

4. *Canseliet E.* Алхимия. Несколько очерков по Герметической символике и Философской практике: пер. с франц. Веков К. А. М.: Энигма, 2012.

5. *Fulcanelli.* Тайна соборов и эзотерическое толкование герметических символов Великого Делания: пер. с франц. Каспарова В. М.: Энигма, 2008.

6. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Далее ссылки на это издание даются в тексте: в квадратных скобках после цитаты указываются том, страница.

PATER SERAPHICUS И МУЖИК МАРЕЙ ДОСТОЕВСКИЙ: БОГОСЛОВИЕ В ИМЕНИ

Т. А. Касаткина

док-р филол. наук, Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН, зав. отделом теории литератур,
t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация. Достоевский не только использует библейский текст для создания и проявления значений собственного художественного текста — он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского. Такой подход позволяет нам увидеть Достоевского как богослова. В статье рассматривается богословский смысл эпизода из исповеди Мармеладова и имен «Марей» и Pater Seraphicus.

Ключевые слова: Достоевский; библейский текст; богословская интерпретация; имя персонажа; мужик Марей; Франциск Ассизский.

PATER SERAPHICUS AND THE PEASANT MAREY DOSTOEVSKY: THEOLOGY IN THE NAME

Tatyana A. Kasatkina,

Doctor of Philology, Head of the department of literary theory
Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
(Moscow, 121069, Povarskaja, 25 a), t-kasatkina@yandex.ru

Abstract. Dostoevsky not only uses the biblical text to invent and explicate meanings of his own literary text but, at the same time, he also uses his text to do exegesis of the biblical text. This approach allows us to regard Dostoevsky as a theologian. The article considers the theological meanings of the episode from Marmeladov's confession and of the names "Marey" and "Pater Seraphicus".

Key words: Dostoevsky; the Biblical text; theological interpretation; names of characters; the peasant Marey; Francis of Assisi.

Евангельские и ветхозаветные цитаты и аллюзии, «говорящие» имена и прочие отсылки к библейскому тексту и христианской истории играют важную роль в структуре текстов Достоевского. Это, кажется, уже безоговорочно признают все. Проблемы начинаются, когда нужно определить *какую именно* роль они играют. Если сформулировать мой тезис кратко, он будет заключаться в следующем: Достоевский не только использует библейский текст для создания и проявления значений собственного художественного текста — он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского. И если первое есть действие именно писателя, то второе — это действие богослова. Елена Новикова писала о том, что соединение, совмещение в авторском тексте Достоевского далеко отстоящих друг от друга в исходном тексте библейских цитат есть способ экзегетического толкования Библии Достоевским¹ [4; 95–99]. Однако то, что я хочу выразить, далеко не сводимо к этому утверждению. На мой взгляд, Достоевский, «соединяя» свой текст с библейским текстом или христианской историей цитатой или аллюзией, далее в самом «теле» художественного текста, в его сюжете и структуре вскрывает неожиданные смыслы источника, сообщает нам нечто не только о персонаже — но и о Христе. Иными словами, он сначала использует аллюзию для того, чтобы сообщить дополнительные смыслы тексту, в который он вводит аллюзию, а затем — чтобы сообщить нам некоторые дополнительные смыслы о том тексте, к которому аллюзия отсылает.

Именно поэтому совершенно бессмысленно пытаться *приложить* к произведениям Достоевского уже известное нам богословие, как это происходит в большинстве случаев при попытках их богословского прочтения. Текст Достоевского легко позволяет произвести эту операцию, «натянуть» текст на привычный нам каркас (как правило, операция эта легче всего производится путем уклонения в морализм — и все такие попытки морализмом, выражающимся судом исследователя над героями, и маркированы) — и мы, удовлетворенные подтверждением знакомого нам тезиса, уже никогда не увидим, *что именно* говорит здесь *сам* Достоевский.

Попробую показать на очень локальном примере, что я имею в виду.

В своей речи в распивочной Мармеладов так рассказывает о моменте превращения Сони в проститутку: «И вижу я, эдак часу в шестом, Сонечка встала, надела платочек, надела бурнусик и с квартиры отправилась, а в девятом часу и назад обратно пришла. Пришла, и прямо к Катерине Ивановне, и на стол перед ней тридцать целковых молча выложила. Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой драдедамовый зеленый платок (общий такой у нас платок есть, драдедамовый), накрыла им совсем

голову и лицо и легла на кровать, лицом к стенке, только плечики да тело все вздрагивают... А я, как и давеча, в том же виде лежал-с... И видел я тогда, молодой человек, видел я, как затем Катерина Ивановна, также ни слова не говоря, подошла к Сонечкиной постельке и весь вечер в ногах у ней на коленках простояла, ноги ей целовала, встать не хотела, а потом так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе... да-с... а я... лежал пьяненькой-с» [2, 6; 17].

В этом эпизоде присутствует насыщенное переплетение евангельских мотивов (как, впрочем, и во всей речи Мармеладова), начиная с указания на время: с шестого до девятого часа происходит распятие Христова — и Соня, отдавая себя за других совсем не благочестивым способом, проявляет в себе, тем не менее, никого иного, как Христа. Это подобие крестному пути Христа будет с очевидностью просвечивать во всей сцене — и в тридцати целковых, за которые она оказывается продана (но и продалась!), и в том, как она накрывает платком голову и лицо — как накрывают лицо мертвеца (потом мы увидим это в чине погребения старца Зосимы), и в том, что Катерина Ивановна стоит на коленях у нее в ногах и целует ее ноги — являя собой блудницу перед Христом, и это уже сильный богословский момент: блудницей оказывается не фактическая проститутка, а та, что ее толкнула на продажу себя самой. Но то, что Соня приносит себя в жертву точно во время распятия Христова, говорит нам еще и о том, что не только она как Он, но и что Он, в этой ее жертвеч — с ней. Не только она проходит Его путь — но и Он проходит ее путь, что Он проходит путь каждого своего страдающего создания. Он распинается *вместе* с ней — *и в той форме, в какой ей это распятие выпало* — на ложе продажной любви. Но тогда нам становится понятно и почему евангельская блудница слезами вымыла ноги Христовы — раз Христос неизменно проходит путь вместе с каждым своим созданием, то она Его каждый раз укладывала по своему решению вместе с собой на ложе продажной любви. Вот что она осознает, вот в чем кажется — в том же, в чем и Катерина Ивановна, положившая Соню на это ложе вместо себя. И тут мы не то чтобы понимаем, но наглядно видим в рисуемой Достоевским сцене, что и евангельская блудница, по сути, положила на это ложе Христа вместо себя — и что именно это и означает столь абстрактно нами обычно воспринимаемая формула «взял на себя грех мира». Мы «огорчаем» и «расстраиваем» Бога не в переносном смысле, а в самом буквальном, *вовлекая* Его в горечь, ужас и смрад наших действий, сбивая Его гармоничный строй нашим участвовавшим пульсом и срывающимся дыханием. Он судит нас не *за то*, что мы сделали с собой или другим — Он судит нас *тем*, что мы сделали с Ним. Как Соня судит Катерину Ивановну накрытой голо-

вой и лицом и вздрагивающими плечами. Как этими вздрагивающими плечами и этим многочасовым стоянием на коленях судят они Мармеладова, лежащего пьяненьким, как бы ничего не сделавшего — но на самом деле вовлекшего своим пьянством их в эту горечь, ужас и смрад *вместо* себя. Если сформулировать это совсем коротко — нас не будут бить скорпионами за наши грехи на последнем суде — просто на наших глазах за наши грехи — а вернее — сами наши грехи — будут бить (как «бьет лихорадка») Христа.

Вот образец богословия Достоевского.

Я хочу показать еще два момента такого его богословствования, когда герой соединяется с соответствующим моментом евангельского текста или христианской истории не цитатой или аллюзией, а именем.

Рассказ «Мужик Марей» (который, кстати, согласно жанровому определению автора, и не рассказ вовсе, а *анекдот-воспоминание*, и этим авторским жанровым определением очень интересно встраивается в систему евангельских жанров, но об этом придется поговорить в другой раз) почти в самом конце содержит следующие строки: «...припомнилась эта *нежная, материнская улыбка* бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: "Ишь ведь, испужался, малец!" И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с *робкою нежностью* прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был *собственным его сыном*, он не мог бы посмотреть на меня *сияющим более светлую любовью взглядом*, а кто его заставлял? Был он собственный крепостной наш мужик, а я все же его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. Любил он, что ли, так уж очень маленьких детей? Такие бывают. Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою *тонкою, почти женственной нежностью* может быть наполнено сердце иного *грубого, зверски невежественного* крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе»² [2, 22; 49].

Строки эти с очевидность показывают в глубине крепостного мужика сияющий образ Марии — *красоты* этого образа — но об этом я писала в другом месте [3; 429–434]. Здесь же нам, в соответствии с заданным углом зрения, интереснее понять, не что образ Марии дает для понимания образа Марей, а что образ Марей дает для понимания Марии; как Достоевский, через сопоставление этих образов взрывает наше застывшее сусальное представление о Божьей Матери. Через встречу *зверски невежественного* мужика с его барчонок, через смиренную и любовную службу низшего, но пока сильнеешего, слабому

и бессильному пока высшему Достоевский передает дистанцию, отделяющую человека — Марию — от Бога и Его Сына. Он заставляет нас ощутить эту непредставимую дистанцию через ту, которую нам гораздо легче вообразить и воспринять. Бесконечную дистанцию — и всю решимость и свободу Марии, решившейся — и захотевшей — эту дистанцию преодолеть (или — пренебрегшей ей (как Марей) в порыве любви и заботы) — и принять «как собственного сына», с материнской нежностью Того, кто все-таки Ее больше, чем «барчонок» — Ее Бог. И это Ее самоотверженное принятие и материнская нежная забота о Высшем оказываются путем к свободе не только для Нее, но и для всего человечества (так же как просвещенная нежность Марей оказывается для Бога (и Достоевского) свидетельством готовности к свободе всего русского народа). И отныне в глубине каждого человека Бог видит Ту, что ответила на Его призыв и с заботой приняла под свою опеку Его младенческую слабость. Так же, как в глубине всякого каторжника Достоевский видит Марей.

Красота *любого* человека для Бога неуничтожима потому, что Его, Бога, нянчила и защищала Богоматерь. «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» [2, 22; 49–50].

И наконец, последнее — о богословии истории Достоевского, или — в данном конкретном случае — о том, почему Иван и Алеша называют старца Зосиму «Pater Seraphicus», что отсылает нас не просто к Франциску Ассизскому³, но *именно и только* к Франциску Ассизскому — стигматизированному, ибо это имя сам Франциск получает только после и вследствие стигматизации в результате видения распятого Серафима на горе Верна. И о том, почему они это делают именно после изложения Иваном поэмы о великом инквизиторе. Дело в том, что в самом этом имени заключена коллизия между идеей великого инквизитора и образом бытия старца Зосимы, и, чтобы это показать, скажем несколько слов о том, что такое история и почему она возможна только в христианстве.

История в христианстве возникает именно потому, что некоторым (неожиданным) образом оказывается доступна и возвращаема в пластическое состояние из состояния «изваянного навеки»⁴ Священная история данной культуры, с которой в этом пластическом состоянии возможно проделывать разные операции трансформации. Это ра-

дикально отлично от культуры языческой, в которой (ну, например, в ситуации произнесения заговора) событие священной истории выходит в мир, чтобы трансформировать *мир*, вернуть испорченный или поврежденный мир к исходному состоянию.

В христианстве — и в этом радикальное его отличие — событие священной истории выходит в мир для того, чтобы *самому быть трансформированным*, что абсолютно невозможно в язычестве, поскольку там все уже закончено, созданы все предпосылки для завершения этого мира, возникли все фигуранты будущего финального действия — и потекло время, которое можно назвать временем воспроизведения, а можно назвать *пустым* временем, поскольку оно есть просто некая лакуна между подготовкой главных действующих лиц и началом действия, некая складка времени, холостое проворачивание колеса. И в этой складке повседневности, в этом круге, в этом дне сурка и существует человечество, призывающее на поверхность событие священной истории лишь для того, чтобы обновить/отремонтировать ветшающий в процессе этого холостого хода мир.

В христианстве, однако, исходное, базовое событие входит в мир, *чтобы быть трансформированным*, и это может значить только одно — в христианстве *не закончена* священная история, она продолжается. И к этой незаконченности священной истории, конечно, имеет самое большое отношение история «другого Христа», как называли св. Франциска.

Св. Франциск был так велик в восприятии современников, а христианство было в таком кризисе, что он вполне мог основать новую религию, в центре которой был бы он, св. Франциск (хорошо об этом пишет Честертон в 10 главе своего опуса о св. Франциске, названной им «Завет святого Франциска» [5; 87–92]). Он мог стать великим инквизитором Достоевского, потому что великий инквизитор — это, в сущности, великий христианин (великий силой сострадания, составший против идеи «одному спастись»⁵), который захотел, чтобы кроме предложенного им пути, не было никакого другого⁶.

Между тем, священная история в христианстве потому и продолжается, что, как писал Достоевский, все лучшее/настоящее в человечестве должно будет войти в синтетическую натуру Христа [2, 20; 174–175]. Все возможные аспекты Его, все Его пути должны осуществиться и состояться в путях каждого в человечестве — и лишь тогда будет создан истинный протагонист предстоящего финала. В христианстве для человека нет возможности существовать в пустом времени, в складке истории, потому что нет этого пустого времени, когда все уже создано, а начало финала по непонятной причине задержалось. Потому что протагонист предстоящего финала — не Тот, кто

ходил по Иудее 2000 лет назад, Он лишь начало, краеугольный камень (и замковый камень — поэтому можно сказать, что у процесса уже есть конец и начало — но все же краеугольный и замковый камни далеко не составляют всего храма), так вот Он — лишь начало строительства, собирания единого тела человечества — Его Церкви (на всякий случай, напомним, что *эκκλησία* (греч.) — это *народное собрание* как единый орган законодательной и исполнительной власти, где учитывается слово каждого, а вовсе не некая жестко иерархическая структура).

Возможность для св. Франциска заслонить/подменить собою Христа видна на иконах и картинах, способных ввести (и вводивших) неподготовленного православного христианина в тяжелый шок, поскольку изображает *большого* Франциска перед *маленьким* Христом (см. например, картину Аннибале Карраччи «Кающийся святой Франциск», 1585 год, Пинакотека Капитолина).

В этом некоторым образом отражается сцена ареста Христа великим инквизитором, представляющим всем каким-то гораздо более грандиозным, чем этот пришедший странник.

Но дело в том, что в случае францисканства — это всего лишь некая иллюзия, создаваемая чем-то вроде временной перспективы, заставляющей видеть ближайшее к нам грандиозным, а удаленное — малым (см. также: Мастер Креста «Стигматы св. Франциска», около 1250, галерея Уффици).

На самом деле Франциск — очевидная *проекция* Христа — и стигматизация во множестве случаев изображается именно как геометрическое проецирование из пространства с большим количеством измерений в пространство с меньшим количеством измерений (см.: Джотто ди Бондоне «Стигматы св. Франциска», 1300, Лувр, и прежде всего, конечно, его сцена стигматизации в Ассизи (верхняя церковь Сан-Франческо)). Св. Франциск — проводник Христа, Его дверь, Его новое присутствие в мире (см., например: Джентиле да Фабриано «Стигматы св. Франциска», 1415, Fondazione Magnani Rocca), — как старец Зосима (которого ведь Алеша тоже увидел — и видел до Каны — как более великого, чем Христос) — и с точки зрения самого Франциска то, что видится другим как его созерцание маленького Христа — есть, на самом деле, его припадание к ногам его огромного Бога (см.: «Св. Франциск обнимает ноги Христа», часть Распятия в Церкви св. Клары в Ассизи⁷). (Есть однако и то, что остается в сюжете «Большой Франциск перед маленьким Христом», не устраняется его соотносением с сюжетом «Св. Франциск обнимает ноги Христа». И это — заповедь Христа его последователям стать *большими*, чем Он: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14, 12)).

Все это прослеживается в иконографии уже в самый ранний период. Великий инквизитор (кстати, в свете сказанного и, главное, показанного, само именование «великий» получает дополнительное значение) остается «великим» перед миллионами младенцев, а проповедующий как «малый младенец» старец Зосима умудряется совершить перед глазами Алеши тот полный поворот от огромности к малости, что отражен в францисканской иконографии, и привести Алешу ко Христу. «*Pater Seraphicus*» — это имя он откуда-то взял — откуда? — промелькнуло у Алеши. — Иван, бедный Иван, и когда же я теперь тебя увижу... Вот и скит, Господи! Да, да, это он, это *Pater Seraphicus*, он спасет меня... от него и навеки!» [2, 14; 241] — восклицает Алеша именно в момент своего движения от великого инквизитора к старцу Зосиме, которого он чуть сам не превратил для себя в «великого», заслоняющего Солнце наше. Св. Франциск до стигматизации мог стать центром нового культа. После стигматизации — он уже очевидно и навсегда *только* проекция Христова, путь и дверь ко Христу. Поэтому эти слова и звучат в том месте, где для Алеши заканчивается книга «*Pro et contra*» (а для Алеши она заканчивается на главе «Великий инквизитор») — и начинается книга «Русский инок».

Список литературы

1. *Ветловская В.Е.* *Pater Seraphicus* // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 163–178.
2. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990. В примечаниях в тексте после номера издания в списке литературы указываются том и страница.
3. *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015.
4. *Новикова Е.Г.* Софийность русской прозы второй половины XIX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1999.
5. *Честертон Г.К.* Святой Франциск Ассизский // *Честертон Г.К.* Вечный человек. М.: Политиздат, 1991. С. 13–92.

¹ Надо заметить, что совмещение, сближение, «стяжение» библейских цитат — это способ экзегезы, которым пользуются, в том числе, и при написании богослужебных текстов. В сущности, церковная служба с этой точки зрения — это и есть совмещение ряда текстов, раскрывающих в таком стяженном присутствии смысл друг друга и того события, которое они все вместе улавливают и отражают. Так что откуда берет Достоевский свой метод работы с Библией — вполне понятно.

² Курсив в цитатах — выделено мной. П/ж — выделено цитируемым автором.

³ Первая об этом написала В.Е. Ветловская [см.: 1].

⁴ «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков.* И сколько тайн разрешенных и откровенных...» [2, 14; 265].

⁵ «Знай, что и я был в пустыне, что и я питался акридами и кореньями, что и я благословлял свободу, которую Ты благословил людей, и я готовился стать в число избранных Твоих, в число могучих и сильных с жадной "восполнить число". Но я очнулся и не захотел служить безумию. Я воротился и примкнул к сонму тех, которые **исправили подвиг Твой**. Я ушел от гордых и воротился к смиренному для счастья этих смиренных» [2, 14; 237].

⁶ Честертон об этом говорит так: «... святой Франциск был настолько велик и необычен, что мог бы основать новую религию. Многие его последователи были в той или иной мере готовы счесть его именно основателем религии. Они хотели, чтобы францисканский дух вырвался из христианства, как христианский дух вырвался из Израиля; чтобы он затмил христианство, как оно затмило Израиль. Святой Франциск — блуждающий огонь на дорогах Италии — должен был разжечь пожар, в котором сгорела бы христианская цивилизация. Это и озаботило папу. Он решал, христианству ли впитать Франциска или Франциску — христианство, и решил правильно, ибо Церковь могла включить все, что есть во францисканстве хорошего, но францисканцы не могли включить все, что есть хорошего в Церкви» [5; 88].

⁷ Такой тип изображений тоже становится традиционным, см., например: Arezzo, Chiesa di S. Francesco, crocifisso ligneo di Margaritone d'Arezzo; sullo sfondo il ciclo pittorico di Piero della Francesca.

УКРАИНСКИЙ СЛЕД В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

А. В. Денисова

канд. филол. наук, доцент, Санкт-Петербургский университет
Министерства внутренних дел Российской Федерации,
198206, г. Санкт-Петербург, тел./факс: 8-812-744-70-24; 8-812-744-70-42 197374,
e-mail: avdenisova@mail.ru, +79217458108

Аннотация. В статье анализируется диалогичность «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского. Речь идет об откликах писателя на письмо киевского профессора А. И. Селина в контексте рассуждений об особенностях русского характера.

Ключевые слова: Достоевский, «Дневник писателя», диалогичность, Селин, особенности русского характера, опосредованный диалог.

UKRAINIAN TRACE IN «A WRITER'S DIARY» BY F. M. DOSTOEVSKY

A. V. Denisova

Candidate of Philology, Associate Professor St. Petersburg State University of
the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation,
tel. / Fax: 8-812-744-70-24; 8-81-744-70-42,
e-mail: avdenisova@mail.ru tel.: + 79217458108