

Татьяна КАСАТКИНА

ПРОТОТИП СЛОВЕСНЫХ ИКОН В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

В своей статье «Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского» 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 Богородицы «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 рецензии¹ писал о почти гипнотической силе внушения, свойственной предложенной концепции, но все же сомневался в том, что в намерения Достоевского входили увиденные автором статьи словесные иконы². 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 больших романа будут нечто вроде *«Lehrjahre und Wanderungen»* Вильгельма Мейстера». Пусть же они и пишутся, как писался «Вильгельм

Мейстер», отрывками, исподволь, годами. Тогда они и выйдут так же хороши, как и два Гетсы 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 картин», созданных персонажами романа, соответствующими, по мысли Гете, и жизнью своей великим прообразами.

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 диалогии, 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 *всего* общего, ради неустанной работы для этого счастья, в процессе которой «дорастает» 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 страха³, 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 разу-

мелось нечто прямо противоположное), если только автор не чувствовал поддержки некоего могучего авторитета, доказавшего и обосновавшего эту самую мысль, художественно ее развившего и выразившего. 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 увидел подлинную картину «бегства в Египет», не раз виденную им в живописи»⁴ — 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 ангелочками, 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 и корзинкой, как бы выражая тем готовность к тому и к другому»⁵.

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 прообраз, 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 достигнуть⁶.

Расположенная в начале романа картина начинает играть роль примера и ориентира, образца и идеала. Вряд ли и можно подобрать лучший пример «отрסקающегося», 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»⁷. Перед нами «повторение» евангельской истории, невозможное — и эта невозможность остро и непосредственно ощутима⁸ — 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* которыми мы открыто исповедуем»⁹.

Подражание — принятое и даже предписанное в католичестве и запрещенное в Православии поведсние верующего. В Православии и в жгучем ощущении Достоевского инос: «Христианство есть доказательство того, что *в человеке может вместиться Бог*. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (25; 228).

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 прообразов.

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, Кира Персидского 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 прообраз — 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 натагивания на себя — личности.

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 мире¹⁰. Игра, которой подменяется жизнь, кажимость, которая утверждается на месте реальности.

«Религиозная» картина Гете нарисована во времени, а не в вечности, 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 соотношений: давнего прошлого с прошлым недавним (причем библейские истории укладываются в «исторический цикл»). Поэтому «картины» включены в общее течение текста. У Достоевского «иконки» вынесены за пределы текста, в «метаисторию», в особое довременное (вневременное) состояние прообразов. У Достоевского «тайна» оформляется как тайна, *таясь* в современ-

ных 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 является себя незаинтересованному или кощунственному взгляду¹¹.

«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 прообраза или, вернее, образа от повторения, первого от второго: «Итак, и ее зовут Марией! — думает Вильгельм. — Еще немного — и я почувствую себя перенесенным на тысячу восемьсот лет назад»¹²), 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 — 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 *известным* прообразом. 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 прообразов 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 соотносена с историей Лазаря четверодневного 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, воскресения 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»¹³.

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 неотвратно и неизменно заключенные внутри них самих. В пылающей и плавящейся душе эти прообразы 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 заплелены распутившейся в грязь душой¹⁴. Потому и сказано: теплого изблою 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 прообраз, 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 Иосифа¹⁵. 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 Богом¹⁶, и ни с кем иным¹⁷.

Поместив то, что было «религиозной картиной» и образцом для подражания в романе Гете, в эпилог произведения и оформив это как потасную икону, Достоевский перестроил весь план мира. Гете, по сути, ориентируется на языческое 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 линейной природы, в каждом миге своем устремляется вверх — к вечности. И в каждом миге своим 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 прямотушия, 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 запятанная, 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. 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. 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 устроение 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 Новый мир, 1997. № 7.

² 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 в широком смысле (не только в границах Православия). Вот что пишет об этом о. Сергей (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.

³ Все эти оговорки, указывающие на *процесс развития*, доказывают, что в качестве образа «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.

⁴ Гете. Собр. соч. в 13 т. Т. 8. М., 1935. С. 20 — 21.

⁵ Там же. С. 22.

⁶ В своем докладе на 10 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 находятся в области 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 романский мир, являя собой светлый Апокалипсис и правду Последнего Суда, уничтожающую уже навски всс затемнения и искажения самости в человеческом облике.

Для Гете же трансформация человека в области собственного прообраза остается символом, а, следовательно, лишь образцом и ориентиром, требующим движения к себе «с усиленным напряженным постоянством», по сути, бесконечного.

В «речи у камня» Алена 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).

⁷ Гете. Указ. соч. С. 28.

⁸ 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.

⁹ Гете. Указ. соч. С. 40.

¹⁰ 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. М., 1992.

¹¹ В работе «Поэтика барокко: завершение риторической эпохи» А.В. Михайлов писал, анализируя историю рукописного наследия герцога Антона Ульриха Брауншвейгского: «При этом ясно, что возможностью зашифровать в романе события совсем недавнего прошлого, совмещая их с событиями совсем иных эпох, укоренена в самом **мышлении**

истории, как запечатлелся 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 человек. 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.

¹² Гете. Указ соч. С. 28.

¹³ М.М. Дунаев. Православие и русская литература. Ч. 3. М., 1997. С. 511.

¹⁴ Станным образом соотносится со сказанным наблюдение Ф.А. Степуна над исчезновением в восприятии читателя бытовых подробностей, наличествующих в тексте Достоевского: «Посмограв 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. Мирозерцание Достоевского. // О Достоевском. М., 1990. С. 334 — 335.

¹⁵ «Зато в этом романе — пишет Михайлов (речь идет об «Армении» Лопухтейна (1689 — 1690)) — существует продуманная система соответствий разделов, которые просеиваются друг на друга, создавая систему соотражений. О такой системе соотражений помнил еще Гете. В «Арамее» 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.

¹⁶ 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: Лри. Нустин (Попович). Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 234.

¹⁷ 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 извинности 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 относят 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 устранять 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.