманный как светлая вершина мироздания, и сам, своею волей, превративший себя в его глубочайший провал. Произведения Достоевского не содержат сводов нравоучений, но протягивают руки за пределы литературы, протаптывая тропинку, заметную в любых временах, ибо она не теряется в горизонтали истории, но отовсюду ведет вверх, в вечность. Татьяна влюбляется в Онегина, начитавшись романов. Начитавшись романов Достоевского, многим случалось пламенно влюбиться в Бога.

Указанное качество слова Достоевского становится основой для выражения авторской позиции: если герой пытается слукавить в слове (не важно, сознательно или бессознательно), он тут же выдает себя с головой, ибо редуцирует слово к нужному ему смыслу, оставляя ненужные ему части смыслового поля за пределами предложенного им контекста — и они обличают его, ибо всегда присутствуют в том контексте, который имеется в виду автором. Именно поэтому всегда оказывается, что «герой-идеолог» говорит «на фо-

не» — как Иван Карамазов на фоне книги Иова — его редуцированные слова звучат на фоне слов полнозначных, и как бы ни были они сокрушительно убедительны в пределах предложенного героем контекста — полнота значения, ***полная*** правда слова обличает ***частную*** правду контекста, выявляя ложь и лукавство всякой редукции.

«Фон» для ударного эпизода в речи Ивана вводится Достоевским не только непосредственно в текст романа, но в эту же самую речь; автор заставляет самого героя обнаружить истинный смысл происшествия, послужившего соблазном для Алеши и для многих и многих читателей «Братьев Карамазовых». И этим лишний раз подчеркивается: истина не укрыта ни от кого, она не укрыта даже и от того, кто в данный момент на нее восстает.

Сопоставляя в речи Ивана сцену травли ребенка в глазах матери с «монастырской поэмкой» «Хождение Богородицы по мукам», Достоевский «в плоскости» располагает то, что обычно дается им «в объеме», он извлекает икону, только мерцающую в большинстве случаев в глубине эпизода, и помещает ее в линейное движение текста. Тем самым мы получаем подтверждение тому, что автор вполне сознательно строил эпизод (или, скажем, эпилог) таким образом, чтобы из глубины его проступала икона, и что только такое осмысление эпизода является адекватным глубине авторского замысла[1]. Одновременно мы перестаем удивляться тому, что икон в эпизодах произведений Достоевского многие читатели не обнаруживают и прямо высказывают подозрение, что все это «придумано исследователем», когда им на иконы указывают: несмотря на то, что Достоевский «разместил» в данном случае эпизод и то, что можно назвать его иконой, рядом, на протяжении нескольких страниц, в речи одного персонажа и в непосредственном сопряжении даже на словесном уровне (ударными словами того и другого текста, их смысловыми доминантами являются слова «простить», «прощение»), их связь не была замечена, во всяком случае, не была отмечена в работах о Достоевском. Напротив, во многих работах говорится о неотразимости Ивановых «примеров» и даже о том, что бунт Ивана — это бунт и самого Достоевского[2].

Достоевскому было свойственно и *естественно* «средневековое» видение жизни, которое и определяет существо его реализма, — в глубине житейской сцены, самой сиюминутной и «актуальной», прозревать ее евангельский первообраз. Этот способ восприятия текущей действительности наглядно проявился в письме Достоевского к Маслянникову по поводу дела Корниловой. Маслянников, молодой почитатель Достоевского, как он сам пишет в своих воспоминаниях, «служил в том ведомстве, от которого зависело или оставлять прось-

бы 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»[3]. Он написал Достоевскому письмо, где предлагал план совместных действий. Достоевский ответил ему, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и 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» (29_2, 131). Достоевский видел «глубину» жизни, ее евангельскую «подкладку», *вечное* содержание мимолетных форм, и именно глубина определяла истинное значение каждого эпизода, вне этой своей укорененности в глубине допускающего самые противоречивые трактовки.

Другое «место», где помещается авторская позиция в романах Достоевского, — это символическая деталь, слово авторского языка, располагающееся на ином уровне, нежели слово героя.

Несмотря на то, что «символике» всякого рода в исследованиях о творчестве Достоевского всегда отводилось немалое место, акцент в большинстве случаев ставился на другом — на *прямом смысле*, извлекаемом из *линейно* читаемого текста. В результате на первый план выходили концептуальные высказывания *персонажей*, ибо именно для них такой тип чтения адекватен, и, соответственно, воспринимались *их* теории и концепции, *их* правда — а авторская правда оставалась невыявленной, невнятной. Казалось даже, что этой правды или вообще нет, или она — в «симфонии», которая должна же сложиться из этой «полифонии» (а читатель-то слышал зачастую как раз «какофонию»); или — что Достоевский колебался и был во взглядах своих непоследователен и переменчив (или «ошибался», «недопонял», «неудачно выразил» — и так далее; ведь, к сожалению, исследователь почти всегда убежден в глубине души, что если ему что-то непонятно, так это вина не его, а автора).

Есть, однако, простое филологическое правило, которое должны были бы знать все филологи, но которое порой воспринимается как ка-

кая-то новость: если *художественный* текст не читается *линейно*, если при таком чтении он оставляет впечатление странности, непоследовательности, нелепости, беспомощности и т.д. — его надо читать *композиционно*. В сущности, при таком чтении текст впервые проявляет свои свойства *художественного*. Это и означает, что на первый план выходят иные внутритекстуальные связи, нелинейные сцепления пластов текста, которые находят свое оформление, например, в символической детали. Это означает, что лишь при композиционном чтении нам открывается авторская позиция творца «Братьев Карамазовых», при линейном чтении остающаяся для нас ***абсолютно недоступной***.

Символическая деталь «подхватывает», «прошивает» удаленные друг от друга участки текста, выстраивая новую смысловую «линию»; из совокупности контекстов, в которых присутствует символическая деталь, выявляется для читателя ее смысловое поле, которое, в свою очередь, значительно раздвигает смысловые рамки каждого контекста. Так, например, в «Преступлении и наказании» в сцене на мосту, когда Раскольникову подается двугривенный *из-под зеленого зонтика*, узкий контекст дает следующий смысл: милование после того, как зарвавшийся субъект поставлен на свое место: «На Николаевском мосту ему пришлось еще раз вполне очнуться вследствие одного весьма неприятного для него случая. Его плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски, за то что он чуть-чуть не попал под лошадей, несмотря на то, что кучер раза три или четыре ему кричал. Удар кнута так разозлил его, что он, отскочив к перилам (неизвестно почему он шел по самой середине моста, где ездят, а не ходят), злобно заскрежетал и защелкал зубами. Кругом, разумеется, раздавался смех.— И за дело! — Выжига какая-нибудь.— Известно, пьяным представится, да нарочно и лезет под колеса; а ты за него отвечай.— Тем промышляют, почтенный, тем промышляют... Но в ту минуту, как он стоял у перил и все еще бессмысленно и злобно смотрел вслед удаляющейся коляске, потирая спину, вдруг он почувствовал, что кто-то сует ему в руку деньги. Он посмотрел: пожилая купчиха, в головке и в козловых башмаках, и с нею девушка, в шляпке и с зеленым зонтиком, вероятно дочь. "Прими, батюшка, ради Христа"» (6, 89).

Причем, указанный смысл прочитывается независимо от наличия у подающих милостыню зеленого зонтика.

Но именно зеленый зонтик связывает приведенный эпизод с описанием церкви с зеленым куполом из сна Раскольникова, той церкви, в которую он ходил в детстве, когда вера еще крепка была в его душе. Из-под купола этой церкви и протягивается милующая рука. То, что кажется давно прошедшим и беспредельно далеким, оказывается всегда присутствующим рядом — только оглянись, только откликнись,

только прими. И Соня, покрытая зеленым драдедамовым платком, оказывается всегда под сводами детской церкви Раскольникова и становится его вожатым, шаг за шагом обеспечивающим его возвращение.

Символическая деталь — если она опознана в этом своем качестве в романе Достоевского — аналогична тому, что, по мнению Алексея Степановича Хомякова, в реальной действительности является началом веры: «откровению, опознанному как откровение», то есть «созерцанию факта невидимого, проявленного в факте видимом»[4]. Мир вокруг героев Достоевского действительно читается как книга, открытая очам и героя и читателя — если захотят увидеть. Достоевский не позволяет себе обсуждать героя с читателем за его спиной, для своего послания он использует создаваемый им вещный мир, его обращение очевидно всякому, кто захочет присмотреться — так же как детали и события нашей жизни сложатся для нас в предельно внятное обращение Бога, если только мы захотим Его услышать.

Как было сказано в главе о стиле, многочисленные «реализмы» зачастую получали свое название из уст противников, критиков и недоброжелателей, умевших уловить «пуанту» нового стиля. Такие названия подхватывались затем его «создателями», его открывателями, как знамя, которое они несли гордо, как сквозь восстание и гражданскую войну гезы несли свою позорную кличку, обернувшуюся грозным именем. На этом фоне особенно значимым становится протест Достоевского против попыток доброжелателей и недоброжелателей определить доминанту его стиля. Они известны. «Меня зовут *психологом*, неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27, 65). «У меня свой особый взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет *почти фантастическим* и *исключительным*, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд по-моему не есть еще реализм, а даже напротив» (29_1, 19). «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой *идеализм* — реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это ***исконный, настоящий реализм***! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает!» (28_2, 392).

Все пытающиеся определить стиль Достоевского роковым образом бьют мимо цели, как бы не видя то, что видит он, будто бы глядя в другую сторону, мимо той реальности, на которую он указывает, а он упорно настаивает на единственном адекватном, как он считает,

наименовании, протягивая мимо всех позднейших «реализмов» руку тому, ***исконному***, который, казалось, был разбит и развенчан в Средневековой Европе и который имел свои корни в событии, изменившем лик мира, который стал возможен благодаря тому невероятному обстоятельству, что «Слово в самом деле плоть бысть».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Вячеслав Иванович Иванов*, много учившийся, по его собственному признанию, у Достоевского, в «Повести о Светомире-царевиче» строит образ царицы Параскевы так, что в глубине его раскрывается икона ее святой, видимая Иоанну-пресвитеру и Светомиру. Причем именно икона, а не внешняя канва жития святой Параскевы, замученной при Диоклетиане: открывается стояние святой при Страстях Христовых. «Возведе на мя представша очи свои царевна, и мняшеся ми зрети синь прозрачну и множество светов в ней, и множество ликов, некогда знаемых, и ее самое узрех в духе, стоящу у подножия креста Христова. И рече ми: "Благословен приход твой во спасение нам, витязю Господенью из царства Иоаннова". И яко аз безмолвствовах, паки рече: "Почто на мя дивишися? Почитаю ангела моего, святую Параскеву, и ее ты душу сквозь мою видиши. Ей-же дано бысть Христовы страсти лицезрети и Ему священнотайне сораспятися"». *Вячеслав Иванов.* Собрание сочинений. Т.1. Брюссель, 1971. С. 366.

И чем больше постигает человек красоту предстоящего пред ним, тем яснее видит он его *первообраз* — заключенную в нем икону; причем он, по мере постижения красоты, как бы входит в ту реальность, проводником в которую икона является: «В скрытую келлию ту по зову Иоанна пришел Светомир. И увидел в ней Пресвитера и подле него стоящую статную женщину в белом, длинном простом одеянии. Догадался он, что то была царица Параскева. А как подняла она покрывало с лица своего, обомлел Светомир от красоты ее лучезарной. Все глядел на нее, не мог оторваться.

И вот видит: крест подымается; и на кресте Распятый; а она — Параскева скорбная — у подножия креста.

Полдень. Солнце стоит высоко над головою. Почему же убывает свет?

"Тогда была пятница"; Светомир узнал голос матери. Вспомнил: Она, мать его Отрада, всякий день читала ему по главе из Евангелья.

"Тогда была пятница и час шестой... От шестого же часа тьма была по всей земле до девятого". И ничего не слышит боле. Глухое молчание. Окрест мрак...<...>.

Время стало. Потом опять пошло. Отрок всею грудью черпнул воздух. Благоухание, благовеяние ладана. Синий фимиам светит во тьму, ее прогоняет. Вот проступают уже зеленые лапы древес. Перед отроком сад. И в саду вертеп. И вертеп сей — гроб новый». *Там же.* С. 388–389.

И, проясняя смысл сего вхождения, указывается в повести на еще один ракурс образа царицы Параскевы: «Ведь святая ее, с которой она — одно, сама крестных мук **Его** была свидетельницею; да и не свидетельницею только. Она — само течение, время Его умирания. Она — страстная Пятница — день Его смерти». *Там же.* С. 418.

И если, возражая, мне укажут на то, что Вячеслав Иванов был символист, и ему, в отличие от Достоевского, и положено было изображать в зримых вещах незримые, «понимать смысл форм и видеть разум явлений», «прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей», то сам Иванов, называвший свое направление, конечно же, «реализмом» (или «реалистическим символизмом») — в отличие от «идеализма», склонного к «самовластному фантазированию» (см.: *Вячеслав Иванов.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 145–146), среди принадлежащих к тому же направлению указывает Шекспира, Гете, Диккенса и Достоевского. *Вячеслав Иванов.* Собрание сочинений. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 114.

[2] См. об этом: *Флорес Лопес Хосе Луис.* Христианство Ф.М. Достоевского. Автореферат на соискание уч. степ. канд. филол. наук. М., 1994. С. 16.

Даже В.Е. Ветловская, разгромив Ивана Карамазова по всем пунктам, сочла нужным оговориться: «Автор безусловно согласен с некоторыми положениями Ивана: они в романе авторитетны. Самый сильный аргумент Ивана (страдание детей), а также мысль о необходимости переустройства мира, Достоевский полностью принимает и разделяет. Значение этого обстоятельства велико. Оно свидетельствует о том, что автору "Братьев Карамазовых", написанных в период дружбы его с Победоносцевым, на самом деле было с ним не по пути. Достоевский никогда не был (и здесь мы убеждаемся в этом еще раз) сторонником вполне ортодоксальной религии, с точки зрения которой не то что отрицание необходимости страданий, а самый вопрос на этот счет греховен. Критика Иваном теологической точки зрения на природу человеческого страдания (страдание как результат грехопадения и страдание как залог будущей, небесной гармонии) в романе справедлива. Ни одного довода не приводит Достоевский в защиту теологов. Напротив. Заставив своего старца Зосиму призывать к немедленному уничтожению страдания (прежде всего детей), Достоевский подтверждает тем самым собственное несогласие с теологи-

ческой точкой зрения, исключающей необходимость изменения лица мира. Таким образом, Достоевский, как и другой гениальный его современник, Л. Толстой, шел своими, далекими от ортодоксального христианства путями, именуя эти пути христианскими и искренне веря, что они-то и есть настоящее христианство». *В.Е. Ветловская.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 126–127.

[3] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб., 1883. С. 104.

[4] *А.С. Хомяков.* Церковь одна. М., 2001. С. 92.

Научное издание

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

Татьяна Александровна Касаткина
О творящей природе слова:
Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского
как основа «реализма в высшем смысле»

Компьютерная верстка А.З. Бернштейн
Корректор М.Л. Рыжкова

ИД № 01286 от 22. 03. 2000 г.

Подписано в печать 01.12.2003. Формат бумаги 60×84/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Печатн. л. 30,0. Тираж 1000.
Заказ № 9632

ИМЛИ РАН
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Тел.: (095) 202-21-23; 291-23-01

**Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6**

Апокалипсис:

Свобода человека [?] ... мир, оставивши веру,
Ум, оставившийся наследием одним,
отвергший, и остановясь на науке,
возможность непосредственного
сношения с Богом, откровения и
чудо появления Бога на земле.

Славянофилы думают высокое
только свойство славянского народа,
но без православия славянства,
такие свойства никогда не
сделают, а в мир потеряет веру.

Именно только в строгой
постановке заключается
все наше дело.

[illegible] сверхъестественного [illegible]

Кн. (между прочим) Многие думают, что достаточно
верить в мораль Христову, чтоб быть христианином.
Не мораль Христова, не учение Христа спасет мир,
а именно вера в то, что слово плоть бысть. Эта
вера не одно умственное признание превосходства
его учения, а непосредственное влечение. Надо именно
верить, что это окончательный идеал человека, все воплощенное
слово, Бог воплотившийся. Потому
что при этой только вере мы достигаем
обожания, того восторга, который наиболее
приковывает нас к нему непосредственно и имеет
силу не совратить человека в сторону, при
[illegible] восторге целого [illegible] было непременно [illegible]
в безнравственность, а под конец в а[...]

— Шатов нача[...]
— Кн. поддакивает
— Шатов види[т]
— Кн. Это мог[...]
— Князь говори[т]
— Шатов объ[...]
никогда она [...]
Князь поддакивае[т]
что неверующий и [...]
— Как лучше?
Князь объясняет;
~~Христианство~~ в[...]
Болезнь вопросу
Православие [...]
больше о России
что христиан[...]
тысячелетие. [...]
Шатов удивляется
Соглашается [...]
Я отвечаю [...]
~~в~~ правосла[...]
Кн. Весь вопро[с]
Ш. — ~~Что~~?
— Видите.
спасение
в правосла[...]
ноне то [...]
— научила ве[...]
— Зачем [...]
— Я. Хочет[...]
— Значит [...]
Ш. — Это все [...]
Кн. Но вот [...]
сто лет [...]
— Сначала хри[...]
Кн. Я буду учит[...]
Шатов: но [...]
ответ на это [...]
[...] даже.