



• •  
• •  
• •  
( 2008 )//  
• •  
• 30. • 1. • 395 - 406. •

ОБЩЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО  
МОСКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

# ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

---

Альманах № 30  
Часть I

Москва  
2013

---

УДК 82  
ББК 83.3(0)5  
Д 70

*Редсовет альманаха благодарит  
Государственный музей-усадьбу Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»  
за помощь в финансировании настоящего издания*

Главный редактор *К.А. Степанян*

Редакционный совет:

*Н.Т. Ашимбаева, В.И. Богданова, В.А. Викторovich, А.Г. Гачева,  
В.Н. Захаров, Т.А. Касаткина, Л.И. Сараскина, Б.Н. Тихомиров*

Художник *А.В. Кинзбургский*

**Достоевский и мировая культура / Альманах, № 30,**  
Д 70 часть I. — М., 2013. — 492 с.

ISBN 978-5-85735-246-5

В первой части 30, юбилейного номера альманаха «Достоевский и мировая культура» представлен широкий спектр работ, авторы которых анализируют творческие связи Достоевского с произведениями Софокла, Данте, Льва Толстого, Нарекаци, Шекспира, Сервантеса, Бальзака, Теккерея, Маканина. Поэтика писателя, религиозные и культурологические аспекты его созданий исследуются в статьях отечественных и зарубежных исследователей под рубриками «Художник-провидец» и «Приглашение к спору». Обширный и подробно классифицированный обзор литературы по теме «Ф.М. Достоевский и литература Серебряного века» составлен московским филологом О. Богдановой. Впервые на русском языке публикуется статья выдающегося отечественного ученого Д.И. Чижевского «Трубецкой и Достоевский».

**УДК 82  
ББК 83.3(0)5**

© Коллектив авторов, 2013  
© Степанян К.А., составитель, редактор, 2013  
© Корнеев С.Т., издатель, 2013  
© Кинзбургский А.В., художник, 2013

От редактора ..... 9

**СОЗВУЧИЯ**

**Карен Степанян** (*Москва*)  
Реализм Достоевского в большом времени (Шекспир,  
Сервантес, Бальзак, Маканин) ..... 13

**Татьяна Касаткина** (*Москва*)  
К вопросу об авторской теории творчества: образ мира и человека  
в восприятии Толстого и Достоевского ..... 65

**Александра Тоичкина** (*Санкт-Петербург*)  
Поэтика символа в «Божественной комедии» Данте и  
в «Записках из Мертвого дома» Достоевского ..... 83

**Алессандра Визинони** (*университет Бергамо, Италия*)  
Антигона и Хромоножка ..... 109

**Сергей Кибальник** (*Санкт-Петербург*)  
Достоевский и Теккерей (*О претекстах романа «Игрок»*) ..... 126

**Бурастан Зулумян** (*Москва*)  
Путь к человеку: Григор Нарекаци и Федор Достоевский ..... 149

**Андрей Тусичишный** (*Москва*)  
Диалог с Н.М. Карамзиным в романе «Идиот» ..... 178

---

## ХУДОЖНИК-ПРОВИДЕЦ

**Владимир Катасонов** (*Москва*)

Религиозные аспекты рассказа Ф.М. Достоевского  
«Сон смешного человека» ..... 191

**Фабиан Хеффермель** (*Уппсала, Швеция*)

Иван Карамазов как математик ..... 217

**Мария Лосева** (*Москва*)

Моя девочка (*внутренние фигуры Раскольникова  
и Свидригайлова*) ..... 234

**Вера Зубарева** (*Пенсильванский университет, США*)

Морфология преступления в «Преступлении и наказании».  
*Какофонический роман Достоевского* ..... 261

**Вадим Белопольский** (*Ростов-на-Дону*)

Достоевский и «западный раскол»: генезис и семантика  
фамилии главного героя романа «Преступление  
и наказание» (дополнение к комментарию) ..... 286

**Евдокия Блинова** (*Нижний Новгород*)

Стояние у Креста (об одной хронологической ошибке  
в романе «Братья Карамазовы») ..... 292

**Ольга Деханова** (*Москва*)

Роман «Подросток». Идея еды ..... 313

**Константин Смольняков** (*Старая Русса*)

Скотопригоньевск и град святой Иерусалим (продолжение) .. 343

## ОБЗОРЫ

**Ольга Богданова** (*Москва*)

Ф.М. Достоевский и литература Серебряного века: история  
изучения вопроса, обзор литературы (по 2008 год  
включительно) ..... 365

---

## ЛИЦЕЙ

**Феликс Нодель** (*Москва*)

На языке сцены и экрана (инсценировки и экранизации произведений Достоевского глазами подростков) . . . . . 407

## ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ

**Прот. Павел Хондзинский** (*Москва*)

«Чистая любовь» в поучениях старца Зосимы . . . . . 421

## РАЗЫСКАНИЯ. ПУБЛИКАЦИИ

**Д.И. Чижевский**

Трубецкой и Достоевский. *Публикация и примечания В.Янцена* . 439

**Галина Романова** (*Москва*)

В.Л. Комарович и публикации архива Ф.М. Достоевского в Германии . . . . . 448

**Николай Богданов** (*Москва*), **Александр Роговой** (*Липовец, Украина*)

Об одном спорном вопросе в родословии Ф.М. Достоевского . 455

## ИЗ ПОЧТЫ АЛЬМАНАХА

**Артур Абрагамовский** (*Черкассы, Украина*)

Почему Алеша Карамазов вышел из монастыря? . . . . . 463

**Марина Осипова** (*Москва*)

«Насчет веры» . . . . . 484

**Иосиф Гольдфаин** (*Москва*)

Многозначительное совпадение. Замечание об обстоятельствах гибели М.А. Достоевского . . . . . 490



---

## ОТ РЕДАКТОРА

*Этот номер альманаха — юбилейный по двум причинам: и поскольку он — тридцатый, и потому, что первый наш выпуск увидел свет ровно двадцать лет назад, в 1993 году. Тот первый номер вышел (единственный раз за всю историю альманаха) в трех частях (что было вызвано в основном техническими обстоятельствами). Этот, 30-й, мы подготовили совместно с нашими Санкт-Петербургскими коллегами в двух частях — в честь такого, значимого в истории нашего издания, события.*

*Часть I, которую Вы ныне держите в руках, открывается, опять-таки впервые для нас, рубрикой «Созвучия». Это обусловлено тем, что в портфеле редакции подобрался обширный корпус работ, аргументированно представляющий широчайшие и глубинные творческие связи Достоевского «во времени и в пространстве»: от Софокла до Шекспира, от Льва Толстого до Данте, от Теккерея до Нарекаци, от Бальзака до Карамзина.*

*Этот номер знаменателен еще и тем, что больше половины его авторов дебютируют на страницах альманаха (тем самым в какой-то мере открывая новый этап в его истории). Среди них есть и известные специалисты, и представители смежных областей знания, и совсем молодые исследователи (статьи впервые печатающихся в нашем издании ученых сопровождаются краткой биографической справкой). При этом и «развернутые» работы В. Катасонова и В. Зубаревой, и статьи на достаточно неожиданные темы — «Иван Карамазов как математик» или «Роман “Подросток”. Идея еды», и психоаналитический разбор М. Лосевой, и небольшие «дополнения к комментарию» нашего мэтра В. Белопольского и молодой аспирантки Е. Блиновой в очередной раз доказывают, сколь непредсказуемо объем и многообразен художественный мир Достоевского, как много нового и неожиданного откры-*



вается в нем даже при небольшой смене ракурса — и, конечно, зоркости исследовательского взгляда. Несколько тяжеловесный стиль старорусского Достоевиста К. Смольнякова, надеемся, не мешает читателю разглядеть в его работе целую россыпь интереснейших открытий в топонимике Старой Руссы и в тексте «Братьев Карамазовых» в соотносительности со Священным Писанием.

Значение фундаментального обзора исследований на тему «Ф.М. Достоевский и литература Серебряного века», осуществленного О. Богдановой, для всех занимающихся данной темой, думается, трудно переоценить. Статья одного из старейших отечественных педагогов Ф. Ноделя будет весьма интересна как для преподавателей и студентов, так и для будущих экранизаторов и инсценировщиков произведений Достоевского.

Пolemическое выступление протоиерея Павла Хондзинского продолжает непрекращающийся уже почти полтора века спор о соответствии произведений Достоевского истинам православного учения, добавляя новые аргументы.

Впервые публикуемая на русском языке статья замечательного отечественного ученого Д. Чижевского «Трубецкой и Достоевский» открывает раздел разысканий и публикаций. Работа Г. Романовой дополняет наши знания о недостаточно еще известной в России достоевистике В. Комаровича и о публикациях архива Достоевского в Германии в начале XX века. Н. Богданов в соавторстве с А. Роговым продолжает закрывать «белые пятна» в хронике рода Достоевских.

Обширен в этом номере и раздел «Из почты альманаха». И опять-таки — читатели-неспециалисты помогают нам увидеть в известнейших и много раз прочитанных текстах нечто новое, мимо чего на протяжении десятилетий проходили исследователи.

Как обычно, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского приводятся (за исключением особо оговоренных случаев) по его Полному собранию сочинений в 30-ти томах (Л.: Наука, 1972-1990), без сносок в самих статьях, только указанием в тексте в скобках арабскими цифрами номера тома (и, если нужно, римской цифрой соответствующего полутома), а затем, через точку с запятой, страницы (страниц). Заглавные буквы в написании имен Бога, Богородицы, других святых имен и понятий, вынужденно пониженные в ПСС, восстанавливаются. Светлым курсивом во всех цитатах выделяются слова, подчеркнутые их автором, полужирным шрифтом (прямым и курсивом) — подчеркнутые автором статьи.

## **СОЗВУЧИЯ**

---



---

Карен Степанян

## РЕАЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО В БОЛЬШОМ ВРЕМЕНИ (ШЕКСПИР, СЕРВАНТЕС, БАЛЬЗАК, МАКАНИН)\*

Обычно, когда речь заходит о реализме Достоевского, исследователи чаще всего цитируют сделанную писателем для себя незадолго до смерти запись: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой» (27; 65). Но мы хотели бы сегодня обратить внимание на другие его строки, уже из текста, предназначенного Достоевским для публикации, — подглавку «“Анна Каренина” как факт особого значения» из «Дневника писателя» 1877 г. Отмечая в романе Толстого «небывалый у нас доселе реализм художественного изображения» «души человеческой», он тут же поясняет, в чем это заключается: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, **законы духа человеческого** столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей *окончательных*, а есть Тот, который говорит: “Мне отмщение и Аз воздам”. Ему одному лишь известна *вся* тайна мира сего и окончательная судьба человека» (25; 201). Это, конечно, скорее сжатая характеристика мировидения Достоевского, нежели Толстого, или,

---

\* Часть этой работы опубликована в журнале «Вопросы литературы», 2013, № 2: Степанян К.А. Достоевский и Шекспир (герои и авторы в большом времени).

если хотите, *одна из возможных* характеристик «реализма в высшем смысле».

Можно ли заключить на основании этих строк, что главное отличительное качество реализма, по Достоевскому, заключается лишь в изображении глубины «залегания» и непостижимости зла в душе человеческой и оставлении всех вопросов на суд Божий? Нет, ведь и упомянутую запись о «реализме в высшем смысле» предваряет определение Достоевским своей задачи в искусстве: «При полном реализме найти в человеке человека». И в рассуждении об «Анне Карениной» он говорит о возможности победы над злом уже в этой жизни и о возможности писателя понять и реалистически художественно изобразить это (имеется в виду сцена у постели больной Анны, когда Каренин и Вронский «вдруг преображаются в существа высшие, в братьев», — 25; 52, 202). Сам Достоевский в своем творчестве, особенно в великих романах, успешно решал эту задачу, изображая человека на грани двух миров и делая зримым постоянное взаимодействие его движущегося во времени духа с действующими в вечности силами добра и зла<sup>1</sup>. Тончайшими художественными средствами явленный диалог человека с мирозданием организует «космос» Достоевского. Такое воссоздание реального мира и постижение человеческого духа в максимальном объеме и глубине и составляет суть «реализма в высшем смысле».

Творческий метод есть, по нашему мнению, воспроизведение, осмысление и познание действительности в художественном произведении в соответствии с мировидением автора (то есть с тем, *каким* и в *каких пределах* он способен увидеть и художественно воссоздать мир), что выражается в принципах изображения человека, в сюжете, в композиции, основных конфликтах. Наше понимание *реализма* основано на учении средневековых реалистов, в полемике с номиналистами утверждавших *реальность* и физического, и метафизического миров<sup>2</sup>. Соответственно, чем более глубокое и всеобъемлющее понимание законов существования мира во всех его измерениях — «мир становится прозрачным для нас»<sup>3</sup> — предоставляет читателю произведение (пусть в потенци, в зависимости от субъективной возможности понимания), тем более реалистичным оно является. Таким образом, яснее становится понятие «реализм в высшем смысле», как мы предпочитаем называть творческий метод Достоевского<sup>4</sup>. Изучение реализма Достоевского с таких позиций только начинается<sup>5</sup>.

Но в данной статье нас интересует типология реализма Достоевского, выявляющаяся при сопоставлении с авторами, наиболее близкими по типу творчества. Из всех мастеров мировой литературы Достоевский всегда выделял в русской литературе — Пушкина, в зарубежной — трех «громadной величины художественных гениев — Шекспира, Сервантеса, Шиллера» (26; 145). Творческий метод Шекспира и Сервантеса, тоже таящий немало загадок для исследователей<sup>6</sup>, и станет предметом нашего анализа, в сопоставлении с художественным миром Достоевского. Что же касается Бальзака, как бы классического представителя реализма в традиционном понимании, то здесь, помимо прочего, заслуживает особого внимания изменение оценки его произведений Достоевским — от восторженной в молодости до скептической в заключительный период жизни. И, наконец, Маканин выбран как крупнейший из ныне живущих отечественных прозаиков, наиболее последовательно продолжающий традиции русской классики. При этом нас будет в первую очередь интересовать *художественная антропология* этих авторов — то понимание сущности человека, его роли и места в мироздании, границ его возможностей по переустройству мира, которое воплощено в художественном мире их произведений.

Немаловажно, что применительно к названным авторам задача *осмысления и познания действительности* представляется главной и определяющей целью художественной деятельности. Эту специфику творчества своих «собратьев» ясно видел, разумеется, и сам Достоевский.

«Дон Кихота» и трагедии Шекспира Достоевский всегда оценивал как глубочайшие откровения о таинственных «законах духа человеческого». О «Дон Кихоте» он писал: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого *сочинения*. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли <...> и если б кончилась земля и спросили там, где-нибудь, людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” — то человек мог бы молча подать «Дон Кихота»: “Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?”. Я не утверждаю, что человек был бы прав, сказав это, но...» (22; 92). О Шекспире же в черновиках к «Бесам» сказано — «это пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души человеке<ской>»; причем тут же рядом Достоевский формулирует один из главнейших принципов своего

творческого метода: «Вся действительность не исчерпывается насушным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного невысказанного будущего Слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово» — и далее о Шекспире как одном из таких пророков (11; 237). Шекспира Достоевский читал и в ранней юности (особенно впечатлял вступающего в жизнь Федора образ Гамлета<sup>7</sup>), и — что очень важно — в один из решающих периодов своей жизни, в дни, проведенные в Петропавловской крепости в ожидании приговора суда по делу петрашевцев. Книги ему туда пересылал брат и — особенно благодарю за Шекспира» (28, I; 161), писал в ответ Достоевский. О Дон Кихоте он упоминал в своих показаниях по этому же делу, сравнивая с героем Сервантеса своего соучника Тимковского (18; 153). Но вот что интересно.

В произведениях Достоевского первой половины его жизни, даже в подготовительных материалах и черновиках, имена Сервантеса и Шекспира, упоминания их произведений или созданных ими образов практически отсутствуют<sup>8</sup>, либо фигурируют в юмористическом ключе: «Если хотите узнать, как я страдал, спросите у Шекспира: он расскажет вам в своем “Гамлете” о состоянии души моей», — восклицает Фома Опискин (3; 147). «Дон Кихот», рядом с пропавшими галошами, возникает только в переписке двух шулеров в шуточном «Романе в девяти письмах». В некотором роде исключение составляет трагикомический вскрик оскорбленного литературой Макара Девушкина: «И Шекспир вздор, все это суший вздор, и все для одного пасквиля сделано!» (1; 70).

И только с началом работы над «Преступлением и наказанием» и уже до конца жизни образы Шекспира и Сервантеса становятся для Достоевского одними из главных «составляющих» того достигнутого человечеством знания, к которому прибегает он в своем творчестве. К анализу этого мы обратимся ниже, а пока о том, почему, на наш взгляд, произошло именно так. В 1876 г. Достоевский писал в ПМ (подготовительных материалах) к «Дневнику писателя»: «Древняя трагедия — богослужение, а Шекспир отчаяние. Что отчаяннее Дон Кихота. Красота Дездемоны только принесена в жертву. <...> Шекспир наших времен тоже вносил бы отчаяние. Но во времена Шекспира была еще крепка вера. Теперь же все действительно хотят счастья. <...>. Общество не хочет Бога, потому

что Бог противоречит науке. Ну вот и от Литературы требуют плюсового последнего слова — счастья. Требуют изображения тех людей, которые счастливы и довольны во истину, без Бога и во имя науки и прекрасны, и тех условий, при *которых все это может быть, то есть положительных изображений*» (24; 160—161). И немного ниже: «Шекспир — поэт отчаяния. Где примирение. Было в вере, но вера утрачена <...> Шекспир еще при Христе, тогда разрешалось, теперь же неразрешимо и обратилось в литературу отчаяния. Тревожные вопросы. <...> Гамлет. Дон Кихот. Проклятые вопросы. <...> Не знают, что правда, что нет» (24; 162—167) (при воспроизведении этих записей пользуемся той правкой, которая на основании изучения рукописей внесена недавно замечательным текстологом Н. Тарасовой)<sup>9</sup>. Трактовать эти чрезвычайно насыщенные смыслом записи следует долго, но, если в двух словах, можно понять их так: Шекспир и Сервантес поставили глубочайшие вопросы человеческого бытия, своей неразрешимостью способные породить отчаяние. Но в их время еще была крепка вера, люди способны были ощутить присутствие Христа, живой идеал, рядом с собой, и потому «проклятые вопросы» ими еще разрешались. Теперь же, во времена Достоевского, положение изменилось. Люди, не знающие и не чувствующие Евангелия, ждут «положительной программы» и «положительных изображений» от литературы. Поэтому, как сказано у Достоевского там же, сейчас могут писать лишь те, кто еще верует «в вековечный порядок», «литература красоты одна лишь спасет» — той красоты, что способна преобразить человека, а не той, что лишь «принесена в жертву».

Но избежал ли отчаяния и ощущения неразрешимости главных вопросов бытия сам Достоевский? Нет, конечно, иначе не смог бы так потрясающе об этом писать<sup>10</sup>. На наш взгляд, кризис мировоззрения Достоевского, начавшийся в молодые годы в Петербурге под влиянием Белинского и его окружения, не закончился сразу после каторги, а продолжался вплоть до 1864 г. Пережив и осмыслив два страшных ухода из жизни — жены и любимого брата — и пройдя через встречу с «ангелом смерти» (Л. Шестов)<sup>11</sup> при создании «Записок из подполья», он обрел ту духовную основу, которая позволила ему приступить к созданию своих великих романов и к ответам на внушающие отчаяние вопросы, поставленные его предшественниками.



Раскольников сравнивал с Макбетом еще Мельхиор де Вогиюэ, а после того — многие авторы (последний из известных нам содержательный сопоставительный анализ этих двух мировых образов проведен Н. Горбуновым<sup>12</sup>), но с Гамлетом, насколько можем судить, сопоставлений почти не проводилось<sup>13</sup>. Это основывалось, по-видимому, на традиционно устоявшемся представлении, согласно которому Гамлет — человек нерешительный, сомневающийся, против собственной воли, *вынужденно* совершающий зло — необходимо, *в данном случае*, для торжества добра. Но забывают при этом об одном важном обстоятельстве: Гамлет с самого начала уверен — *как и Раскольников*, — что именно на него возложена задача ни много ни мало как *восстановить справедливость в мире*. Он говорит: «Век расшатался — и скверней всего, / Что я рожден восстановить его!» (VI, 40; перевод М. Лозинского)<sup>14</sup>, («The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right!»). Гамлет злится, но призыв тени отца совпадает с его уже сформировавшейся внутренней уверенностью, что именно на него возложена миссия «восстанавливать век». (Не есть ли Призрак вообще проекция его духа, как черт Ивана Карамазова? Не случайно еще *до* появления Призрака Гамлет признается: «Мне кажется, его (отца. — К.С.) я вижу <...> в очах моей души» (VI, 20)<sup>15</sup>, не случайно появившийся Призрак вызывает у принца те же чувства, что и у Ивана: потрясение от зримого появления внутренне ожидаемого, а затем желание отмежеваться от него с помощью оскорблений; не случайно при встрече с актерской трупой в сознании Гамлета сразу возникает монолог, который он «особенно любил»: о кровавой мести Пирра Приаму за отца — это позволяет даже сделать некоторые предположения о предыстории событий, изображенных в трагедии: об отношении Гамлета к дяде еще при жизни отца). Образ отца является, как мы помним, и Раскольникову (во *сне* — а не в воспоминании, как часто прочитывают, — о забитой лошаденке), но здесь он не в силах верить Раскольникову, что исправлять жизнь по собственному разумению — «не наше дело». Раскольников считает себя призванным нарушить «закон отцов». Однако назначавший себя судьей и преобразователем мира (и тем самым поступивший в услужение злу) человек тут же ощущает последствия этого: страшное одиночество, злость, все большую рабскую предопределенность своих действий<sup>16</sup>. И Раскольников, и Гамлет ненавидят весь мир вокруг («Каким докучным, тусклым и ненужным / Мне ка-

жется все, что ни есть на свете! / О, мерзость! Это **буйный сад**, плодящий / Одно лишь семя; дикое и злое / В нем властвует» — VI, 18), самое солнце, ближних и самих себя («подлец-человек», — говорит Раскольников (6; 25), «квинтэссенция праха»<sup>17</sup>, — откликается Гамлет и добавляет: «Из людей меня не радует ни один» — VI, 58). Гамлет даже сомневается в реальности существования мира: не является ли все окружающее лишь «мутным и чумным скоплением паров» (VI, 57). При этом ни у него, ни у Раскольникова не возникает вопроса: зачем *такой* мир и *таких* людей спасать, благодетельствовать, — не возникает, ибо **конечная цель вовсе не эта**<sup>18</sup>. Великой, на века, заслугой трех гениев — Шекспира, Сервантеса, Достоевского — явилось открытие и доказательство истины: *все благодетели человечества*, ставящие перед собой именно такую задачу, независимо от степени их искренности, пусть и на самом глубинном уровне подсознания, сосредоточены главным образом на самих себе, действуют в первую очередь *для себя*, ставят конечной целью обретение *личной славы и земного бессмертия* (в памяти грядущих поколений).

И Раскольников, и Гамлет внешне вроде бы лишены своекорыстия, они готовы существовать «на аршине пространства» и «в скорлупе» (Раскольников), в «ореховой скорлупе» (Гамлет), но по сути дела амбиции их простираются на переделку всего мира по собственному разумению. Однако, поставив себя в центр мира, Гамлет и Раскольников парадоксальным образом ощущают, что уже себе не принадлежат: Гамлет называет сам себя «машиной», Раскольников «точно попал клочком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать» (6; 58). Обоих манит самоубийство, но Раскольникову удается спастись от смерти физической и духовной, а Гамлет уходит в мир иной, унося с собой жизни еще семерых человек и надеясь лишь на то, что его оправдает в мнении *этого мира* своими *словами* (а их ведь Гамлет раньше презирал) Горацио<sup>19</sup>. Раскольников, как известно, был недоучившимся студентом юридического факультета. Гамлет, скорее всего, тоже: в вошедшем в историю как колыбель протестантизма Виттенбергском университете, где он учился и куда так и не уехал «продолжать учение», было только три факультета — теологии (отпадает, иначе он был бы в духовном звании), медицины (тоже отпадает — нигде в пьесе нет намека на его врачебные знания) — и юридический. И вот два *юриста*<sup>20</sup> решают восстановить справедливость на земле — через пре-

ступление, через убийство. Веря в Творца и в Провидение, они считают, что «до Нового Иерусалима» они вправе сами разбираться с судьбой своей и мира, — даже еще страшнее: что они-то и являются проводниками божественной воли. Образ Божий в человеке для Гамлета — лишь «богоподобный разум» (VI, 110) (*god-like reason*), а *conscience* («разум» или «совесть» — по разным переводам; в XIX веке чаще переводили «совесть»<sup>21</sup>) — лишь то, что делает людей трусами («*Thus conscience make cowards of us all*»)<sup>22</sup> (ср. у Достоевского в ПМ к «Дневнику писателя»: «Моя совесть, то есть судящий во мне Бог» — 24; 109).

Когда вслед за «Преступлением и наказанием» Достоевский берется за создание романа о «положительно прекрасном человеке» (как бы отвечая на ожидание «положительных изображений» от литературы), перед ним сразу же возникает образ Дон Кихота. Он пишет любимой племяннице С. Ивановой: «Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь <...> Из прекрасных образов в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот» (28, II; 251). Почему такое уточнение? Мне думается, тут Достоевский имел в виду то, что в христианстве «идеал человека во плоти» уже дан — Христос (20; 172), а значит, всякий обычный человек на таком фоне будет выглядеть несовершенством, во-вторых, писателю христианскому гораздо труднее, нежели языческому, отобразить «мирскую святость»: ведь качества, необходимые для такого героя (в сочетании с греховной пораженностью человеческой природы), гораздо труднее поддаются изображению в литературе — в отличие от идеала в язычестве. Поэтому Достоевский ищет, чем мог бы быть такой герой «симпатичен читателю». Не тем, что он смешон (как Дон Кихот и Пиквик), не тем, что он возбуждает сострадание «по несправедливости к нему общества» (как Жан Вальжан). Достоевский решает сделать его «невинным» (9; 239). Но в конечном итоге и не этим Мышкин, вот уже на протяжении полутора веков, становится симпатичен читателю — а своей готовностью отдать всего себя для спасения ближних. Уже в процессе создания романа Достоевский трижды делает для себя запись «Князь Христос» (9; 246, 249, 253) — что служит и по сей день источником бескомпромиссных дискуссий среди специалистов. Но первоначально образ Князя сопоставлялся Достоевским с Яго: «ПЛАН НА ЯГО. ПРИ ХАРАКТЕРЕ ИДИОТА — ЯГО. Но кончат божествен-

но» (9; 161), а ближе к концу работы над романом — с Отелло: «Князь *просто и ясно* (Отелло) говорит ей (Настасье Филипповне. — К.С.), за что он ее полюбил <...> Князь вдруг *пьедестально* высказывается» (9; 284). Этот факт, как и намек на эпилепсию у Отелло (VI, 369), пока еще не осмыслены в исследованиях по творческой истории романа. В тех же ПМ к «Идиоту» Достоевский упоминает 23 апреля как день рождения Шекспира и **сразу** после этого следует вроде бы окончательное оформление решающего конфликта между четверьмя главными героями — Мышкиным, Настасьей Филипповной, Аглаей и Рогожиным, но с важными отличиями от канонического текста — во-первых, здесь погибают обе героини: «Аглая ревнует и Н<астасья> Ф<илипповна> ревнует. Свидание. Аглая подымает ревность Рогожина. Увещения Князя. Рогожин режет Н<астасью> Ф<илипповну>. Аглая погибает. Князь при ней» (9; 266) — финал, сходный с шекспировскими, в частности, с трагедией «Отелло», где тоже за пологом лежит тело *убитой кинжалом* («ножом тем самым» — у Достоевского) «принесенной в жертву» героини<sup>23</sup>. Но в итоге, как мы знаем, Достоевский заменяет такой «шекспировский» финал другим — где платоническое сострадание и страстная любовь оказываются и разъединены, и уравниваются по смертельным последствиям: Мышкин и Рогожин, оба виновные в смерти Настасьи Филипповны, в трагическом объятии у ее тела (князь здесь в некотором смысле и Яго, и Кассио: ведь именно его «жалость пуще любви» постоянно возбуждала ревность Рогожина; но в то же время и Отелло, плачущий «целебными» (определение Шекспира) слезами и омывающий ими лицо Рогожина). В ПМ Рогожин говорит князю: «*Без тебя не мог я здесь быть*» (9; 286) — хотя в каноническом тексте эту чрезвычайно многозначную фразу Достоевский убрал, «след» ее остался.

Но прежде Шекспир возникает в «Идиоте» в одной из ключевых сцен романа — в праздновании дня (вернее, ночи) рождения князя на даче в Павловске. Радостно-взволнованный Мышкин возвращается к себе в предвкушении назначенного ему Аглаей свидания и начала новой светлой жизни. Но встреченный им в дверях дачи «профессор Антихриста» Лебедев предлагает князю решить вопрос, возникший в ожидании его среди уже празднующих гостей: «Но, князь, если бы вы знали, какая тема в ходу. Помните у Гамлета: “Быть или не быть?”<sup>24</sup> Современная тема-с, современная! **Вопросы и ответы.** <...> Приблизьтесь, князь, и решите» (8; 305).

Но князь ни разрешить, ни ответить на этот вопрос не может, как не отвечает и на вопросы Ипполита — какая красота спасет мир и ревностный ли он, князь, христианин. В сущности, и вопрос «быть или не быть?» ставит в этой сцене Ипполит в своей «исповеди» — «Необходимом объяснении» (главным образом в трактовке картины Гольбейна «Христос во гробе» и вытекающих отсюда рассуждениях о бытии Христа и каждого человека перед лицом смерти — или отказе от бытия). Ипполит на протяжении всей этой ночи и после нее ждет от князя чуда, которое спасло бы его. Но чуда не происходит. И хотя самоубийство на восходе солнца, задуманное Ипполитом, не состоялось, юноша спустя непродолжительное время умирает «в ужасном волнении», князь так и не «приблизился» к нему, а лишь удостоил его фразы: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье». Трагический конец ждет и всех тех, кто надеялся обрести спасение от Мышкина или наиболее доверялся ему: Настасью Филипповну, Аглаю, Рогожина, генерала Иволгина. Гамлет пытается отправить души своих врагов в ад, Мышкин пытается всех спасти. Но результаты их действий по *самостоятельному спасению* мира оказываются странным образом схожи. Здесь уместно привести тонкое наблюдение А. Парфенова о смерти — воскресении у Шекспира: в «Макбете» и в «Мере за меру» убийство (уход) законного правителя (Дункана, герцога) и воцарение его (незаконного) заместителя (Макбета, Анджело) ведет к смертям и хаосу, которые прекращаются только с возвращением законного властителя<sup>25</sup>. Финалы «Гамлета» и «Идиота» в этом смысле «открыты».

Главный герой «Бесов» — тоже отчасти Гамлет (вот что писал Достоевский в ПМ к роману: «Князь — мрачный, страстный, демонический и беспорядочный характер, безо всякой меры, с высшим вопросом, дошедшим до “быть или не быть?” Прожить или истребить себя?» — 11; 204). Гамлетом, у которого не оказалось ни Горацио, ни Офелии, называет своего сына Варвара Петровна Ставрогина<sup>26</sup>. Но это Гамлет, в котором мрак стусился до крайней степени (своего рода «черная дыра»). Это важно учитывать при рассмотрении второй из главных шекспировских аллюзий здесь — именовании Ставрогина «принцем Гарри», с отсылкой к герою шекспировских хроник — принцу, а потом королю Генриху V. Но у Шекспира юный английский принц, хотя и ведет в начале жизни — как Ставрогин — разгульное и беспутное существование, потом решительно расстается с увлечениями молодости, обрубает все

связи с прежним окружением и становится лучшим из всех королей Англии, при котором страна достигает невиданного расцвета и величия. Завершение же жизни Ставрогина принципиально иное, как мы знаем. Надо помнить, что Ставрогина именуют еще и Иваном-царевичем (архетип царевича, как отмечено в недавнем исследовании Н. Кашурникова, предполагает пребывание на решающем для общества и государства стыке социального и космического начал<sup>27</sup>). Тогда становится ясен, по крайней мере, один из смыслов этой русско-шекспировской аллюзии: отнюдь не «бесы» являются главным злом для России, главным отрицательным полюсом романа — они лишь следствие того, что *князь* (очень значимый титул у Достоевского<sup>28</sup>) Ставрогин становится не «солнцем» этого мира (каким его хотели бы видеть окружающие), а именно что «черной дырой» в мироздании, через которую врывается в этот мир бесовщина. Но можно продолжить рассуждения дальше.

Генриху V наследует его сын, Генрих VI, являющийся героем одной из первых хроник Шекспира. Этот «тихий» король, временами впадавший в тяжелое душевное расстройство, у Шекспира поразительно напоминает князя Мышкина, он пытается всех примирить и усостыжить, всех научить добру, не верит в чьи-либо злые замыслы, горюет при виде совершающихся злодеяний, но всех жалеет и прощает, а в особо трудные минуты мечтает удалиться из этого суетного мира и «предаться размышлениям» или стать деревенским пастухом; умирает, как Христос, моля Бога простить своего убийцу. Но итогом такого его «книжного правления» (слова герцога Йоркского) и «гибельной жалости» становится крах страны, утрата всех завоеваний его отца, бесчисленные кровавые бунты и раздоры (его «снисходительность» многократно увеличивает количество преступлений вокруг, при нем начинается нанесшая огромный урон стране война Алой и Белой Роз, в ходе которой отец убивает сына и сын отца, то есть наступают «последние времена»). И, в итоге, воцарение на престоле жестокого и сластолюбивого Эдуарда IV, затем побежденного еще более страшным злодеем — Ричардом III. Таким образом, с помощью шекспировских аллюзий выявляется еще одна грань взаимоотношений двух великих, выросших, как два ствола, из одного корневого замысла Достоевского, образов — Мышкина и Ставрогина. У Шекспира дело Генриха V, начавшего свой путь со зла, но затем спасшего страну, разрушает Генрих VI — Мышкин; у Достоевского — надо подумат:

может и здесь *modus operandi* Мышкина губительнее ставрогинского? Мышкину присуща своего рода *метафизическая лень*: он хочет всем помочь, но не хочет видеть греховной пораженности человеческой природы<sup>29</sup> и ничего не делает для борьбы в первую очередь с этим «мраком» в человеке<sup>30</sup>. Впрочем, ведь и Ставрогин в романе в основном бездействен<sup>31</sup>.

Шекспир, как и Достоевский, вмещал на своей сцене весь по-сторонний и потусторонний мир. Он включал в списки действующих лиц своих пьес духов, ведьм, тени, призраков. Достоевский, если бы к романам предполагался такой список, тоже, наверно, поступал бы так же. Но не совсем: потусторонний мир представлен у Шекспира в основном лишь духами зла. Не случайно: часто вспоминая в своих речах о Боге, Провидении и Небесах (чьи действия им непонятны), герои Шекспира живут так, «как если б не было Небес» (герцог из «Меры за меру»; перевод О. Сороки). Злодеи признаются в своих злодеяниях и даже в некоторых случаях дают им моральную оценку — но это и все, на этом их духовная история заканчивается. Зло наказывается в финалах большинства его пьес, но именно наказывается — смертью злодея (злодеев), как бы следуя ветхозаветной морали: око за око. Бог здесь, по существу, такой же — просто более могущественный — мститель, что и Гамлет, Генрих VII или Малькольм. Шекспир обращал глаза человека «зрачками в душу» — но «там повсюду пятна черноты» (перевод Б. Пастернака). В его пьесах часто упоминается зеркало, но это зеркало показывает природу и человека — такими, каковы они есть *в данном времени*. Цель драматической игры — «держать как бы зеркало перед природой» (VI, 75), говорит Гамлет, и далее следует очень важное дополнение, которое часто переводят достаточно далеко от текста: «to show virtue her own feature, scorn her own image» — т.е. «показывать добру его достоинство и презираемому — его собственный облик»<sup>32</sup>. Очень точно написал в свое время А. Аникст: «Пафос трагедии («Гамлет». — КС.) составляет негодование против всеислия зла»<sup>33</sup>. Но не так в Евангелии, где человек, *взирая, как в зеркале, на славу Господню*, преобразается в тот же образ «от славы в славу» (2-е Коринф. 3:18). У Шекспира преобразования человека (кроме Генриха V, самого неубедительного из его образов) нет. Не так у Достоевского, каждый из великих романов которого доказывает возможность преобразования человека<sup>34</sup>. Эта «внутренняя точка зрения» автора (Бахтин)<sup>35</sup> и есть то, что отлича-

ет Достоевского от Шекспира. В «Макбете» показано, как человек, стремясь стать большим, чем он есть, узурпировать, через убийство, божественный статус, становится зверем<sup>36</sup>. Но *обратного* пути у Шекспира нет (Отелло и Лир перед смертью лишь осознают свои ошибки, а это все же не то). В конце жизни он создает пьесу «Буря» (свое «поэтическое завещание»<sup>37</sup>), где преобразование человека происходит — но лишь с помощью магии, тайнокнижия. Когда же Просперо отказывается от своих «чар» (charms), то уже не может изменить ничего. И хотя К.С. Льюис пишет, что в те времена мир эльфов и фей был вполне признанным «третьим миром» (помимо мира посюстороннего ирая и ада)<sup>38</sup> — но, думается, не для *реалиста* Шекспира. И опять здесь возникает — уже в устах alter ego автора, Просперо — тема зыбкости всего земного, которое когда-нибудь исчезнет: «подобно призракам без плоти, / Когда-нибудь растауют, словно дым, / И тучами увенчанные горы, / И горделивые дворцы и храмы, И даже весь — о да, весь шар земной!» (VIII, 192; перевод М. Донского). Не в этом ли тайна последних слов Просперо: «And my ending is despair» (помните у Достоевского: «Шекспир — поэт отчаяния»), не в этом ли причина ухода Шекспира из театра и из творчества в последние годы жизни?<sup>39</sup>

Поэтому в ПМ к «Бесам» Достоевский делает знаменательную запись: «Итак, весь вопрос заключается в том: Шекспир, или Христос, или петролей (т.е. символ Коммуны. — К.С.)?» (11; 369) — вот три (а не два) выбора пути (это отмечено Татьяной Бузиной<sup>40</sup>).

ПМ к «Подростку» начинаются загадочной фразой (может быть, столь же загадочной, как и «Князь Христос»): «Гамлет-христианин» (16; 5). Хотел ли Достоевский в своем «Житии великого грешника» (а «Подросток» — одна из частей этого замысла) создать образ Гамлета-христианина, некий противовес Гамлету шекспировскому? Ведь этот роман ближе всех по сюжету к шекспировской трагедии: мать героя, покинув законного мужа (Макара Долгорукова), предается незаконному сожителю с Версиловым<sup>41</sup> (который здесь является фактическим отцом героя и которому Подросток долгое время стремится «отомстить») (на эту параллель впервые указала Р. Якубова). Надо еще вспомнить, что «великий грешник», по первоначальному замыслу Достоевского, «увлекается ужасно» «Гамлетом» (9; 129).

Как известно, история принца Гамлета, впервые изложенная датским летописцем Саксоном Грамматиком и затем, спустя по-



чти четыре века, с небольшими изменениями пересказанная французским писателем Бельфоре, относилась к языческим временам. Шекспир переносит этот сюжет в христианский мир (*столкновение языческого и христианского мировидения происходит, таким образом, в самом замысле произведения*)<sup>42</sup>, и ставит две колоссальной важности проблемы: как должен человек, называющий себя христианином, относиться к миру, который вроде бы весь «во зле лежит», и как должен он (и должен ли?) бороться с этим злом? Эти вопросы встали особенно остро как раз в эпоху Возрождения, когда все настойчивее стала утверждаться мысль о богоравности человека — но не как благодатного дара, а как своевольного присвоения. «Эпоха, начавшаяся в Италии великим ожиданием», завершилась «в Англии, Испании — ощущением великой трагедии, трагедии гуманизма»<sup>43</sup>. Два гения мировой литературы, Шекспир и Сервантес, провидя ужасающие последствия самовозвеличения человека и его претензий на своевольное «исправление» мироздания, практически в одно и то же время, на рубеже XVI—XVII веков, на севере и на юге Европы, ответили двумя предупреждениями — «Гамлетом» и «Дон Кихотом»<sup>44</sup>.

Когда в прошлом некоторые шекспироведы называли Гамлета «последователем принципов гуманизма»<sup>45</sup>, это не особенно удивляло — ведь было же тогда в ходу такое понятие, как «воинствующий гуманизм». Но вот сравнительно недавно Владимир Кантор, следуя — и признаваясь в этом — за «Энхиридином» («Оружием христианского воина») Эразма Роттердамского, опубликовал большую статью «Гамлет как христианский воин», где пытается доказать, что Гамлет живет и действует как «искренний и сознательный христианин»<sup>46</sup>! Однако в лучшем случае действия Гамлета, если воспользоваться стилистикой Кантора, находятся в рамках ветхозаветной морали (да и то вряд ли). В самом деле, герой, убивающий на протяжении короткого промежутка времени пятерых человек (Полония<sup>47</sup>, Розенкранца и Гильденстерна, Клавдия и Лаэрта), причем стремящийся отправить их души именно в ад<sup>48</sup> и заявляющий при этом: «они мне совесть не гнетут», так «небеса велели», мне «помогало <...> Небо» (VI, 100, 142), а также ставший косвенным виновником смерти матери и любимой девушки, вряд ли может быть назван христианином, даже если он при этом мстил за отца или защищал собственную жизнь<sup>49</sup>.

Но тут возникает основной аргумент (его использует и Кантор): Гамлет сталкивается с миром, который «во зле лежит», и он, как законный наследник престола, обязан восстановить порядок в этом мире. Кроме того, он по законам «трагедии мести» — классический образец которой якобы и представляет пьеса Шекспира — должен адекватно воздать злом за зло злодеям, посягнувшим на жизнь отца, законного короля, и замысляющим убийство самого Гамлета (хотя непонятно, когда и где Христос призывал своих «воинов» к мести)<sup>50</sup>.

Но пьеса Шекспира в целом искушает нас истиной так же, как посланец из ада — призрак отца — искушает истиной самого Гамлета (и как ведьмы искушают истиной Макбета)<sup>51</sup>. Да, злодейство совершилось, и виновник *судом Гамлета* вроде бы выявлен, но как на это должен реагировать человек, который знает, что Создатель этого мира сказал: «Мне отмщение и Аз воздам»? Гамлет решает, что судия и карающий меч в руках Господа — это именно он, и именно на него возложена миссия вправить сустав времени, он берется восстановить связь времен — то есть, очевидно, сделать благое будущее продолжением благого, на его взгляд, прошлого. «Из жалости я должен быть жесток», — говорит Гамлет, убив Полония. Так оправдывали свои действия многие бунтари и революционеры. Но мудрость Шекспира тут же подсказывает следующую строку: «Плох первый шаг, но худший недалек» (VI, 199) («I must be cruel, only to be kind: / Thus bad begins, and worse remains behind»). В итоге он лишь продолжает цепь убийств, начало которых — в пределах данного сюжета — было положено его отцом: тот убил норвежского короля, отца Фортинбраса<sup>52</sup>, был убит Клавдием, который был убит Гамлетом, который убил Полония и был убит — из «справедливого» чувства мести! — его сыном Лаэртом<sup>53</sup>, который, в свою очередь, погиб от руки Гамлета<sup>54</sup>. А если принять, что погибшая, во многом по вине Гамлета, Офелия носила его ребенка, то Гамлет оказывается и детоубийцей, и виновником прекращения династии. Страна, скорее всего, достанется мало ценящему человеческую жизнь норвежцу Фортинбрасу. И не случайно Гамлет перед смертью отдает свой голос за него на будущих выборах короля Дании: ведь именно пример норвежского принца, без тени сомнений отправляющего тысячи людей на смерть за *свои права*, помогает Гамлету окончательно сделать свою «мысль кровавой» — вступить на путь мести всем и вся<sup>55</sup>.

Может сложится впечатление, что вышесказанное противоречит той, скажем так, неоднозначной оценке, которую заслуживает миролюбие, кротость и всепрощение Генриха VI в одноименной исторической хронике Шекспира. Что ж, думается, мы можем здесь говорить об эволюции в художественном мировидении Шекспира при переходе от создания исторических хроник (где главным объектом изображения была история) к трагедии (здесь главным становится *человек перед лицом вечности*). Принципы этого нового мировидения подтверждаются, как мы пытались показать, и другими трагедиями — «Отелло», «Макбетом». (В чем-то схожую эволюцию пережил в период создания своих великих романов и Достоевский, о чем ниже.)

Гамлет вроде бы хочет восстановить порядок в мире, но сам мир, как мы помним, вызывает у него одно лишь отвращение, и он даже сомневается в реальности существования этого мира. И это вполне естественно, ибо занят он только и только собой; первая же его реплика в пьесе — «про себя», «в сторону»<sup>56</sup>. Многие исследователи обращают внимание, что в этой шекспировской пьесе происходит удивительное: мы видим все происходящее только глазами Гамлета<sup>57</sup> (что могла бы дать смена ракурса, показал Джон Апдайк в замечательном маленьком романе «Гертруда и Клавдий»). Может, в таком построении трагедии — одна из разгадок определения, данного Шекспиру молодым Достоевским: «лирик» (28, I; 69). Скажем более: хотя Гамлет не раз ссылается на Providence, но на деле он присваивает *себе* и функции Провидения, решая, например, судьбу Розенкранца и Гильденстерна или полагая, что посмертная судьба Клавдия зависит от его действий. И опять-таки при первом же своем появлении в пьесе Гамлет обвиняется в том, что воля его «непокорна Небу» (VI, 17) («a will most incorrect to heaven»). Поэтому очень точен вывод, сделанный на основании анализа трагедии Т. Бузиной (Ковалевской): Гамлет по существу мстит — всему миру — только за самого себя<sup>58</sup>. За то, что этот мир не устраивает его, Гамлета<sup>59</sup>.

Перед тем, как перейти непосредственно к «Подростку», скажем еще, что «Гамлет» — единственная из великих трагедий Шекспира, ставящая проблему передачи заветов от отцов к детям. Это составляло и для Достоевского суть «связи времен» (К. Мочульский даже писал, что фраза «Распалась связь времен» — слегка искаженный вариант перевода фразы «time is out of joint» А. Кроне-

бергом, в таком виде устоявшийся в русской традиции, — могла бы быть эпитафией к «Подростку»<sup>60</sup>). Сам Достоевский так и писал в ПМ в «Подростку», определяя его главную идею как «Беспорядок»: «Потеряна эта связь, эта руководящая нить, это что-то, что всех удерживало» (16; 64, 68, 80). Неудивительно поэтому, что когда Достоевский обратился к данной теме, в его сознании возникла в первую очередь эта шекспировская трагедия (как при создании образа Мышкина — «Дон Кихот» Сервантеса). Но, предполагая дать *свое* решение главной проблемы трагедии, он выразил это предельно лаконично, в двух словах: «Гамлет-христианин».

Подросток ведь тоже едет в Петербург с намерением «судить» соблазнителья своей матери и с взлелеянной долгими годами мечтаний мыслью: «отмстить человечеству» (13; 99) за себя (хотя и постоянно отрешивается от такого определения своей цели, но окружающие, испытывающие его мстительность на себе, возвращают его к верному пониманию сути дела). Он тоже «с самого детства <...> иначе не мог вообразить себя как на первом месте» (13; 78); для него, как и для Гамлета, одна альтернатива — или могущество и сила, или самоубийство. Но тут есть и еще одна, более важная, на наш взгляд, переключка с «Гамлетом».

До создания «Подростка» в центре внимания Достоевского была героическая личность, стремящаяся изменить мир — кровавым богоборческим актом (Раскольников), состраданием (князь Мышкин), демоническим титанизмом («князь» Ставрогин) (а вспомним еще «хищников» — князя Валковского, Газина, Петрова)<sup>61</sup>. В середине 1870-х годов внимание Достоевского переключается с вертикальных отношений — выдающаяся личность перед Богом и другие люди вокруг — на горизонтальные, точнее — на соборные, то есть такие отношения, которые *в своей целокупности* восходят к Богу (и по этой причине тоже возникает тема «отцы и дети»; и поэтому в ПМ к роману речь идет не только о «связи времен», но и о том, что «*все врозь*» — 16; 16). Очень важно тут вспомнить такую мысль Достоевского из статьи «Г-н — бов и вопрос об искусстве»: «Частный человек не может угадать вполне вечного, всеобщего идеала, — будь он сам Шекспир» (18; 102)<sup>62</sup>. Этот перелом можно, в частности, проследить по тем же ПМ к «Подростку», где вначале идет сложная борьба двух замыслов — кто станет центром нового романа: настоящий героический «хищный тип» (который несомненно понравится публике), ОН, или «мальчик». В результате не-

просто созревает решение: «ГЕРОЙ не ОН, а МАЛЬЧИК!» (16; 24; см. еще: 29, 121, 127, 175). И — все меняется. Версиров — казалось бы, прямой преемник многих из вышеназванных *героев* Достоевского (что подтверждается и прямой даже цитацией, вроде рассуждений о «золотом веке»), — становится «бабьим пророком» и «героем» мелодраматической, по мнению профессора Геригга<sup>63</sup> (хотя, думается, там дело в другом), финальной сцены, со всеобщим падением в обморок. Центром же становится «не князь» Аркадий (постоянно подчеркивающий, что он «не князь»), сирота при живых родителях, который вроде бы хочет и должен отомстить своему обидчику и совратителю матери Версирову. Но все его действия оборачиваются поисками «“будущего отца моего” <...> в каком-то сиянии» (13; 17), по выражению самого Подростка. В итоге он не только обретает физического отца — Версирова и духовного отца — Макара, но и вновь (после причастия в детстве) усыновляется, как блудный сын, Христу, когда мать его, Софья, в ответ на признание Подростка, что прежде он «врал», не признавая Христа, говорит ему: «Христос, Аркаша, все простит <...> Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме» (13; 215).

Как все это происходит? Ведь, казалось бы, единственный из великих романов Достоевского, написанный от первого лица, должен быть максимально солипсичен, если так можно сказать. Но тут есть два важнейших обстоятельства. Подростку интересны, важны и нужны другие люди, он способен их слушать и слышать; и второе — он, как уже не раз отмечено исследователями, излечивается посредством своей письменной исповеди, в которой справляется с «ужасной трудностью» — «писать правду» (13; 36), «не шадя себя» (13; 100), даже когда слова разоблачают его «идею». Слово, которое в «Гамлете» оказывается большей частью преградой между людьми или орудием искушения либо предательства<sup>64</sup>, здесь становится тем, чем должно быть, — средством приобщения к истине и связи между людьми; особенно когда появляется Макар — слово, подкрепленное личностью, слово, ставшее личностью.

Решается здесь и проблема отношения человека к миру: пока Подросток одержим идеей мести, мир кажется ему — как и Гамлету — призрачным: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым <...>?» (13; 113). И ему

кажется: «Люди совсем не так прекрасны, чтобы для них что-нибудь делать» (16; 220). А в момент главного духовного кризиса, после обвинения в *воровстве*, мир становится окончательно «не его» (13; 267). «Подросток в глубокой и окончательной борьбе: отомстить ли, или устоять в достоинстве? <...> Это главная страница романа» (16; 390), — отмечает в ПМ Достоевский. Но свет, принятый им от Макара (имевшего «наружность **садовника**» (16; 153); за садовника принимает воскресшего Христа Мария Магдалина (Ин. 20:15) — вспомним «дикий и злой» «буйный сад» Гамлета!), обращает его к другому пути, когда очистившийся душой человек может сказать обо всем вокруг: «все сие в себе заключил» (13; 290). Только такая отдача всего себя миру и принятие мира в себя дает подлинную общность с ним.

Ну а как же быть с тем, что «весь мир лежит во зле» (1 Ин. 5:19)? Однако из тех же апостольских посланий мы знаем, что если Бог «нас, мертвых по преступлениям, оживотворил со Христом, — благодатию вы спасены» (Еф. 2:5), то точно так же в наших силах оживотворить благодатию весь мир, который умертвлен нашими грехами. В ПМ Подросток говорит Макару — «мертвая природа», а Макар ему: «Мертвая, друг — а Христос вдруг: а Я здесь» (16; 404).

В этом романе происходит удивительная вещь. По ходу действия Подросток постоянно «бросается» со своими «откровенностями» и признаниями к окружающим как к людям честным, любящим его и благородным, но в ответ вроде бы все «надувают» его и используют его признания в своих корыстных целях. Однако в финале все действительно оказываются хорошими, любящими Подростка и уязвимыми, так же, как и он, людьми. Казалось бы, очевидное нарушение художественности. Но на деле вовсе нет: просто поменялась точка зрения Подростка. В итоге Подросток, поначалу желавший «сократить людей» (13; 69), не теряет ни одного из тех, кого даровал ему Господь, за исключением тех, кто по своей воле ушел от него. Сразу меняется все мироздание: упраздняется закон мести и мир приобретает *реальность*. Это проявляется даже в отношении Подростка к читателю его записок: вначале полагая его лицом несуществующим и огрызаясь в его адрес, Подросток затем все более и более заботится о нем, стараясь, чтобы читатель все правильно понял и во всем разобрался<sup>65</sup>. А под конец Подросток и вовсе смиренно умолкает и передает слово своему читателю, Николаю Семеновичу, — вернее, *создателю*, который говорит в данном случае через

читателя (как сам Достоевский открыто признавался в ПМ, говоря, что он использовал такой прием, чтобы через Николая Семеновича высказать свои мысли — 16; 409). Если же мы признаем весь предыдущий текст именно *письменной исповедью*, то здесь возникает очень значимая параллель с церковным таинством.

Очень интересна уже упомянутая финальная сцена: перед нами лежат вроде бы мертвые три тела: Версиров, Ахмакова, Ламберт — как в финалах трагедий Шекспира. Но в итоге все остаются живы — все встают и идут своими путями. А перед этим Подросток дарует жизнь Версирову (отбивая руку с пистолетом, нацеленным в сердце), как тот когда-то даровал ее Аркадию. Вообще по ходу действия романа Подросток и Версиров постоянно как бы меняются местами (что совершенно невозможно представить по отношению к Гамлету). Это было отмечено в интересной статье Павла Фокина «Подросток Версиров»<sup>66</sup>, на это указано и в самом романе, например, там, где Подросток говорит уже о Версирове словами отца из притчи о блудном сыне: «Ибо сей человек “был мертв и ожил, пропадал и нашелся”» (13; 152).

Но *отличаются* Подросток и Версиров вот чем. Прародитель Адам, съев яблоко, *познал* добро и зло, но с тех пор одной из главных задач человека стало — *различать*, где добро и где зло. Ставрогин и Версиров не справляются с этим, Мышкин — по-своему — тоже (не обличая зла там, где оно очевидно наличествует). Подросток вначале тоже признается: «сам не знаю поминутно, что зло, что добро» (13; 217)<sup>67</sup>. Но в том-то и дело, что он стремится выяснить это «поминутно». В итоге он и приходит к знанию: «Вот где правда и вот куда идти, чтобы достать ее» (13; 438). Его способность к движению вверх может быть выражена словами из того же монолога Макара: «Травка растет — расти, травка Божия!» (13; 289). Кстати, этот образ коррелирует с главным героем и в шекспировской пьесе. Гамлет говорит, что у него нет будущего, на что Розенкранц возражает: как это нет будущего у наследника датского престола? Гамлет отвечает: «Да, сударь мой, но “пока трава растет...”» (лошадь с голоду умрет) (VI, 88) — потому что его цель: могущество и власть. В выборе, стоявшим и перед ним, и перед Подростком — «закон я» или «закон любви» (см. знаменитую запись Достоевского, сделанную у гроба первой жены: «Маша лежит на столе» — 20; 172—175) — первый выбирает «закон я», второй — «закон любви», и таким образом обретает свою подлинную *самость*. Пер-

воначально желая по-гамлетовски «достигнуть добра даже через злодейства» (16; 31), Подросток затем совершает настоящий подвиг — отказывается от своей титанической («ротшильдской») идеи, как Дон Кихот (с кем его и сравнивает в ПМ к роману Достоевский — как «ищущего правды жизненной» — 16; 63).

На новом витке Достоевский вернулся к проблеме человеческого сиротства и отцов и детей в «Братьях Карамазовых», где действуют в основном сыновья и отцы, где и Сам Христос в определенном смысле усыновляется Богу-Отцу<sup>68</sup>, и где новый Подросток — Алеша, сверстник Аркадия, оказывается одновременно и сыном физического отца, и сыном духовного, и сыном Божиим, и духовным отцом «мальчиков». Создается новая, духовная семья человечества, о которой говорится в ПМ к роману: «Семейство расширяется: вступают и неродные, заткалось начало нового организма» (15; 249).

\* \* \*

Дон Кихот, начиная с Тургенева (в русской, по крайней мере, традиции), часто противопоставлялся Гамлету. Однако сравним убеждения ламанчского рыцаря и датского принца в том, что именно на них возложена миссия устранить несправедливость, царящую в человеческом роде. Гамлет, убив Полония, утверждает, что ему, Гамлету, Небеса судили быть их карающим мечом и орудием («I must be their scourge and minister»). Дон Кихот так же уверен, что «мы (странствующие рыцари. — К.С.) — слуги Господа на земле, мы — руки, коими Он вершит Свое правосудие» (I, 147)<sup>69</sup>.

Шекспировскую трагедию, создававшуюся как раз в годы работы над «Дон Кихотом», Сервантес точно не читал, но ведь гениальным писателям не надо обязательно *прочесть*, чтобы *знать*. Как в художественном мире Достоевского выражением неких мировых архетипов сосуществуют Раскольников и Мышкин, так и существование Гамлета и других подобных шекспировских героев требовало появления на другом конце Европы Дон Кихота.

Добрый Алонсо Кихано изменяет данное ему при крещении имя и трижды отправляется из родного дома на подвиги во имя добра. Несмотря на весь его комический облик, Дон Кихот, по справедливому замечанию Л. Пинского, «воплощает в романе идеал эпохи “всесторонне развитого человека”». Поэзия и театр, политические познания и теология, юриспруденция и педагогика, теория искусства и филологические сведения <...> Энциклопедизмом



интересов и основательностью суждений Дон Кихот повергает в изумление не только наивного Санчо»<sup>70</sup>. При этом ламанчский рыцарь представляет собой некую пародию на «универсального человека» эпохи Возрождения, «“сатирой” на учение Ренессанса о неограниченных возможностях человека»<sup>71</sup> — который должен был знать и уметь все, максимально проявить все задатки, заложенные в нем природой. Дон Кихот превосходно все знает в теории, но на практике ничего не может: вместо чудодейственного воскрешающего бальзама готовится отраву, пространно трактует правила поэтики и стихосложения, но его собственные стихи смешны и нелепы, рассуждает о семейной жизни и военном деле, но сам не был женат и не воевал, готов отдать жизнь за свою Дульсинею-Альдонсу, но когда — в разоблачительном сне в пещере Монтесиноса — она попросила его о реальной помощи, не смог этого сделать. Все его подвиги никому пользы не приносят, а те, кто в наибольшей степени доверялся ему, рассчитывая на его помощь, после вмешательства Дон Кихота оказываются в положении худшем, чем были до того (подросток Андрес, дуэнья Родригес и ее дочь)<sup>72</sup>. Самообожение присуще Дон Кихоту так же, как и Гамлету. По верному замечанию Вяч. Иванова, в Дон Кихоте «ново дерзновение противопоставить действительности истину своего мироутверждения»<sup>73</sup>. Оба претендуют на то, что видят «не то, что кажется, а то, что есть» (слова Гамлета — VI, 17), — но Дон Кихот начинает по-настоящему *видеть* только перед смертью, а Гамлет так и уходит в мир иной, стремясь навязать свое видение потомкам (через Горацио). Оба обладают глубоким умом, но окружающим представляются безумными, да и сами порой готовы признать себя таковыми (у Саксона Грамматика безумие Амлета — только хитрая уловка), что не мешает им самим еще и играть сознательно в безумие. Это сложное балансирование на грани ума — безумия, «священной болезни» — юродства (вспомним здесь еще и Мышкина, конечно) имеет множество смыслов, выделим здесь один, основной: человек, ставящий своей целью восстановить справедливость в мире, стать «заместителем» Бога, занять место в центре мироздания — безумен, сколь бы умен он при этом ни был. Господь обратил «мудрость мира сего в безумие» (1 Кор. 1:20).

Гамлет называет себя и окружающих «fools of nature», это переводится как «шуты природы» (VI, 31), но вернее было бы — «насмешка природы», что перекликается с тем, как оценивают людей Иван

Карамазов и самоубийца из подглавки «Приговор» «Дневника писателя 1876 г.», — «слабосильные», «недоделанные пробные существа, созданные в насмешку» (14; 233, 235, 238) и «пущенные на землю в виде какой-то наглой пробы» (23; 147), находящиеся в рабстве у природы — «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы, которой все подчинено» (8; 339, — это уже по слову Ипполита Терентьева из «Идиота») <sup>74</sup>. Такое сходство подчеркивает один из главных выводов: своеволие губительным образом суживает мировосприятие человека, делает для него видимым только зло в себе и в мире (которое зримо воплощено в «косной» природе и становится для него высшей силой в мироздании) и превращает его в раба и апологета этого зла. Закономерно и все его попытки по восстановлению справедливости в мире приводят только к увеличению мирового зла.

Дон Кихот, вроде бы, здесь ни при чем: он, как и Мышкин (или Генрих VI) склонен, напротив, видеть только хорошее в людях и не задумываться ни о чем дурном. Но обратной стороной такого, опять-таки суженного, видения является катастрофическая неспособность противостоять злу, что опять-таки приводит к его нарастанию, порождая агрессию (Дон Кихот именно что «будит лихо», по русской пословице). Не умея видеть истинное зло, но желая поразить его, наш рыцарь постоянно наносит удары *не туда*. В самом начале своего пути став причиной жестокого избиения подростка Андреса, которого он неуклюже пытался защитить, а затем чуть не убив монаха-бенедиктинца и бискайца, Дон Кихот нападает на похоронные дроги, причем тут повествователь, ранее ограничивавшийся лишь намеками, уже напрямую сравнивает его с дьяволом. Сопровождающие процессию люди разбегаются, находящегося в составе процессии бакалавра сбрасывает испуганный мул, в результате чего у несчастного оказывается сломана нога. Когда Дон Кихот громогласно заявляет ему, что странствует по свету, «выпрямляя кривду и вступаясь за обиженных», бакалавр отвечает, что лично его он искалечил и ногу ему теперь не выпрямить до конца дней, и обида ему тоже нанесена до конца дней. На что Дон Кихот (как и в случае с Андресом) даже не просит у него прощения и не находит ничего лучшего, чем заявить ему: «раз на раз не приходится». Отправив бакалавра со сломанной ногой (!) догонять своих убежавших спутников, Дон Кихот просит передать им свои извинения за зло, «которое он им сделал по не зависящим от него причинам» (!) (I, 213—214). Любопытно, что именно в тот

момент Санчо Панса называет своего господина Рыцарем Печального Образа.

Однако Сервантес, в отличие от Шекспира, «защитил своего героя смехом»<sup>75</sup> и поэтому наш рыцарь, хотя и наносит всяческие увечья абсолютно невинным людям, никого не убивает и, мало того, своей слабостью и бескорыстием внушает бесконечную симпатию читателю<sup>76</sup>. Но даже слабое и вроде бы бескорыстное добро, убежденное в своей правоте и навязывающееся людям, опасно, а порой и губительно, — показывает Сервантес. Именно поэтому Достоевский, при высочайшей оценке героя Сервантеса, осмелился отказать Дон Кихоту, названному автором «*hidalgo ingenioso*», в обладании самым главным и необходимым даром — *гением* (см. «Дневник писателя» за 1876 г. — 26; 25)<sup>77</sup>. Однако у человека, умеющего *слышать*, всегда есть шанс одержать самую «доблестную победу», как говорит Санчо (II, 677), — победу над самим собой, что и происходит в итоге с Дон Кихотом: «освобождаясь от своих иллюзий», он «возвращается к своей нравственной сути, человеческой и христианской»<sup>78</sup>. И если Гамлет начинает знаменитое суждение о человеке с вполне ренессансного утверждения о том, что человек «безграничен в своих способностях, в деяниях подобен ангелу, в разумении — Богу», а заканчивает своей собственной оценкой — «квинтэссенция праха» (что в определенной степени отражает общий ход действия в трагедии), то Дон Кихот, начиная даже не с возвеличения человека, а с гипертрофированного *самовозвеличения*, заканчивает обретением подлинного величия — становится просто человеком (в этом повторяя путь Просперо из «Бури»). «Чудовище находится в нас самих. Вот урок титанизма Сервантеса. Сокрушить великана в самом себе...»<sup>79</sup> Роль хора исполняет здесь Санчо, именно он произносит в этом романе, где реальность постоянно мерцает и двоится, ключевую фразу: «Один Бог знает всю правду»<sup>80</sup> («*Dios sabe la verdad de todo*») — ср. у Достоевского: «Ему одному лишь известна вся тайна мира сего». Автор не выступает со своими суждениями и оценками, а переносит свой взгляд на происходящее во внутренний сюжет<sup>81</sup>. В своем гениальном романе Сервантес сумел воссоздать реальный мир в полном его объеме, так, что мы видим и своеобразный героизм Дон Кихота, и печальные плоды его усилий по восстановлению справедливости в мире, и — в контексте прошлой и будущей мировой истории и культуры — все страшные последствия подобного обра-

за действий; видим и всех окружающих Рыцаря Печального Образа людей, со всеми их достоинствами и пороками, людей, каждый из которых уступает герою в чистоте и мужестве, но прав, когда живет своей подлинной жизнью, и неправ, когда начинает «подыгрывать» ему и/или издеваться над ним. Мы, нынешние читатели Сервантеса, видим время, «большое время» (по выражению М. Бахтина<sup>82</sup>) — его безболезненно вбирает в себя роман, не сужая, а, напротив, расширяя и обогащая свое содержание. Ортега-и-Гассет говорил: «Сервантес видит в каждой жизни, предстоящей ему в романе, абсолютную проблему, во всяком жизнепроявлении — высочайшую ценность, бесконечную цель, и как бы отыскивает эту цель в бесконечном; а в итоге он приходит к выводу: все одинаково ценно перед лицом бесконечного»<sup>83</sup>. А другой видный испанский прозаик и критик Асорин писал, что произведение Сервантеса «распространилось на все Человечество <...> В нем присутствует одно событие — испанское и безмерная действительность — всечеловеческая»<sup>84</sup>.

Лев Выготский в своем замечательном исследовании «Трагедия о Гамлете, принце Датском» назвал это создание Шекспира «трагической мистерией» или «мистической трагедией»: «действие происходит в двух мирах одновременно <...> трагедия происходит на грани, отделяющей тот мир от этого <...> нить потустороннего вплетается в здешнее <...> время образовало провал в вечность»<sup>85</sup>. Пожалуй, это название верно и приложимо к другим великим трагедиям Шекспира (мистерии и моралите, а также античные трагедии были, как известно, важным истоком театра Возрождения, и в частности, английской драмы)<sup>86</sup>. И. Шайтанов в недавней статье «История с пропущенными главами» говорит о том, что предпринятое известным шекспироведом Дж. Уилсоном Найтом прочтение «Меры за меру» по «модели моралите» позволило по-новому увидеть эту великую шекспировскую пьесу, «указало на смысловую модель, в которой без христианского мифа и способов его бытования в средневековом сознании невозможно прочесть театральный текст»<sup>87</sup>. Приложимо определение «мистерия» и к романам Достоевского, по определению Бахтина: в мистерии «слово звучит перед небом и перед землею, то есть перед всем миром», в мистериях «решается судьба рода человеческого»<sup>88</sup>. Приложимо ли оно к «Дон Кихоту»<sup>89</sup> и как тогда быть с реализмом? На эти вопросы отвечает Ауэрбах в своем «Мимесисе»: «реализм в высшем, не столь практическом смысле был присущ христианству с самого

начала. <...> Жизнь Иисуса среди низкого люда, его страсти, одновременно возвышенные и позорные, потрясли античные представления о трагически возвышенном»<sup>90</sup>. Эти строки открывают нам другую сторону созданий Шекспира, Сервантеса и первых трех романов Достоевского и позволяют нам предложить для них термин «христианская трагедия». Этот термин использовался — главным образом применительно к романам Достоевского — многократно, разными авторами, вкладывавшими в него самые разные значения. Нам близко определение замечательного сербского богослова и культуролога Жарко Видовича: подлинным содержанием греческой трагедии (утраченным в большинстве драм Нового времени) является возвращение человеком себе своего истинного достоинства и славы, восстановление утраченного единства с Богом, возвращение *домой*<sup>91</sup>. Далеко не всегда так оканчивается судьба героев Шекспира и Достоевского, но такое возвращение всегда предстоит (как возможность) их читателю или зрителю.

Шекспир, Сервантес и Достоевский отразили в своих великих созданиях разные стадии одного и того же процесса «имманентизации Бога, психологизации и Бога и религии <...> неприятия точки зрения извне»<sup>92</sup>, о котором писал М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» и который начался в Европе в эпоху Возрождения. Но их создания потому и стали великими, что их не коснулся тот «кризис авторства», кризис авторской позиции, который, как пишет Бахтин, был порожден этой «имманентизацией» и сказался в творчестве многих других авторов. «Кругозор» автора в их произведениях шире «кругозора» даже самых значительных героев, и само «отчаяние» поставленных вопросов указывает на необходимость *ответов*.

И Шекспир, и Сервантес творили в то время, когда «уходила реальность» — все больше стиралось различие сна и яви в сознании людей. «Жизнь есть сон» (драма младшего современника Сервантеса — Кальдерона), огромная роль снов в романе самого Сервантеса, «Мы созданы из вещества того же, / Что наши сны. И сном окружена / Вся наша маленькая жизнь» («Буря» — VIII, 192; перевод М. Донского), «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры» («Как вам это понравится» — V, 47; перевод Т. Щепкиной-Куперник), диалог Дон Кихота и Санчо о том, что «в круговороте нашей жизни», как и в театре, каждый человек играет свою роль, — вот емкие формулы этого мироощущения. Что мож-

но противопоставить этой утрате связей с реальностью в жизни и в искусстве? Только новое качество реализма — *высший реализм* искусства, позволяющий обрести *реальность* и в жизни. Характерно, что и в «Гамлете», и в «Дон Кихоте» именно бродячие актеры помогают героям выяснить правду о мире, а сны — узнать правду о себе самих<sup>93</sup>.

Но надо еще непременно отметить, что «реализм в высшем смысле» не стоит, на наш взгляд, называть «метафизическим реализмом» (как сейчас нередко делается, порой даже по аналогии с творчеством Юрия Мамлеева), ибо речь здесь идет не только (и даже не столько) об изображении потустороннего, сколько об изображении *всех уровней* реальности. В «Преступлении и наказании» мы видим и злые силы, хохочущие над Раскольниковым, а позже над Свидригайловым, и незримо присутствующие на панихиде по Катерине Ивановне, отчего священник, «благословляя и прощаясь <...> как-то странно осматривался» (6; 337), и тончайший психологический анализ состояния Раскольникова, и точную топономику Петербурга, и своеобразную манеру выражения тогдашних извозчиков, мещан и мастеровых; у Шекспира — ведьм и призраков рядом с колоритнейшими сценами в лондонских трактирах и замысловатыми скабрзностями Фальстафа и его друзей; у Сервантеса — зримую социально-бытовую и экономическую картину Испании рубежа XVI—XVII веков, на фоне которой разворачивается «фантастическая» история Дон Кихота.

\* \* \*

Хотя Бальзак и называл свой общий грандиозный замысел «Человеческая комедия», отдельные составляющие ее произведения — например, «Отец Горио» — он именовал «трагедией из парижской жизни, трагедией неведомой, но страшной»<sup>94</sup>. О том, в чем причина такого расхождения, написано немало, но нас здесь интересует другое. В юности Достоевский восхищался бальзаковскими романами, трактовал его произведения в духе своего — тогда еще будущего — творческого метода: «Бальзак велик! Его характеры — произведения ума Вселенной. Не дух времени, но целые тысячелетия подготовили бореньем своим такую развязку в душе человека» (28, I; 50—51). Художественный мир Бальзака, несомненно, постоянно присутствовал в сознании Достоевского; количество «бальзаковских» реминисценций в его созданиях не изучено еще и на

треть. Первым опубликованным литературным трудом писателя стал перевод «Евгении Гранде». Но если проанализировать этот перевод, обнаруживаются очень интересные и показательные для будущей творческой эволюции Достоевского обстоятельства. Так, там, где у Бальзака речь идет о «свете психологии» (*lumière psychologique*), Достоевский пишет: «свет физиологии»<sup>95</sup>. Это, мне думается, объясняет возражение Достоевского, уже в конце жизни, против того, чтобы его называли «психологом»: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой». Психология — это все-таки не последняя глубина человеческого естества, это то, что объясняет реакцию человеческого тела, разума и души, человека как биологического создания, на воздействия внешнего мира. Но, как писал Бахтин, Достоевского интересует не тело и не душа, а дух человека<sup>96</sup>. А дух — это то в человеке, что непосредственно предстоит Богу, согласуясь с этим высшим началом в мире или противостоя Ему, то, что выводит человека в вечность. Между тем в том же «Отце Горио», например, сказано: «главенствующую роль» в человеческом сообществе играют «темпераменты»<sup>97</sup>. И не случайно, что в одной из Записных тетрадей 1876—1877 гг. Достоевский пишет: «Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак. Гранде — фигура, которая ничего не означает» (24; 248)<sup>98</sup>. Это достаточно резкие и, казалось бы, странные слова, учитывая довольно высокую оценку Достоевским творчества Бальзака в предыдущие годы.

Отношение Достоевского к Бальзаку глубоко проанализировано в давней работе Л. Гроссмана «Бальзак и Достоевский» (позднее расширенной до «Гофман, Бальзак и Достоевский») и в одной из последних статей В. Туниманова. Но, приведя упомянутую запись Достоевского о «нереализме» Бальзака, В. Туниманов не анализирует ее подробно, указывая только на ее полемический характер, привязанный к конкретному поводу — выходу статьи Э. Золя о жизни Ж. Занд (и в то же время признавая, что такая запись не может быть случайностью)<sup>99</sup>. Но, на наш взгляд, дело в следующем: первый уровень изображения человека у Бальзака — бытовой, второй — социальный, третий — наиболее интересный — эмоционально-психологический (то, что в словах молодого Достоевского названо «развязкой в душе человека») — направленный на «постижение страстей» и эволюции человеческой психологии в

зависимости от духа эпохи и социальных условий<sup>100</sup>. Однако зрелого Достоевского интересовало уже иное: духовная судьба личности как преломление отношений человека с вечностью. И не случайно, обдумывая свой грандиозный замысел — «Житие великого грешника» (из которого впоследствии выросли «Бесы», «Подорожник» и «Братья Карамазовы»), Достоевский, как пишут комментаторы Полного собрания сочинений, «пафос этого будущего своего романа сопоставляет — через голову “Человеческой комедии” Бальзака — с представляющимся ему более грандиозным замыслом дантовской “Божественной комедии”, основанной также на идее “восстановления” человека, но в средневеково-каноническом варианте» (15; 400).

Думается, в этой проблеме многое объясняют и строки из редакторского примечания к статье А. Григорьева в журнале «Время», где Достоевский, хотя и признает, что «реальнее» Бальзака, «может быть, и не было писателя во Франции», тем не менее несколько иронично пишет о том, что Бальзак из всех современных писателей «более всего подходил под мерку нашей критики сороковых годов (озабоченной «социальностью». — К.С.) <...> А по *типам*, чем мы особенно тогда дорожили и теперь дорожим, он стоит совершенно уединенно в своей литературе» (19; 289). Впоследствии Достоевский писал (это не вошло в окончательный текст его ответа Градовскому): «В художественной литературе бывают типы и бывают **реальные** лица, **то есть трезвая и полная (по возможности) правда о человеке**. Тип редко заключает в себе реальное лицо, но реальное лицо может являться и типичным вполне (Гамлет, например)» (26; 312)<sup>101</sup>. Тип — это только половина правды, утверждал Достоевский, ибо не включает в себя всю многоплановость, всю непредсказуемую сложность и незавершенность человеческой природы. Можно вспомнить тут и строки из письма брату молодого Достоевского, где он, сравнивая — через отзывы о «Бедных людях» — свою манеру с гоголевской, пишет, что действует «Анализом, а не Синтезом», Гоголь же «берет прямо целое и оттого не так глубоко» (28, I; 118). Бальзак тоже в своих пространственных авторских отступлениях выносит заключения о тех или иных человеческих типах, свойствах различных человеческих сообществ (провинциальной и парижской аристократии, буржуа, журналистов и т.п.), а по ходу романов иллюстрирует все это образами Люсьена Шардона, Растиньяка, папаши Гранде, Этьена Лусто, Вотрена и других



своих замечательных героев<sup>102</sup>, являющихся, однако, лишь индивидуальными вариациями того или иного, представленного в «Человеческой комедии» *вида* (лишь Евгения Гранде здесь является в некотором роде исключением, что и побудило, видимо, Достоевского взяться за перевод именно этого романа — но и здесь ему этот женский образ пришлось во многом преобразить). А каждый из героев Достоевского — совершенно уникальная, неповторимая человеческая личность, составляющая в каждом случае основной интерес писателя, но в результате — глубочайшее понимание человеческой природы как таковой. Герои Бальзака буквально «приросли к своим профессиям, будь то стряпчий, бакалейщик, типографский наборщик, лекарь, сельский священник, беловейка, начинающая артистка и т.д. <...> Вот почему по “Человеческой комедии” так легко и увлекательно изучать быт и нравы первых десятилетий XIX столетия»<sup>103</sup>. Тончайшие психологические наблюдения Бальзака тоже имеют один недостаток — они *обобщающие* и, если можно так выразиться, социализированные: «Гордость, не усмиренная привычками большого света, перерождается в чопорность, разменивается попусту, вместо того, чтобы приобретать величие в кругу возвышенных чувств»; а подобные обобщения порой оборачиваются банальностью: «люди непризнанные мстят миру за унижительность своего положения высокомерием своих суждений» (оба примера из романа «Утраченные иллюзии») <sup>104</sup>.

По-иному, чем Достоевский, понимает Бальзак и соотношение искусства и действительности: «Поэзия желала бы, чтобы все было иначе; но действительность чересчур часто опровергает вымысел, которому хотелось бы верить» («Утраченные иллюзии») <sup>105</sup> — вот от чего *отталкивался* реализм Бальзака. У Достоевского — иначе. Отвечая на упреки в том, что «у Шекспира не было верности истории, а лишь верность *поэтической правде*», Достоевский формулирует одно из основных положений «реализма в высшем смысле»: «Верностью поэтической правде несравненно более можно передать об истории нашей (т.е. понять и сообщить читателю *реальную истину*. — К.С.), чем верностью *только* истории» (24; 312).

Но нас, в соответствии с выбранным ракурсом, опять-таки больше интересует художественная антропология Бальзака, в сопоставлении с пониманием роли и места человека в мироздании по Достоевскому. И здесь нельзя обойти проблему, уже много лет занимающую исследователей и напрямую поставленную в упомянутой

выше, полувековой уже давности монографии Д. Фэнджера — о феномене так называемого «романтического реализма». О своеобразном совмещении в творчестве Шекспира и Сервантеса романтических и реалистических начал говорили и писали многие. Но очевидный *реализм* этих писателей заставляет исследователей прибегать к разного рода оговоркам. Герцен писал: «Шекспир — это человек двух миров. Он затворяет романтическую эпоху искусства и растворяет новую...»<sup>106</sup> — при том, что согласно всем литературоведческим канонам, романтическая эпоха началась много позже смерти автора «Гамлета». М. Морозов пишет о «чисто шекспировском сочетании реализма и “романтических” взлетов»<sup>107</sup>. А. Аникст относит последние пьесы Шекспира к «романтическим драмам»<sup>108</sup>. О романтизме Шекспира в своеобразном сочетании с реализмом писали А. Смирнов, Р. Самарин<sup>109</sup>. О «романтике субъективной жизни» у Сервантеса писал такой авторитетный исследователь, как Л. Пинский<sup>110</sup>. Сам Достоевский, который, как мы видели, высоко ценил реализм Шекспира, отмечал у него и «дух романтизма» (28, I; 70). В свою очередь, в России такие авторитетные критики, как Н. Надеждин и В. Белинский, говорили о необходимости нового синтеза в современном им искусстве принципов классического искусства античности и романтизма средневековья<sup>111</sup>. В русской литературе XIX века это нашло наиболее яркое выражение, думается, в творчестве Гоголя и Достоевского.

Д. Фэнджер основным признаком, позволяющим отнести творчество Гоголя, Достоевского, Бальзака и Диккенса к романтическому реализму, считает созданный ими *городской миф* (петербургский, парижский и лондонский соответственно), в котором субъективное видение сплавляется с объективным в некое единство (сердцевину коего составляет, однако же, тайна — *mystery*)<sup>112</sup>. Мы позволим себе не согласиться с ним. Конечно, у Бальзака очень много «романтического». Когда читаешь у него фразы: «Люсьен не сознавал, что стоит на распутье между позором каторги и лаврами гения; он парил над Синаем пророков, не провидя Мертвого моря, страшного савана Гоморры» («Утраченные иллюзии»)<sup>113</sup> — можно подумать, что это пишет романтик. Но тут скорее иное — Бальзак изображает жизнь так, что за видимой реальностью — как и у Достоевского — просвечивает библейская история. Просто у Бальзака это менее заметно, потому что читатель Бальзака настолько погружается автором в современность (в *традиционно-реалистическую* современность), что не замечает ее романтической основы.

тическом ее изображении), что горизонт вечности исчезает из виду. И когда мы читаем об «угрызениях совести», которые «побуждают ангелов небесных дать отпущение вины преступнику, хотя и осужденному земными законниками» («Отец Горио») <sup>114</sup>, мы не видим это, а лишь принимаем к сведению как дань общепринятому мнению. В роли Дон Кихота, «защищающего слабого от сильного», здесь мрачный злодей и циник Вотрен: «Принципов нет, а есть события; законов нет — есть обстоятельства». Можно подумать, что и автор солидарен с ним, когда пишет: «То, что у моралистов зовется “безднами человеческого сердца”, на самом деле только обманчивые мысли, произвольные стремления к личной выгоде <...> Все эти блуждания души <...> имеют одну цель: побольше наслаждений!» («Отец Горио») <sup>115</sup>. Не будем забывать, однако, что в самом, пожалуй, «романтико-фантастическом» произведении Бальзака герой, Рафаэль, на краткое время возвращается «в мир реальный» из миражного кошмара, в котором находится почти постоянно, при взгляде на полотно своего великого итальянского тезки, где изображен Спаситель с «кроткой и прекрасной улыбкой, выразившей <...> то изречение, к которому <...> эта религия сводится: *Любите друг друга!*» Но его сразу же втягивает обратно в мираж хозяин лавки, похожий на *старого инквизитора*, проживший всю жизнь в воображаемом мире: он дарует юноше *чародейское* средство могущества — шагрeneвую кожу, что вскоре приведет тело и душу Рафаэля к смерти <sup>116</sup>. Кстати, ни в каком ином произведении Бальзака герои не рассуждают так пространно о Боге, дьяволе и Провидении <sup>117</sup>. Пожалуй, нигде более Бальзак не показывает с такой очевидностью, как человек теряет свой Богом данный облик, получив возможность реализации всех желаний своей греховной природы: в финале Рафаэль почти буквально превращается в тарантула или паука, в припадке похоти наносящего самке смертельный укус перед собственной гибелью. Вспомним признания Раскольникова: «Я тогда, как паук, к себе в угол забился» (6; 320); Подростка: «Во мне была душа паука!» (13; 306); строки Шиллера, цитируемые Митей Карамазовым: «Насекомым — сладострастье... ангел — Богу предстоит» (сам он при этом сравнивает себя со злым насекомым и в то же время говорит Алеше: «И в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит» — 14; 99—100). В ПМ к «Бесам» о земной жизни человека сказано: «Мы, очевидно, существа переходные <...> люди становятся бесами или

ангелами» (11; 184). Человек в точке перехода, бифуркации, разворачивающаяся в нем и во всем мироздании борьба за его самость — вот главный объект изображения для «реализма в высшем смысле». Свидригайловская «банька с пауками» в вечности — не есть ли это страшное пророчество о деградировавших человеческих существах, пожелавших власти над миром?

Возвращаясь же к Бальзаку, можно сказать, что к романтизму — или к романтическому реализму — его романы можно отнести потому, что *основной конфликт* в них все-таки — противостояние личности неординарной, выдающейся (пусть зачастую и выдающейся лишь своим аморализмом, готовностью отказаться от всяких нравственных норм ради достижения личного успеха) — и общества, людей и добрых, и дурных, которые служат, однако, лишь фоном судьбы главного героя. Причем это противостояние происходит именно по линии ординарности — неординарности, подчинения усредненным нормам — и созданием правил только для себя одного.

\* \* \*

Герои Шекспира и Сервантеса, Бальзака и Достоевского несут в себе весь груз грехов, ошибок и поражений, накопившийся за время существования человечества. Но почему же все-таки столь привлекательными остаются — на века — для читателей образы Раскольникова, Дон Кихота и Гамлета, и даже Макбета, и даже Ставрогина, и даже Вотрена? *Частично* на этот вопрос ответил Дж.У. Найт. В шекспировских трагедиях, пишет он, показан человек во всем развитии своих человеческих качеств, и добрых, и злых, в предельном проявлении человеческих потенций — и в этом их величие. Его герои обретают сами и помогают обрести нам максимально глубокое знание о человеке и о том зле, с которым он постоянно борется<sup>118</sup>. Англо-американский поэт У.Х. Оден в своих «Лекциях о Шекспире» высказал замечательную мысль: «Святой настолько бескорыстен, что сливается с окружающим миром <...> никогда не привлекает к себе внимания и поэтому о нем невозможно говорить в эстетических категориях»<sup>119</sup>. О святом невозможно написать роман. Герой Шекспира и Сервантеса, Бальзака и Достоевского (до «Бесов» включительно) абсолютно наоборот: он выделяется среди окружающих людей ярко, контрастно, как цветная фигура на фоне черно-белых. И вот в чем суть *романтического реализма* (хотя сам по себе такой термин представляется неудач-

ным, но он помогает понять место писателей, о которых здесь идет речь, в истории литературы). Титаническая личность, в которой сконцентрированы и максимально развиты все или большая часть черт человеческой природы, — это личность бунтаря, а не святого (ибо в святом все отрицательное побеждено или побеждается), — сталкивается с Богом, с миропорядком, с обществом. Непосредственные симпатии читателя такой герой привлекает либо своей жаждой справедливости, либо мощью своей натуры (либо тем и другим вместе). При этом, будучи почти целиком сосредоточенным на собственной самости, такой герой, парадоксальным образом, не шадит себя на пути к достижению цели. Симпатии *автора* на стороне бунтаря лишь постольку, поскольку он — страдающий человек, плоть от плоти своего создателя, взят им «из сердца» (слова Достоевского о Ставрогине). Но автор *видит реальное* устройство мира и показывает это устройство читателю<sup>120</sup> (а там уже от его, читательского, выбора зависит — принять или не принять такое мировосприятие), а в этом устройстве такой герой должен или переродиться (и тогда перестать быть объектом художественного интереса, уйти из (художественной) жизни), или потерпеть поражение. Таков был внутренний сюжет «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов». А в «Подростке» и «Братьях Карамазовых» показан уже *третий* путь взаимоотношений человека с миром — не героическое антагонистическое *противостояние*, не *растворение* в «лежащем во зле» мире, не компромиссное согласие с господствующими в обществе дурными нравами (обычный исход для бальзаковских «бунтарей»), — но принятие мира в себя, чтобы — через собственное преображение — преобразить его в лучшую сторону. И случайно ли, что оба романа — на тему «отцов и детей», то есть по своей модальности раскрыты в будущее?

Одной из главных особенностей «реализма в высшем смысле» является воссоединение в непрерывную цепь всей духовной истории человечества, отсюда, в частности, просвечивание евангельских сюжетов сквозь происходящее в романах Достоевского как один из краеугольных камней его творческого метода, о чем аргументированно пишет Т. Касаткина в упомянутой выше монографии. Шекспир тоже соединяет времена<sup>121</sup>, более того, делает Время одним из главных героев «внутреннего сюжета» своих трагедий. Но его принцип иной: он заставляет просвечивать друг сквозь друга языческие и христианские времена, чтобы сильнее оттенить их

разницу. Иногда он обнажает прием — как в «Короле Лире», где действие происходит в далекие дохристианские времена, герои постоянно поминают языческих богов, но не забывают также о «престольных праздниках», а шут заявляет: «Это пророчество делает Мерлин, который будет жить после меня» (VI, 497; перевод Б. Пастернака). Но чаще Шекспир пользуется этим приемом тоньше — так в «Гамлете». При этом невероятном расширении времени — *событийное* время и у Достоевского, и у Шекспира максимально спрессовывается: происходящее может занимать несколько месяцев или даже лет (у Шекспира), но кажется совершающимся в течение двух-трех дней. При этом и у того, и у другого писателя «стягивание», максимальное уплотнение времен ведет к «раскрытию» времени в прошлое и будущее — «вся действительность не исчерпывается насущным» (вспомним сон Раскольникова о «трихинах», начавший по-настоящему сбываться лишь в XX веке), создает вневременную универсальность обретенных истин.

М. Морозов утверждает, что согласно одному из авторитетных английских лексиконов, «время» (time) есть «положение вещей, совокупность обстоятельств»<sup>122</sup>. В таком смысле время создается самими людьми, ибо, как пишет современный богослов, «под миром мы понимаем все то, что окружает нас в человеческой жизни, **всю совокупность отношений между людьми**. Именно этот мир, по словам Спасителя, во зле лежит, и его мы призваны отвергнуться. <...> Мир пагубно влияет на нас только тогда, когда мы сами заримся на его соблазны»<sup>123</sup>. Для того, чтобы вывихнувшее сустав время вновь пошло прямо, *человек* должен идти прямо. Время *не противостоит* человеку — оно самим человеком и создается, злое или доброе, и человек именно в этом творчестве приобщается к вечности и реализует свою богоравную природу (псалом 81: «Я сказал: вы — боги»). Как пишут комментаторы ПСС (применительно к герою «Кроткой»): «Возможно, именно Шекспир “подсказал” Достоевскому форму монолога героя: речь, обращенную к миру, к невидимым слушателям» (24; 389). От личного выбора конкретного человека зависит наличная судьба мироздания: вот истинный титанизм героев Шекспира, Сервантеса и Достоевского. Гамлет говорит матери: «Горит чело Небес, земли твердыня // При мрачной думе о твоих делах // Грустна, как в день перед судом последним»<sup>124</sup> (перевод А. Кронеберга).

\* \* \*

У Маканина — творящего, по собственному признанию, после многих десятилетий последовательного «разведения» героя русской классики («Квази»), — человек изначально одинок по природе своей, герой, как часто отмечали критики, сводится к некоему архетипу человеческой личности. Но это отнюдь не «естественный», лишенный социальных «покровов» человек перед лицом вечности (как в «традиционном» романтизме), — напротив, это субъект, вроде бы сведенный целиком к этим социальным «покровам» и уже не только утративший все связи с Богом, но и не задумывающийся о Его существовании<sup>125</sup>. У «позднего» Маканина любовь и вовсе заменяется биологической тягой. Однако его произведения, по собственному признанию автора, — притчи (характерно, что «притчей об атеизме» называл свой грандиозный замысел романа «Атеизм», потом — «Житие Великого грешника», и Достоевский)<sup>126</sup>. Притча — по-гречески паремия — по прямому смыслу слова есть изречение или рассказ, служащие человеку указателем на пути жизни. Но вот каков конечный смысл маканинских притч — в критике пока не определено. Маканин предельно затрудняет поиск авторской позиции по отношению к происходящему, авторской оценки. При том, что повествователь в его прозе достаточно многословен, возникает стойкое ощущение, что перед нами драматургическое произведение: голос повествователя сливается с голосом героя-протагониста до полной неразличимости. Автор же вроде бы представляет картину жизни, призванную показать максимально «голого» человека, лишенного знания о каком-либо метафизическом измерении бытия и оставленного на свои желания, страхи и инстинкты. Маканин как будто пытается не расширить, а предельно сузить мистериальное пространство. «Бытие (а с ним и Время) словно бы утратило глубину» («Квази»)<sup>127</sup>. Но тем не менее это пространство у него мистериальное. Маканин мало использует сны для прояснения внутренней сути своих персонажей, но странное дело — читая его, будто видишь собственные сны: «Читаешь о вроде бы далекой от тебя жизни, а такое ощущение, будто это твои собственные сны тебе рассказывают» — и не только потому, что «режиссура маканинского текста <...> это режиссура сна»<sup>128</sup>. Причем это сны из тех, которые разгадать очень трудно или хочется поскорее забыть — но вот *автор* не позволяет, заставляет вспомнить, что

ты их *видел*. Именно это знание «глубин души человеческой» и позволяет говорить о творческом методе Маканина как о современном преломлении «реализма в высшем смысле». Маканину удается так убедительно показать ужас, одинокость и отчаяние такого «голового» человека, что у всякого мало-мальски думающего читателя возникает убеждение: подобное состояние человека естественно (герои «на пике» подчинения своим эгоистическим страстям и инстинктам становятся даже физически «мельче и жалче», как Куренков из рассказа «Антилидер», — или это неизбежно происходит с ними к концу повествования).

И еще одно важное качество героев Маканина: вроде бы предмет его изображения — типовые среднестатистические персонажи нашей жизни (инженер, рабочий, чиновник, «шестидесятник», «андеграундный» писатель и т.п.), но каждый раз одна (как минимум) черта характера такого персонажа оказывается совсем необычной, или гипертрофированной, или вовсе противоречащей всем остальным «составляющим», — и оттого герои его не просто запоминаются читателям надолго, но и показывают несводимость любой человеческой личности к типу.

В произведениях Маканина 1970—1980-х годов изображаются самые разнообразные, но неизменно трагически-безуспешные попытки героя воссоединиться с хором (не случайно персонажей Маканина сравнивали с Дон Кихотом). Но вот в недавнем романе «Асан» — не понятом большинством российских критиков — видим уже иное. Майор Жилин на протяжении почти всего романа показан как вроде бы одно из порождений современной российской действительности — человек, откровенно наживающийся на чеченской войне, продавая горючее и своим, и чужим. Но пишет о нем автор с глубоко скрытой симпатией<sup>129</sup>. И постепенно начинаешь понимать: перед нами русский человек, принявший повсеместно царящие условия игры просто из нежелания в одиночку воевать с миром, заменивший для себя глобальные ценности семейными. Но эти правила игры не стали основой его существования. В отличие от многих других персонажей Маканина он *вырастает* к концу повествования. И в решающий момент — когда надо выбирать между личной выгодой и жизнью молодых солдат-первогодков, невесть откуда взявшимся *отеческим* чувством к ним, — победа оказывается на стороне совести. А совесть — это «судящий во мне Бог», как писал Достоевский, то,



что соединяет человека с целым. Но вот *целого* в «Асане» уже нет... Поэтому, я думаю, грозное предупреждение маканинского романа еще будет услышано.

Один из важнейших признаков реализма Маканина — автор не позволяет забывать о том, что где-то там, в глубине сцены, существует мир, живущий — вернее, живший — по совсем иным законам. Умение показать в обычном общезнании «коридоры в растяжке их образа до образа всего мира»<sup>130</sup> («Андеграунд») у Маканина служит в первую очередь именно этой цели. Правда, напоминая это идет у Маканина опосредованно — через постоянные аллюзии с русской классикой (это, главным образом, и позволяет Маканину «соединять времена»<sup>131</sup>): то в образе главного героя (Юрий Лапин — князь Мышкин — из ранней повести «Безотцовщина», то в сюжете (вернее, антисюжете — повесть «Предтеча», где люди идут к современному праведнику с одной-единственной мольбой — вылечить тело, не до душевного спасения им; а сам праведник кончает жизнь, упав в глубокую яму вниз головой), то в названии («Кавказский пленный»), то в фамилиях героев (роман «Асан»), то в *определении* героя («герой нашего времени» из романа «Андеграунд»), то — просто в ключевой фразе — в крике сантехника Зуева («Погоня»), повторяющего Ипполита Терентьева из «Идиота»: «Бога нет, а есть только природа!»<sup>132</sup>. Чаше же всего — это плач ребенка, звучащий во многих произведениях «зрелого» Маканина («Рассказ в рассказе», «Предтеча», «Голоса», «Где сходилось небо с холмами», «Утрата», «Отставший»). Вспомним «Макбета»: «Pity, like a naked new-born babe / Striding the blast» в буквальном переводе: «Жалость, как голый ребенок на ветру» — не отсюда ли «раздетый донага и дрожащий от холода ребеночек» из «собрания фактов» Ивана Карамазова? Этот плач — одна из составляющих «метафизического хронотопа», который обнаруживают в прозе Маканина С. и В. Пискуновы («огромная минута» и «вдруг расширившееся пространство») и который сближает его произведения с мистерией<sup>133</sup>. Однако доминантой маканинских мистерий является не метафизический сюжет, а человеческая эмоция — жалость. Но жалость обычно возникает там, где недостает любви (это мы видим и в отношениях между Мышкиным и Настасьей Филипповной, и в отношении Ивана к ближним, в том числе и к детям).

Вспомним «фантазию» Версилова об «осиротевших людях», на время потерявших Бога и обративших всю свою любовь и нежность

друг на друга. Именно это осиротевшее человечество — с трезвой поправкой самого Достоевского<sup>134</sup> — изображает Маканин. Но окончить свою «фантазию» Версилов не мог ничем иным, кроме возвращения Бога...

Все сказанное выше — лишь отдельные наблюдения и разрозненные заметки на огромную тему: типология «реализма в высшем смысле» в большом времени. Не за горами — по меркам *большого времени* — великий юбилей: 200-летие со дня рождения Достоевского. За оставшиеся годы работа в этом направлении — как и в других направлениях достоевистики — без сомнения, будет продолжена.

### Примечания

<sup>1</sup> У Достоевского «реальный опыт обращается на службу теодицее» (**Геррик Х.-Ю.** Достоевский и Шиллер // Достоевский. Материалы и исследование. — Т. 19. — СПб.: Наука, 2010. — С. 7).

<sup>2</sup> Как пишет один из наиболее авторитетных исследователей философии Достоевского К. Исупов: в подходе к изучению творчества Достоевского «мы настаиваем на традиции реалистической (в средневековом смысле многовекового диалога номиналистов, реалистов и концептуалистов) <...> Лишь позиция реализма по отношению ко всем ярусам мировоззренческой постройке Достоевского, включая эстетику, позволит нам перейти <...> к серьезному разговору об эстетике русского мыслителя, синтезирующей все иные отрасли философского знания о мире и месте в нем человека» (**Исупов К.Г.** Трансцендентальная эстетика Достоевского // Вопросы философии. — 2010. — № 10. — С. 101—102).

<sup>3</sup> Слова Гете о Шекспире (цит. по: **Смирнов А.** Уильям Шекспир // **Шекспир У.** Полное собрание сочинений в 8 т. Под ред. А. Смирнова и А. Аникста. — М.: Искусство, 1957—1960. Т. I. — С. 73).

<sup>4</sup> См. об этом монографии: **Степанян К.А.** «Сознать и сказать»: реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. — М.: Раритет, 2005; **Степанян К.А.** Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. — СПб.: Крига, 2010.

<sup>5</sup> Особо отметим здесь монографию **Т.А. Касаткиной** «О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»» (М.: Наследие, 2004).

<sup>6</sup> «Специфическая природа шекспировского реализма, — писал М. Морозов в середине прошлого века, — <...> все еще требует углубленного теоретического изучения» (**Морозов М.** Театр Шекспира. — М.: ВТО, 1984. — С. 156). С тех пор слова эти не потеряли своей актуальности.

<sup>7</sup> «Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенание оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают груди моей... Душа так раздавлена горем, что боится понять его, чтобы не растерзать себя» (письмо шестнадцатилетнего Достоевского брату Михаилу от 9 августа 1838 г. — 28, I; 50). Если учесть неоднократные упоминания о «Гамлете» в «Братьях Карамазовых» и в подготовительных материалах к одной из последних статей в «Дневнике писателя» — ответе А.Д. Градовскому (глава III «Дневника писателя» за август 1880 г.), можно сказать, что образ датского принца был с Достоевским на протяжении всего его духовного пути. Отчасти и потому такое внимание этой трагедии мы уделяем в нашей работе.

<sup>8</sup> Исключение — написанный там же, в крепости, рассказ «Маленький герой», там упомянуты герои двух шекспировских комедий.

<sup>9</sup> **Тарасова Н.А.** «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского (1876—1877): критика текста. — М.: Квадрига; МБА, 2011. — С. 245—246.

<sup>10</sup> Справедливо об этом сказано: «Нельзя, разумеется, понимать примитивно, будто Достоевский писал “Шекспир наших времен”, а подразумевал себя. Тем не менее несомненно, что, терзаясь этими мучительными сомнениями, он искал свой путь, стремился понять, как же преодолеть отчаяние...» (**Левин Ю.Д.** Шекспир и русская литература XIX века. — М.: Наука, 1988. — С. 150).

<sup>11</sup> **Шестов Лев.** Преодоление самоочевидностей (К столетию со дня рождения Ф.М. Достоевского) // Властитель дум.: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Ашимбаевой. — СПб.: Худ. лит., 1997. — С. 475. Используя здесь удачное выражение Шестова, вкладываем в него не совсем то содержание, что у автора (подробнее см.: **Степанян К.А.** Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. — С. 117—119).

<sup>12</sup> **Горбунов Н.А.** Шекспировские контексты. — М.: МедиаМир, 2006. — С. 54—63.

<sup>13</sup> Отмечалась только присущая обоим героям рефлексия — **Лотман Л.М.** Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. — Л.: Наука, 1974. Д. Кирай, сопоставляя этих двух персонажей в совсем ином, нежели предполагается в нашей работе, направлении, делает акцент на таком (спорном, на наш взгляд) различии: в драмах Шекспира познание предшествует поступку, а в романах Достоевского «поступок “биографический” предшествует познанию» (**Кирай Д.** Раскольников и Гамлет — XIX век и Ренессанс (Интеллектуально-психологический роман Ф.М. Достоевского) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. — Л.: Наука, 1984. — С. 119).

<sup>14</sup> Здесь и далее цитаты из произведений У. Шекспира приводятся, кроме особо оговоренных случаев, по изданию: **Шекспир У.** Полное собрание сочинений в 8 т. — М.: Искусство, 1957-1960, с указанием в скобках римской цифрой тома и арабской — страницы.

<sup>15</sup> Призрака *видят* (или им кажется, что видят) в первых сценах и другие, но *слышит* его здесь и далее (в присутствии Горацио и Марцелла, а

затем Гертруды) только Гамлет (не есть ли это разговор героя с самим собой, как и у Достоевского?).

<sup>16</sup> Может создаться впечатление, — пишет известный немецкий Достоевист Х.-Ю. Геригк, — что преступные идеи возникают у Раскольникова от долгого одинокого пребывания в его камерке. «Но дело обстоит как раз наоборот: Раскольников и камерку-то эту находит и заболевает потому, что им овладело “безумное самомнение” (как выразился Гегель), которое привело его к полной изоляции от людей» (Геригк Х.-Ю. Достоевский и Шиллер. — С. 9). В таком ключе нам Достоевского еще предстоит прочитать.

<sup>17</sup> Если бы подобное совпадение не произошло в действительности, его можно было бы назвать творческим заимствованием: стоя в 1849 г. вместе с другими петрашевцами на эшафоте, в ожидании неминуемой, через несколько минут, смерти, Достоевский обратился к своему «Мефистофелю» — Николаю Спешневу: «Мы будем вместе со Христом <?>» — «Горсткой праха!» — ухмыльнулся в ответ «Мефистофель». Как пишет Т. Касаткина, все дальнейшее творчество Достоевского было ответом на эту реплику Спешнева («Записка о деле петрашевцев. Рукопись Н.Ф. Львова с пометками Н.Ф. Буташевича-Петрашевского. Публ. В.Р. Лейкиной-Свирской / / Лит. наследство. — Т. 63. — М.: Наука, 1956. — С. 188; Касаткина Т.А. «Главный вопрос, которым я мучился сознательно и бессознательно всю свою жизнь, — существование Божие». Опыт духовной биографии Ф.М. Достоевского // Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 9 т. — М.: Астрель; АСТ, 2003. — Т. 1. — С. 36).

<sup>18</sup> Один из исследователей еще в начале XX века писал: Гамлетом владеет «всеобъемлющее отвращение к миру и человечеству — это неподходящий стимул для выполнения своего долга» (цит. по: Foakes R.A. Hamlet versus Lear. Cultural politics and Shakespeare's Art. — Cambridge Univ. Press, 1993. — P. 16).

<sup>19</sup> Как пишет современный исследователь, Гамлет выбирает не между добром и злом, а «лишь между разными видами зла по отношению к самому себе — между самоубийством и превращением в орудие ада. <...> Сомнения Гамлета <...> выражают страх человека, не верящего ни во что, кроме самого себя» (Сыромятников О.И. Раскольников и Гамлет — духовные параллели и перекрестки // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. — 2012. — № 1 (1). — С. 336).

<sup>20</sup> Можно отметить здесь на полях, что о юридической карьере для своих старших сыновей — Михаила и Федора — мечтал и отец Достоевского.

<sup>21</sup> См. Левин Ю.Д. Указ. соч. С. 188, 255, 278. См. также сайт: www.gusshake.ru.

<sup>22</sup> Ср. слова Ричарда III: «Ведь совесть — слово, созданное трусом, / Чтоб сильных напугать и остеречь» (I, 575; перевод А. Радловой) («Conscience is but a word that cowards use, / Devised at first to keep the strong in awe»). Многие комментаторы словно забывают сравнить эти две реплики, читая «Гамлета», но вряд ли не помнил об этом, заставляя Гамлета по-

чти буквально повторить реплику кровавого тирана из своей предыдущей пьесы, сам Шекспир. «Раздумье» или «совесть» — как преграды на пути к действию — клянет и Раскольников.

<sup>23</sup> В переводе Б. Пастернака в 8-томном Полном собрании сочинений Шекспира за словами Отелло (увидевшего, что после попытки задушить Дездемону она еще жива): «Я — изувер, но все же милосерден / И долго мучиться тебе не дам. / Так. Так» следует ремарка: «(Закальвает ее)» (VI, 411). В оригинале такой реплики нет, но, скорее всего, слова «So. So» можно трактовать как сопутствующие ударам кинжала, — Пастернак прав.

<sup>24</sup> «Ни в одном другом произведении Шекспира не говорят так много о смерти, как в “Гамлете”. Смерть царит в этой трагедии» (**Аникст А.А.** Творчество Шекспира. — М.: Худ. лит., 1963. — С. 380). «Смерть управляет сознанием и судьбой» Гамлета (**Knight G. Wilson.** Shakespeare and Religion. — N.Y.: Simon and Schuster, 1968. — P.113). Роман «Идиот» тоже буквально пронизан темой смерти: по количеству смертей, происходящих или упомянутых здесь, он намного превосходит все другие произведения Достоевского, а, возможно, и всей русской литературы. Это неудивительно: в романе о «князе Христе», который был *только* человеком, иначе не может быть, как не было бы победы над смертью, будь *только* человеком Христос. Попытка Гамлета «вправить сустав» времени через убийство тоже приводит к торжеству небастья.

<sup>25</sup> **Парфенов А.** Трагедия Шекспира-художника // Шекспировские чтения. 1993. — М.: Наука, 1993. — С. 143.

<sup>26</sup> На определенное сходство сюжета «Бесов» с сюжетом «Гамлета» указывал Р. Бэлнеп (**Бэлнеп Р.** Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Пер. с англ. Л. Высоцкого. — СПб.: Академический проект, 2003. — С. 40—41).

<sup>27</sup> **Кашурников Н.** Об архетипе царевича в романе «Бесы» // Достоевский и мировая культура. — № 26. — СПб.: Серебряный век, 2009. — С. 63—67.

<sup>28</sup> Очень многозначный титул и сам по себе: в Книге пророка Исайи «Князем мира» назван Христос (Ис. 9:2); в то же время «князем мира сего» именуют дьявола. Можно сделать вывод: истинным князем среди людей является тот, кто умеет соединить оба мира, тот и этот. Это находит свое выражение в древнерусской духовной и литературной традиции, где «князь» является необходимым посредником между человеком и Богом, при этом посредничество Церкви оказывается как бы опущенным» (**Бузина Т.В.** Самообожение человека в европейской культуре. — СПб.: «Дмитрий Буланин», 2011. — С. 65).

В ПМ к «Идиоту» и «Бесам» главные герои — Мышкин и Ставрогин — именуются почти повсеместно «Князь» (Мышкин еще и «Князь Христос»), но в каноническом тексте князем является только Мышкин, Ставрогина *князем* первоначально называет Марья Лебядкина, но затем объявляет его *самозванцем*. «Князем» именуется в ПМ к «Братьям Карамазовым» и Алеша.

<sup>29</sup> «О, конечно, и он замечал иногда что-то как бы мрачное и нетерпеливое во взглядах Аглаи; но он более верил чему-то другому, и мрак исчезал сам собой. Раз уверовав, он уже не мог поколебаться ничем» (8; 431). Однако сам собой мрак не исчезает.

<sup>30</sup> На определенную общность Мышкина и Обломова указывали многие исследователи, признавал ее и сам Достоевский (9; 419). Английский исследователь А. Гибсон очень точно указывает: крах миссии Мышкина по спасению окружающих вовсе не означает краха христианства в этом романе — если бы Мышкин действовал как подлинный христианин, он нашел бы, как правильно поступить во всех случаях, когда его духовная неопытность приводит к трагическому исходу (**Gibson A. Boyce. The Religion of Dostoevsky. — London: SCM Press Ltd., 1973. — P. 112—118.**)

<sup>31</sup> И, вроде бы, в отличие от Мышкина, вообще не хочет ничего *для себя*. Но это не так — он *соблазняет* людей вокруг и *трусит* (в сценах с Матрешей, с Лебядкиной, у Тихона), а значит, тоже ставит в центр мира себя.

<sup>32</sup> Ср. у Сервантеса: Дон Кихот тоже называет театральное искусство «зеркалом, в коем ярко отражаются деяния человеческие, и никто так ясно не покажет нам различия между тем, каковы мы суть, и тем, **каковыми нам быть надлежит**» (II, 147) (здесь и далее все цитаты из романа «Дон Кихот» приводятся по изданию: **Сервантес Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. I; Вторая часть хитроумного кабальеро Дон Кихота Ламанчского. II / Пер. с исп. Н. Любимова; Стихи в переводе Ю. Корнеева; Вступит. статья и коммент. С. Пискуновой. В 2-х т. — М.: ЭКСМО, 2007. (Библиотека всемирной литературы), с указанием в скобках римской цифрой соответствующего тома и, через запятую, арабской — страницы.**

<sup>33</sup> **Аникст А.А.** «Гамлет, принц Датский» // **Шекспир У.** Полное собрание сочинений в 8 т. — Т. VI. — С. 601.

<sup>34</sup> Здесь интересно свидетельство из XX века такого своеобразного писателя, как Дж. Керуак: «Я думаю, что величие Достоевского — в признании существования человеческой любви. Шекспир не проникся глубоко этим пониманием, остановленный гордостью, как и все мы. <...> Виденье Достоевского — это виденье, о котором мы мечтаем по ночам и ощущаем днем. Это Истина о том, что мы любим друг друга, нравится нам это или нет, т.е. мы признаем существование другого — и Христа в нас» (цит. по: **Львова И.В.** «Битнический миф» о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 19. — С. 102).

<sup>35</sup> **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 6. — М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. — С. 354.

<sup>36</sup> **Бузина Т.В.** Самообожение человека в европейской культуре. — С. 203.

<sup>37</sup> **Аникст А.А.** Творчество Шекспира. — С. 575.

<sup>38</sup> **Эппле Н.** Танцующий динозавр // Вопросы литературы. — 2012. — Май-июнь. — С. 226—227. Дж.У. Найт считает рассуждения К.С. Льюиса о существовании во времена Шекспира стойкой веры в «белую магию» и о

том, что именно эта вера лежит в основе «Бури», «любопытными» (**Knight G. Wilson**. *Op.cit.* — P. 285—286).

<sup>39</sup> «Шекспир лишь ставит вопросы («проклятые вопросы!» — *К.С.*), на которые он не дает прямого ответа. <...> Для автора “Троила и Крессиды” в эту пору его жизни Бог был во многом Богом “сокровенным” (Исайя, 45, 15), Который, по выражению Иова, “скрывал Свое лицо” (Книга Иова, 13, 24), как бы отворачиваясь от человека и не слыша его жалоб, Богом далеким и непостижимым, Чьи пути могли тогда чисто внешне напоминать прихоти Фортуны» (**Горбунов Н.А.** Шекспировские контексты. — С. 132—133).

<sup>40</sup> **Бузина Т.В.** Самообожение человека... — С. 270.

<sup>41</sup> Ю. Левин считает, что запись «Гамлет — христианин» относится к Версилову (**Левин Ю.Д.** Указ. соч. — С. 188). Но тогда непонятно, каким образом гамлетовская ситуация относится к нему?

<sup>42</sup> И проходит по всей трагедии, начинаясь со слов Марцелла о том, как в Рождественскую ночь «не смеют шелохнуться духи <...> безвредны феи, ведьмы не чаруют», на что «римлянин» Горацио (он входит в трагедию с рассказом о том, что было «в высоком Риме, городе побед», когда пал Цезарь) отвечает: «Я это слышал и **отчасти** верю» (VI, 12—14), продолжаясь контрастом между секундным промедлением Пирра перед тем, как обрушить меч на голову, осуществив таким образом месть за отца (из монолога, прочтенного сначала Гамлетом, а потом продолженного актером из прибывшей в Эльсинор труппы), и долгими размышлениями самого Гамлета (на это обращает внимание Р.А. Брауер, хотя выводы из этого делает иные, нежели в нашей работе: **Brower Reuben A.** *Hero and Saint. Shakespeare and the Greco-Roman Heroic Tradition.* — Oxford Univ. Press, 1971. — P. 283—284, 291—292). В первом случае появление Призрака «искажает ночь» (VI, 31); во втором — необходимо задуматься, почему в финале монолога появляется призыв к богам сбросить «колесо Фортуны» к «бесам» (VI, 64).

<sup>43</sup> **Шайтанов И.О.** Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете. — М.: Изд-во МГУ, 2001. — С. 6.

<sup>44</sup> В Европе первоначальное столкновение язычества и христианства (а культ выдающейся, богоравной личности — на новом уровне возникший во времена Возрождения — шел, конечно, оттуда, из дохристианских времен) происходило в IV—VII веках, в России — как известно, несколькими столетиями спустя; отсюда, возможно, художественное осознание губительности такой реинкарнации язычества в мироощущении человека уже христианской эпохи возникло позже, в творчестве Пушкина и Достоевского.

<sup>45</sup> **Аникст А.А.** Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий. — М.: Просвещение, 1986. — С. 127. В этой же работе есть такое «оправдание» Гамлета: «Все, кого он лишил жизни, боролись против него» (С. 176). На подобные оправдания в свое время ответил Достоевский: «Не трудно быть гуманным и нравственным, когда самому жирно и весело, а как борьба за существование, так и не подходи ко мне близко» (25; 79).

<sup>46</sup> Кантор В. Гамлет как христианский воин // Слово/Word. — 2008. — № 60.

<sup>47</sup> Полония он убивает *случайно*, потому что не вовремя под руку подвернулся — совсем как Раскольников сестру процентщицы Лизавету.

<sup>48</sup> Отказ от убийства Клавдия в момент молитвы, приписка в подменном сопроводительном письме Розенкранца и Гильденстерна — не дать им помолиться перед смертью.

<sup>49</sup> «Гамлет совершил больше убийств, чем его враг Клавдий, тем не менее, как правило, никто этого не замечает и не принимает в расчет», — отмечал А. Аникст. Но ученый объяснял это тем, что «мастерство Шекспира в том и проявилось, что он направил наше внимание не столько на внешние события, сколько на душевные переживания героя» (Аникст А.А. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 т. — Т. VI. — С. 619). Думается, мастерство Шекспира состоит именно в том, что «внешних событий» в его великих трагедиях нет.

Вспомним «Диалог Гамлета с совестью» Марины Цветаевой: «— Но я ее любил, Как сорок тысяч братьев Любить не могут! — Гамлет! На дне она, где ил...»

<sup>50</sup> Д. Кирай в упомянутой работе тоже постоянно ссылается на разницу общественно-исторических условий, эпох, в которые действуют Гамлет и Раскольников, объясняя этим положительную оценку действий Гамлета большинством читателей (в отличие от Раскольникова). Но даже если отринуть от категорического отрицания Достоевским теории «среды», лишаящей личность свободы и ответственности (Раскольникова ведь тоже в советские времена пытались оправдать как борца с буржуазной эксплуатацией) — отчего бы каждая эпоха рождала *свое* прочтение великих произведений Шекспира и Достоевского, кому бы они были интересны сейчас, если бы изображали человека, всецело определяемого наличным временем? **Принцип историзма**, на наш взгляд, заключается лишь в определении того, насколько тот или иной автор сквозь свою эпоху приближается к вечной тайне «души человеческой». В случае Шекспира и Достоевского это приближение было максимальным.

<sup>51</sup> Бузина Т.В. Самообожение человека в европейской культуре. — С. 184.

<sup>52</sup> Не случайно Призрак является сыну не в том виде, в каком король принял смерть, а в том, в каком он убил Норвежца.

<sup>53</sup> *Не колеблющийся* в своем чувстве мести Лаэрт заявляет, что готов перерезать Гамлету горло даже в церкви (!), на что Клавдий отвечает: «Да <...> месья преград не знает» (VI, 125). Мы готовы признать, что Шекспир солидарен с ними в этом?

<sup>54</sup> Правда, перед смертью Лаэрт и Гамлет прощают друг друга; но если Лаэрт прощает Гамлета за смерть отца и свою гибель, то Гамлет опять-таки распоряжается волею Небес: «Heaven make thee free of it» (буквально: «Небеса освобождают тебя от этого»).

<sup>55</sup> Кстати, ведь и Отелло перед убийством Дездемоны оправдывает себя тем, что обязан восстановить справедливость в мире, освободить его от зла:



«оставлю ей жизнь — других будет обманывать <...> я должен быть тверд в решениях <...> Таков мой долг!»; «Я плачу и казнию, совсем как Небо». Но после убийства он сравнивает смерть жены с крестной гибелью Христа: «Как будто в мире страшное затмение, / Луны и Солнца нет, земля во тьме, / И все колеблется от потрясения» (VI, 400, 406, 407, 412). То же, кстати, происходит в момент убийства Дункана в «Макбете». Со времен Каина *убийство в целях восстановления земной справедливости* ведет к краху мироздания. Не будем забывать, что младшим современником Шекспира был великий Джон Донн: «Не спрашивай, по ком звонит колокол: Он звонит по тебе».

<sup>56</sup> Даже если эта ремарка здесь является позднейшим добавлением, как полагает М. Морозов (**Морозов М.М.** Театр Шекспира. — С. 204), она вовсе не является тут случайной.

<sup>57</sup> В эссе «Гамлет: принц или поэма?», К.С. Льюис утверждает, что «Гамлет» является не столько драмой, сколько поэмой, где «внешнее действие является только поводом для лирических излияний героя» (цит. по: **Аникст А.А.** Гамлет, принц Датский. — С. 594).

<sup>58</sup> **Бузина Т.В.** Самообожение человека в европейской культуре. — С. 177—179.

<sup>59</sup> Это, на наш взгляд, необходимое дополнение (уточнение) к знаменитой тургеневской характеристике: Гамлет «весь живет для самого себя, он эгоист» (**Тургенев И.С.** Полное собр. соч. и писем: В 28 т. — М., Л.: ГИХЛ, 1960—1968. — Т. 8. — С. 174).

<sup>60</sup> **Мочульский К.** Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М.: Республика, 1995. — С. 474.

<sup>61</sup> Может возникнуть вопрос: правомерно ли включение в этот список *героев* Мышкина? Но он тоже *герой*, ибо ставит перед собой *героическую* задачу: будучи светским человеком и погружаясь все более в мирские дела, имеет своей целью («теория практического христианства») не только вести себя строго по христианским законам, но и жертвовать собой для всех окружающих (пытаясь совместить это с достижением личного счастья в мирском понимании). И он тоже пытается решить эту задачу *своими силами* и терпит закономерную неудачу.

<sup>62</sup> Это высказывание относится к 1861 году, то есть сформулировано еще до создания пяти великих романов, но у Достоевского от мысли до ее художественного воплощения порой проходило немало времени. Характерно, что, начиная с «Бесов» (исходной точки этого перелома) Достоевский отказывается от безличного всеведущего повествователя (своего рода alter ego автора) и передоверяет повествование персонафицированному («Бесы», «Подросток») или полуперсонафицированному рассказчику («Братья Карамазовы»). Нарастает и драматургичность: «все сценами» — отмечает он для себя в ПМ к «Подростку», «описание фактами à la Шекспир» (16; 295, 383).

<sup>63</sup> **Геригк Х.-Ю.** О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. — № 28. — М., 2012. — С. 18—20.

<sup>64</sup> По предположению одного из знаменитых исполнителей роли Гамлета, русского артиста П.Н. Плетнева, книга, с которой Гамлет появляется

во 2-й сцене второго акта перед Полонием и по поводу которой презрительно говорит: «Слова, слова, слова», является Евангелием (**Горбунов Н.А.** Шекспировские контексты. — С. 265). Подросток первоначально тоже, как и Гамлет, с презрением относится к словам: и поэзия «вздор» (13; 113), даже Десять заповедей — все это «одни слова» (13; 172).

<sup>65</sup> Подробнее об этом: **Степанян К.А.** Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. — С. 286—287.

<sup>66</sup> **Фокин П.** Подросток Версиров // Достоевский и мировая культура. — № 22. — М., 2007.

<sup>67</sup> Вспомним начало «Макбета», призыв ведьм: «Грань меж добром и злом, сотрись» (VII, 8; перевод Ю. Корнеева).

<sup>68</sup> См. об этом: **Степанян К.А.** Преодоление метафизического сиротства в романах Ф.М. Достоевского // *Dostoevsky Studies. New Series.* — 2012. — № 16.

<sup>69</sup> И опять вспомним Ричарда III: «Кулак нам — совесть, и закон нам — меч» (I, 575).

<sup>70</sup> **Пинский Л.** Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 334.

<sup>71</sup> Там же. — С. 42.

<sup>72</sup> Подробней см. об этом: **Степанян К.А.** Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. — М.: Языки славянской культуры, 2013.

<sup>73</sup> **Иванов Вяч.** Кризис индивидуализма // **Иванов Вяч.** Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. — М.: Республика, 1994. — С. 20.

И долгое время очень трудно было за такими привлекательными образами Гамлета и Дон Кихота разглядеть то, что несомненно видели их создатели и что предрекает один из персонажей «Лира», герцог Альбанский (что характерно, еще как бы из языческих времен): «доживем мы до того, / Что люди станут пожирать друг друга» (VI, 522) (Шекспир неоднократно возвращается к этой мысли — в «Кориолане», «Троиле и Крессиде», «Тимоне Афинском», «Томасе Море»). В самом деле: если главное — «истина моего мироутверждения», то ради утверждения этой истины можно пойти столь далеко, сколько позволяют твои силы (вспомним пророческий сон Раскольникова на каторге — там прямо возникает картина будущей антропофагии во имя истины). В свое время Т. Манн задавался вопросом: возможно ли появление «Дон Кихота зверства» (**Манн Томас.** Собрание сочинений. — Т. 10. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 187)? Время очень быстро ответило на этот вопрос — почти одновременным появлением душегубов-«идеалистов»: Гитлера, Франко, Салазара, Муссолини, Сталина.

<sup>74</sup> Ср. в «Ричарде III»: королева Маргарита называет злодея Ричарда «раб природы» (I, 458).

<sup>75</sup> **Цюрюпа Э.Я.** Бессмертие Дон Кихота. — М.: Советская Россия, 1977. — С. 92.

<sup>76</sup> «Тот, кто посвятил свою жизнь служению не во имя свое, обличается, как самозванный и непрощенный спаситель мира во имя свое; траги-

ческое обращается в комическое и пафос разрешается в юмор» (**Иванов Вяч.** Достоевский и роман-трагедия // **Иванов Вяч.** Родное и вселенское. — С. 285).

<sup>77</sup> Вопрос о том, что именно понимал Достоевский под словом «гений», очень сложен. В данном случае — это умение употребить все свои дарования «во благо человечества» (там же). См. еще: «В сущности, весь гений начинающейся Англии, но вопрос этот даже о Шекспире лично. Те, кто понимают Шекспира, поймут, о чем я говорю. Гениальной силою, упования единственно на силу его» (25; 248).

<sup>78</sup> **Шайтанов И.** Указ. соч. — С. 54.

<sup>79</sup> **Диас-Плаха Д.** От Сервантеса до наших дней / Перевод с испанского. — М.: Прогресс, 1981. — С. 85.

<sup>80</sup> В данном случае приводим более точный, на наш взгляд, перевод «под редакцией Б. Кржевского и А. Смирнова», вышедший впервые в 1932 г. в издательстве «Academia» (**Сервантес Сааведра Мигель де.** Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. В 2 т. — М.: Terra — Terra, 1997. — С. 182).

<sup>81</sup> Заслуживает специального анализа суждение Л. Пинского: «Именно трагедия послужила промежуточным звеном между эрой эпоса и эрой романа» (Указ. соч. — С. 255).

<sup>82</sup> **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 6. — С. 454—457.

<sup>83</sup> Цит. по: **Журавлев О.В.** Ортега-и-Гассет. Размышления о гуманизме и о Дон Кихоте // Сервантесовские чтения. 1985. — Л.: Наука (Ленингр. отд-ние), 1985. — С. 191.

<sup>84</sup> Цит. по: **Полякова А.А.** Сервантесовская тема в публицистике Асори-на // Сервантесовские чтения. 1985. — С. 206.

<sup>85</sup> <http://jewish-books.ru/vygotskij/psixologiya-iskusstva/3/2-11.htm>

<sup>86</sup> **Смирнов А.** Уильям Шекспир. — С. 15—16; **Горбунов Н.А.** Шекспировские контексты. — С. 180. А. Парфенов пишет, что «Макбет», «как моралите <...> изображает путь всякой человеческой души через соблазн к греху, а затем и к вечной гибели» (**Парфенов А.** Трагедия Шекспира-художника. — С. 143).

<sup>87</sup> **Шайтанов Игорь.** История с пропущенными главами. Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения // Вопросы литературы. — 2011. — Май-июнь. — С. 239—240.

<sup>88</sup> **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 6. — С. 173, 348.

<sup>89</sup> Не будем забывать, какую роль играли в испанской культуре того времени драматические *ауто* — испанский вариант мистерии. Достаточно вспомнить творчество Кальдерона.

<sup>90</sup> **Ауэрбах Э.** Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. — М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. — С. 80.

<sup>91</sup> **Видович Жарко.** Трагедия и литургия // Современная драматургия. — 1998. — №№ 1—3.

<sup>92</sup> **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 1. — М.: Русские словари; Языки славянской культуры. 2003. — С. 258.

<sup>93</sup> Сон Дон Кихота в пещере Монтесиноса; признание Гамлета в том, что он видит дурные сны, на что Розенкранц отвечает: «А эти сны и суть честолюбие; ибо самая сущность честолюбца всего лишь тень сна» (VI, 56) (знающие творчество Достоевского не будут удивляться тому, что верное суждение вложено в уста отрицательного персонажа). Очень важно, что Розенкранц употребляет здесь слово «ambition», которое станет в дальнейшем одним из ключевых в «Макбете» и «Короле Лире» — трагедиях о тех, кто пытался присвоить себе божественные прерогативы. И вспомним, как «съела» амбиция несчастного Голядкина из «Двойника» Достоевского.

<sup>94</sup> [libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt](http://libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt)

<sup>95</sup> «При быстрых, необыкновенных переворотах судьбы человеческой, исследователи почти всегда забывают осветить неясную сторону дела **свѣтом физиологии**» (Евгения Грандѣ. Роман г-на **Опорѣ де-Бальзака**. Перевод Ѳ. Достоевскаго // **Достоевский Ф.М.** Канонические тексты. Издание в авторской орфографии и пунктуации под ред. проф. В.Н. Захарова. — Т. I. — Петрозаводск: Изд. ПетрГУ, 1995. — С. 487).

<sup>96</sup> **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 2. — М.: Русские словари, 2000. — С. 77; Т. 6. — С. 119, 303. Можно здесь отметить и программное утверждение Дж. Уилсона Найта: «С помощью одних лишь психологии и социологии понять Шекспира невозможно» (**Knight G. Wilson.** Shakespeare and Religion. — P.I).

<sup>97</sup> [libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt](http://libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt)

<sup>98</sup> Характерно, что в сходной по смыслу записи из ПМ к «Дневнику писателя» 1876 года упоминается Шекспир и упоминается совсем иначе, чем Бальзак: «Родоначальник *всего* Пушкин. Фантастическое: Германн, Дон Жуан, Медный всадник. Шекспировское значение» (23; 191).

<sup>99</sup> **Туниманов В.А.** Отзвуки романа О. Бальзака «Отец Горио» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. — № 24. — СПб.: Серебряный век, 2008.

<sup>100</sup> На то, что самого Бальзака более всего интересовал даже не психологический, а социальный уровень, указывает отсутствие детей, вообще детского возраста в его произведениях, считает Д. Фэнджер (**Fanger Donald.** Dostoevsky and Romantic Realism. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol. — Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1965. — P. 35).

<sup>101</sup> К такого рода типам Достоевский относил не только Гамлета: «Всемирность, всепонятность и неисследимая глубина мировых типов человека арийского племени, данных Шекспиром на веки веков, не подвергается мною ни малейшему сомнению» (26; 130—131). Позднее Л. Пинский назовет Гамлета (как и Дон Кихота) *сверхтипом* (**Пинский Л.** Реализм эпохи Возрождения. — С. 302).

Интересно, однако, что если Гамлет и Дон Кихот, при всей своей неповторимой *реальности*, все же стали типами, в определенном смысле именами нарицательными, к этим образам и сюжетам обращались замечательные художники слова — Дж. Апдайк, К. Мэрдок, Б. Пастернак, Дж. Стоппард, Г. Грин, Г.К. Честертон и другие, то у Достоевского типом стал,

пожалуй, лишь князь Мышкин, а переработок его сюжетов практически нет (если не считать беспомощных поделок, вроде «Ф.М.» Б. Акунина). Видимо, это объясняется тем, что Достоевский исчерпал все глубины этих характеров до конца, не оставив нам тайны (за исключением того же Мышкина).

<sup>102</sup> Многие из них, кстати, тоже являются недоучившимися юристами.

<sup>103</sup> **Михайлов А.** Бальзак — автор «Человеческой комедии» // **Бальзак Оноре де.** Утраченные иллюзии. / Пер. Н. Яковлевой, пред. А. Михайлова, прим. Я. Лесюк. — М.: Вече, 1998. — С. 10.

<sup>104</sup> Там же. — С. 48, 37.

<sup>105</sup> Там же. — С. 67.

<sup>106</sup> Цит. по: **Смирнов А.** Уильям Шекспир. — С. 80.

<sup>107</sup> **Морозов М.** Указ. соч. — С. 159.

<sup>108</sup> «Мир, изображенный в этих пьесах, полон зла, но добро чудесным образом одерживает победу» (**Аникст А.** Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий. — С. 23). Но тогда логичнее было бы отнести их к жанру сказки.

<sup>109</sup> Характерно, что в «Дядюшкином сне» Марья Александровна Москалева клянет «романтизм, навеянный этим проклятым Шекспиром» (2; 324).

<sup>110</sup> **Пинский Л.** Указ. соч. — С. 44—45.

<sup>111</sup> **Карпи Г. — Манн Ю.** Реплики // Вопросы литературы. — 2011. — Май-июнь. — С. 231.

<sup>112</sup> **Fanger Donald.** Dostoevsky and Romantic Realism. — P. 14—16.

<sup>113</sup> **Бальзак Оноре де.** Утраченные иллюзии. — С. 66.

<sup>114</sup> [libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt](http://libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt)

<sup>115</sup> Там же.

<sup>116</sup> [libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt](http://libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt) Герой «Шагренево́й кожи», на первый взгляд так схожий (даже по внешности) с Раскольниковым, имеет немало черт, сближающих его и с Мышкиным (после долгих лет затворничества, оставшись сиротой, входит в парижское общество, при первом появлении в романе ему 26 лет и т.п.), а также с Подростком — с его страстным желанием власти над всем миром, которому надо «отмстить за себя». Но внутренне он очень далек от них: смертельная жажда наслаждений доминирует в нем и в конечном итоге сжирает того, кто хотел сам пожрать все вокруг.

<sup>117</sup> Здесь же есть замечательная формулировка, по сути восходящая к полемике средневековых номиналистов и реалистов, но очень близко относящаяся к некоторым направлениям в современной науке, в частности, литературоведении: «Будучи не в силах изобретать вещи, вы, кажется, дошли до того, что изобретаете наименования» (говорит Рафаэль парижским ученым). Вот почему еще мы предпочитаем не изобретать сложных названий для творческого метода Достоевского, а именовать его так, как это сделал в конце жизни сам автор.

<sup>118</sup> **Knight G. Wilson.** Shakespeare and Religion. — P.12—14, 17—18, 100, 188—193, 232.

<sup>119</sup> **Оден У.Х.** Лекции о Шекспире / Пер. с англ. и предисл. М. Дадяна. — М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. — С. 55.

<sup>120</sup> Показывает достаточно очевидно, хотя и не «в лоб». Завуалированность позиции автора, свобода, предоставляемая читателю, тоже один из признаков «реализма в высшем смысле». «Сквозь мастера смотри на мастерство», — призывал Шекспир в 24-м сонете (VIII, 439; перевод С. Маршак); «во всем они привыкли видеть рожу сочинителя, я же моей не показывал» (28, I; 117), — предупреждал будущих исследователей и критиков Достоевский еще на самой заре своего писательского пути.

<sup>121</sup> Куно Фишер, анализируя «смесь самых разнородных эпох» в «Гамлете» (от эпохи викингов до времен английской королевы Елизаветы), приходит к выводу: «Если мы распределим исторические события, наполняющие трагедию “Гамлет”, то увидим, что пьеса занимает более пятисот лет» (цит. по: **Чекалов И.И.** Черты эпического героя в образе Гамлета и проблема «вертикального контекста» // Атлантика/Atlantica. Записки по исторической поэтике. — Вып. III. — М., 1997. — С. 124). Конечно, чтобы так видеть и изображать мир, и сами авторы должны были *естественно* ощущать себя в вечности (отсюда, думается, и постоянная путаница в письмах и записях Достоевского *для себя* относительно собственного возраста и временных дат).

<sup>122</sup> **Морозов М.** Указ. соч. — С. 201.

<sup>123</sup> **Священник Григорий (Михнов-Войтенко).** Как вредят людям бесы. — М.: Лепта Книга, 2012. — С. 43.

<sup>124</sup> Жаль только, что он не применяет этот взгляд к себе. Но такая возможность есть у читателя.

<sup>125</sup> А если вдруг задумывается, то именно Бог представляется ему с трудом борющимся с дьяволом (в отличие от Достоевского: в сердце человека «дьявол с Богом борется»): «И что, если предводителя добрых сил во мне (и во всяком другом тоже), играющего белыми, назвать <...> но ведь и не названный, он воюет, ходит белыми пешками и белыми фигурами, разрушает хитроумные комбинации хвостатого противника» («Там была пара...») — Новый мир. — 1991. — № 5. — С. 60. А в рассуждениях Петровича из «Андеграунда» о том, что Бог ничего с него «не спросит» (<http://lib.ru/PROZA/MAKANIN/underground.txt>), и вовсе звучит отчаяние: Ему нет дела до людей.

<sup>126</sup> А. Горбунов называет «притчами» произведения последнего периода жизни Шекспира, «Зимнюю сказку» и «Бурю» (**Горбунов А.Н.** Шекспировские контексты. — С. 195). Своеобразной притчей о подлинной христианской любви является и последнее произведение Сервантеса — «Странствия Персилеса и Сихизмунды».

<sup>127</sup> [Magazines.russ.ru/novyj\\_mi/1993/7/makanin.html](http://Magazines.russ.ru/novyj_mi/1993/7/makanin.html)

<sup>128</sup> **Толстая Т., Степанян К.** «Голос, летящий в купол» // Вопросы литературы. — 1988. — № 2. — С. 80.

<sup>129</sup> Автор довольно спорной монографии о маканинском творчестве М. Амусин пишет, что в «Асане» Маканин «берет на вооружение» «иду-

щий от Достоевского, от Подростка, метод растворения автора в личности протагониста» (**Амусин М.** Алхимия повседневности. — М.: Эксмо, 2010. — С. 417). Но это относится как раз ко многим другим произведениям этого писателя. А в «Асане» авторская позиция очевидна (не говоря о том, что повествование продолжается и после смерти «протагониста»).

<sup>130</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. — М.: Вагриус, 2003. — С. 30.

<sup>131</sup> Хотя встречается у него и буквальная диффузия временных пластов: так, рассказ «Кавказский пленный» написан *до* начала войны в Чечне.

<sup>132</sup> Повествователь в «Квази» рассуждает: «Ищущему индивиду (хотя бы и гению) уже не суметь связать реалии нынешнего дня с предыдущей историей, при том, что проблемой несвязывания как раз и стала сама реальность» (указ. ресурс). Но понятие *реальности* у повествователя и автора расходятся.

<sup>133</sup> **Пискунова С., Пискунов В.** «Все прочее — литература» // Вопросы литературы. — 1988. — № 2. — С. 49—51.

<sup>134</sup> «Мне бы хотелось, чтоб они были такими, но это мечта. Они без Бога перегрызут горло друг другу и больше ничего» («Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников». В 2 т. — М.: Художественная литература, 1990. — Т. 2. — С. 345).

---

Татьяна Касаткина

**К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСКОЙ ТЕОРИИ ТВОРЧЕСТВА:  
ОБРАЗ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В ВОСПРИЯТИИ  
ТОЛСТОГО И ДОСТОЕВСКОГО**

Говоря о теории творчества Достоевского, невозможно избежать вопроса о его способе типизации, о том, как он сам его видит и чем обосновывает. И здесь *нагляднее* будет говорить не об одном Достоевском, но о нем в сопоставлении с писателем, воплощающим в своем творчестве как бы общее движение и общие принципы литературы этой эпохи, писателем, достаточно огромным, чтобы определить собой русло основного потока литературы и культуры, — Л.Н. Толстым.

Начиная, казалось бы, издавна, нужно отметить чрезвычайный интерес для обозначенной проблемы заочной и непрямой полемики Л.Н. Толстого и о. Иоанна Кронштадтского о Церкви. Когда о. Иоанн пытается отвечать в своем дневнике<sup>1</sup> на то, что написал Толстой, у него выходит совершенно беспомощный текст, и любому читателю придется это признать, как бы он ни любил и ни почитал о. Иоанна. Текст беспомощен не потому, что о. Иоанн что-то говорит «неправильно», нет, но и он сам, и читатель ощущают его фатальную беспомощность, очевидную из того, что текст как бы прокручивается на месте, о. Иоанн непрерывно повторяет одни

---

По просьбе автора статья печатается с подстрочными сносками.

<sup>1</sup> См.: Ответ о. Иоанна Кронштадтского на обращение гр. Л.Н.Толстого к духовенству // Духовная трагедия Льва Толстого. — М.: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, изд. «Отчий дом», 1995. — С. 106—114; Из дневника о. Иоанна Кронштадтского: в обличение душепагубного еретичества Льва Толстого // Там же. — С. 114—143.



и те же мысли, а они при этом никак *не цепляют* рассуждений Толстого, не подхватывают их, не являются ответом на них, а крутятся сами по себе в пустоте. И сводятся эти мысли, на самом деле, к эмоциям: «Ну как же так, ну что же он там такое говорит, ну как же так можно? Все это вовсе не так!»<sup>2</sup>

Вот, собственно, все, что удается о. Иоанну ответить Толстому. Дело здесь, очевидно, в том, что они разговаривали, практически не соприкасаясь, неизменно находясь *на разных уровнях*, говоря *о разных планах* обсуждаемых вещей. Толстой говорит: вся история церкви — это позор. Иоанн Кронштадтский отвечает: что он такое говорит? вся история Церкви — это святость, наша Церковь — это святая Церковь. При этом оба несостоявшихся собеседника — очень умные люди, и уже поэтому совершенно очевидно, что они попросту говорят об *абсолютно* разных вещах. И никак не могут сойтись на некой соединяющей линии, где они могли бы реально друг другу противостоять, реально вступить хоть в какой-то диалог. Очевидно, что Толстой говорит о церкви как о социуме в социуме, а о. Иоанн говорит о Церкви святых — потому что несвятое в Церкви — это не она, это то, что внутри нее *против* нее. Толстой говорит о *явлении*, принимая его за *существо*, о. Иоанн говорит о *существовании*, отказываясь рассматривать, словно не воспринимая *явление*, словно не способный выйти в эту степень неадекватности *существованию*. Для о. Иоанна *сколько угодно* явлений существа не составят — если они это существо в себе не выражают. Общий вес здесь ничего не значит, здесь не срабатывает идея критической массы, переводящей количество в качество.

Интересно, однако, что когда Достоевский говорит: «Церковь в параличе с Петра Великого» (27; 49), — а ему случалось высказываться и резко, он, например, в черновиках к «Братьям Карамазовым» (предполагаемые слова старца Зосимы) запишет: «Правду ли

---

<sup>2</sup> «Можно ли говорить с человеком умопомешанным, потерявшим здравый смысл, здравую веру, отрицающим общепризнанную живую и животворную истину, отрицающим, что А есть А, или дважды два четыре, не признающим Альфы и Омеги, с человеком, признающим разум человеческий, отуманенный и извращенный грехом, за исходную точку веры и познания? Невозможно! <...> Как мог Лев Толстой написать свое последнее грязное сочинение против истинной, святой, апостольской, спасительной, богопрославленной неисчислимыми знаменаниями и чудесами и доселе прославляемой от Него Церкви? Да, мог, но только при совершенной потере христианской совести». — Там же. — С. 118—119.

говорят маловерные, что не от попов спасение, что вне храма спасение? Может, и правда. Страшно сие» (15; 253), — так вот, когда Достоевский говорит все это, он никогда не оказывается на том уровне суждений, на котором находится Толстой. Когда Достоевский говорит, что церковь в параличе с Петра Великого, то он мог бы начать и раньше, он мог бы продолжить и дальше: потому что церковь всегда в параличе, — и не было времени, когда она не была бы в параличе. И вот они с о. Иоанном Кронштадтским, полагаю, друг друга прекрасно бы поняли, потому что Достоевский не уходит в область *только явления*, а остается в сфере *христианского парадокса*, сочетающего сущность и явление.

Церковь непрерывно в параличе, потому что она, понимаемая как некая масса, некая совокупность своих членов, есть наличная масса *грешников*. Это масса грешников, и она всегда лежит. Парадокс заключается в том, что она все время встает. И опять падает немедленно, но опять встает неизменно. И — более того — истинная Церковь стоит даже в самый момент своего глубочайшего падения. Потому что истинная Церковь — *то* в этой массе грешников, *то в каждом из этих грешников*, что свято. Так разворачивается история церкви: это то, что все время гниет (как сказал о Церкви католик о. Луиджи Джуссани) — и все время обновляется.

Именно здесь следует искать ту линию, тот предел, которого не мог перейти Толстой в своих рассуждениях; исходя из этого, можно понять, и в силу чего он не мог его перейти. И для удобства объяснения можно воспользоваться схемой.

Это схематическое изображение нам очень поможет, потому что и Толстой и Достоевский, в том смысле, в каком сейчас идет о них речь, — художники, и они мыслят, прежде всего, посредством некоего художественного образа, который описывает для них и структуру мироздания вообще, и структуру того мира, который они изображают в своем художественном произведении. Они — реалисты, как реалисты все истинные художники. Они пишут то, что видят, они ничего не выдумывают. Но они при этом обладают тем уникальным *глазом художника*<sup>3</sup>, который часто заставляет читателя

<sup>3</sup> О свойствах этого глаза Достоевский говорит в известном пассаже: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем *глубину*, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: *на чей глаз и кто в силах?* Ведь не только чтоб создавать и писать художественные про-

воскликать: «Это все фантастика», — просто потому, что ничего похожего в его опыте не обнаруживается — вследствие радикального несовершенства зрения... И вот для того, чтобы понять, как им это видится, нужно обратиться к началам двух их романов, по времени написания отстоящих друг от друга всего на три года. Это последний роман Достоевского и центральное произведение Толстого, в каком-то смысле тоже последнее, завершающее определенный период: «Братья Карамазовы» и «Анна Каренина».

«Братья Карамазовы» начинаются с предисловия, озаглавленного «От автора» (14; 5—6), где, что очень редко у Достоевского, напрямую звучит авторский голос. В этом предисловии он извиняется за то, что предлагает вниманию читателей героя, ничем не замечательного. То есть, может и замечательного, но не успевшего себя никак проявить. И единственное, что он может точно сказать о своем герое, так это то, что герой этот — чужак.

Достоевский осознает, что такая характеристика не соответствует идее читателя о герое, которому следует уделять внимание. Достоевский говорит: я, конечно, понимаю, что все, что я сказал, может только оттолкнуть читателя, ибо понятно, что чужак — это всегда частность и обособление. «Не так ли?» — задает он вопрос. И тут же сам отвечает: вот если скажете: «Не так или не всегда так», — то я, пожалуй, и ободрюсь и насчет моего героя. И дальше идет уже прямая авторская декларация, которую можно назвать, в том числе, и полемикой с зачином, с началом, с вообще «Анной Каре-

---

изведения, но и чтоб только заметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» («Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. I. III. Два самоубийства. — 23; 144—145).

Эта *фантастичность* «концов и начал» может быть пояснена следующим высказыванием Достоевского: «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, I; 19). «Самая сущность» — это «сердцевина», то, что скрывается в глубине образа современности, являясь его порождающей матрицей, «началом», и то, в чем образ находит свое художественное разрешение, то есть «конец». Оно то и есть истинная реальность. Или даже Реальность...

ниной», со способом видения мира в ней. «Ибо не только чудак “не всегда” частность и обособление, а, напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь напывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (14; 5).

Вот авторская декларация, с которой начинается повествование, вот, собственно, о чем Достоевский собирается говорить — о *единичном случае*. Это слово — *единичный случай* (вариант: *частный случай*) — в «Дневнике писателя» 1876—1877 года будет ключевым для всего корпуса текстов. Истории «смешных» одиночек, в себе являющих «серцевину целого», пронизывают, как некий единый стержень, «Дневник писателя» и открывают нам единый принцип типизации, единый принцип создания художественного образа для всех текстов Достоевского.

Первая из этих историй появляется сразу в январском — головном, установочном, «предисловном» — «Дневнике» 1876 года.

«Герои, — вы, господа романисты, все ищите героев, — сказал мне на днях один выдавший виды человек, — и, не находя у нас героев, сердитесь и брюзжите на всю Россию, а вот я вам расскажу один анекдот: жил-был один чиновник, давно уже, в царствование покойного Государя, сперва служил в Петербурге, а потом, кажется, в Киеве, там и умер, — вот, по-видимому, и вся его биография. А между тем, что бы вы думали: этот скромный и молчаливый человек до того страдал душой всю жизнь свою о крепостном состоянии людей, о том, что у нас человек, образ и подобие Божие, так рабски зависит от такого же, как сам, человека, что стал копить из скромнейшего своего жалования, отказывая себе, жене и детям почти в необходимом, и по мере накопления выкупал на волю какого-нибудь крепостного у помещика, — в десять лет по одному, разумеется. Во всю жизнь свою он выкупил таким образом трех-четырёх человек и, когда помер, семье ничего не оставил. Все это произошло безвестно, тихо, глухо. Конечно, какой это герой, это «идеалист сороковых годов» и только, даже, может быть, смешной, неумелый, ибо думал, что одним мельчайшим *частным случаем* может побороть всю беду; но все-таки можно бы, кажется, нашим Потугиным быть подобнее к России, не бросать в нее про все за все грязью”.

Я помещаю здесь этот анекдот (кажется, *совсем не идущий к делу*) лишь потому только, что не имею поводов сомневаться в его достоверности.

И, однако, вот бы нам каких людей! Я ужасно люблю этот комический тип маленьких человечков, серьезно воображающих, что они своим микроскопическим действием и упорством в состоянии помочь общему делу, **не дожидаясь общего подъема и почина**»<sup>4</sup> (22; 25).

<sup>4</sup> Полной противоположностью этому пассажи Достоевского является обширная статья Толстого «Так что же нам делать?». Толстой не показывает *лик* одного незаметного человека, а пишет подробное наставление всему человечеству, должное его реформировать. Он тоже предполагает, что начать могут и немногие, но присоединиться непременно должны *все*. И делать, в общем, все должны *одно и то же*. И это понятно, ибо он исходит не из высшей способности человеческого существа — самоотречения, способности, которую нельзя *спросить* с каждого, но из базовой способности, всем свойственной, которую всем и нужно исполнить: «Что делать? Что именно делать? — спрашивают все и спрашивал я до тех пор, пока под влиянием высокого мнения о своем призвании не видел того, что первое и несомненное дело мое было то, чтобы кормиться, одеваться, отапливаться, обстраиваться и в этом же самом служить другим, потому что, с тех пор как существует мир, в этом самом состоянии и состоит первая и несомненная обязанность всякого человека. <...> Обязанность человека борьбы с природою для приобретения средств жизни всегда будет самой первой и несомненной из всех других обязанностей, потому что обязанность эта есть закон жизни, отступление от которого влечет за собой неизбежное наказание — уничтожение или телесной, или разумной жизни человека» (Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. — Т. 16. — М.: Художественная литература, 1983. — С. 365).

Словно в полемике с Толстым, Достоевский будет говорить о совсем другом понимании равенства людей и об их действиях, исходящих из такого понимания равенства. Человечество — не конгломерат однородных частиц, но единый организм, поэтому то, что совершается его членами как жизненная задача, — не может быть одинаковыми действиями, как не может быть одной задачи и одного способа действовать и являть свое достоинство и совершенство у разных членов организма (скажем, глаза и ноги). Отвечая Градовскому в «Дневнике писателя» 1880 года, он напишет: «Представьте, что в будущем обществе есть Кеплер, Кант и Шекспир: они работают великую работу для всех, и все сознают и чтут их. Но некогда Шекспиру отрываться от работы, убирать около себя, вычищать комнату, выносить ненужное. И поверьте, непременно придет к нему служить другой гражданин, сам пожелает, своей волей придет и будет выносить у Шекспира ненужное. Что ж он будет унижен, раб? Отнюдь нет. Он знает, что Шекспир полезнее его бесконечно: “Честь тебе и слава, — скажет он ему, — и я рад послужить тебе; хоть каплей и я послужу тем на общую пользу, ибо сохраню тебе часы для великого твоего дела, но я не раб. Именно сознавшись в том, что ты, Шекспир, выше меня своим гением, и придя к тебе служить, я именно этим сознанием моим и доказал, что по нравственному достоинству человеческому я не ниже тебя нисколько и, как человек, тебе равен”. Да он и не скажет этого тогда, уже по тому одному, что и вопрос таких тогда не возникнет вовсе, да и немислимы они будут. Ибо все будут воистину новые люди, Христовы дети, а преждее животное будет побеждено» (26; 163—164). (Это «Христовы дети», как легко понять, есть печатный и подцензурный вариант любимой идеи Достоевского «все Христы».)

Характерно в этом пассаже «Дневника писателя» то, что в ответ на брюзжание некоторых господ на Россию автором предлагается рассказ об *одном незаметном человеке* — и на основании этого рассказа выносится заключение о *достоинстве России. Единичный случай, частный случай* как бы высвечивает суть и существо достоинства целой страны, и именно о нем, оказывается, стоит говорить, опуская из рассмотрения *множество случаев*, не являющих собой сердцевины и существа, а следовательно — пустых скорлуп, марева, миража. Полагаю, говоря о святости Церкви, о. Иоанн Кронштадтский мыслил так же.

Но, на самом деле, и Иоанн Кронштадтский, и Достоевский мыслят еще неожиданнее. Грязные истории и грязные лица, во множестве противостоящие одному светлому лику и одной героической жизни, оказываются не пустой скорлупой, но грязным сосудом, в глубине которого светит тот самый светлый лик, явленный наглядно в одной героической жизни. И этот самоотверженный лик, *будучи однажды вольно явленным одним маленьким смешным человечком*, с усиленным напряженным постоянством проступает сквозь серые и злые, самолюбивые лица — и вдруг через двадцать лет вся Россия поднимается, чтобы освободить крестьян... Такое соотношение народного лица и народного лика будет наглядно показано Достоевским в знаменитом рассказе из следующего — февральского — номера «Дневника писателя» 1876 г., в «Мужике Марее».

«Единичный случай, скажете вы», — говорит Достоевский в январском номере «Дневника писателя» 1877 года по поводу Фомы Данилова, героя, с которого содрали кожу турки-кипчаки, и который отказался отречься от Христа, хотя ему предлагали, как всегда, как положено за отречение — награду, честь и помилование (25; 12). О том же он будет вопрошать читателя, рассказывая в мартовском номере 1877 года о похоронах доктора Гинденбурга, и даже одну из главок назовет: «Единичный случай» (25; 90). Доктор Гинденбург, самоотверженно служивший всю свою жизнь всем своим больным, объединил вокруг себя всех, и протестантов, и евреев, и православных; в провинциальном, с сильным религиозным противостоянием и обособлением, городке все собрались вокруг него, вокруг его могилы. Единичный случай? Да, единичный случай, но — заключит Достоевский эту главку — «вовсе нечего ждать, пока все станут такими же хорошими, как и они, или очень многие: нуж-

но очень немного таких, чтоб спасти мир, до того они сильны»<sup>5</sup> (25; 92).

Как начинается свой роман Толстой? Все помнят это удивительное начало. Роман «Анна Каренина» начинается со слова «*все*». «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»<sup>6</sup>. А дальше начинается типология несчастных семей. И оказывается, что несчастливы несчастные семьи тоже не по-своему, а есть, в общем, довольно небольшое количество вариантов: либо жена изменяет мужу, либо муж изменяет жене.

Но все счастливые семьи похожи друг на друга, то есть, согласно Толстому, существует *нечто*, которое для каждого человека без исключения, если он этому *нечто* будет следовать, обеспечивает его счастье, обеспечивает его нормальное и законное существование в мире и мироздании. Это *нечто* есть то, с чем Толстой всегда имеет дело, это *природа человека*. Одновременно существует что-то, с чем он никогда не имеет дела и чего очень боится, что у него всегда находится на подозрении: это — *личность*.

Вот теперь обратимся к схеме. На самом деле, можно привести множество высказываний Толстого, которые могут послужить основанием для того, чтобы нарисовать представленную ниже схему — схему того, как он представляет человека по отношению к некоторой сущности, которая есть природа, бог, как бы мы ее ни назвали.



Внутреннее пространство этой фигуры — природа человека, лучи — отдельные *явления этой природы*, индивидуумы. Но личность здесь не изображена. Личность находится за гранью этого изображения.

---

<sup>5</sup> В черновых записях к роману «Бесы» эта же мысль (и спектр ее возможных искажений, кстати) будет выражена Достоевским другой формулой: «Поверите ли, как может быть силен один человек» (11; 177).

<sup>6</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12 т. — Т. 8. — М.: Художественная литература, 1974. — С. 7.

Надо заметить, что когда говорят о Толстом, часто употребляют приставку пан-: панморализм, ну и так далее. Это слово «пан», как все помнят, изначально означало — великий Пан, т.е. *все*, т.е. *природа*. Это будет показанная внутренним пространством фигуры сущность, которая может быть нам репрезентирована лишь опосредованно; сущность, которая проявляется в отдельных своих *явлениях*. Итак, внутри — природа, то, что нам не явлено зримо, а луч — это «отдельный» человек. Чем больше он отделен или хотя бы отдален от этой внутренней природы, тем он для Толстого несчастнее, тем он для Толстого более падшее, погибшее, ну и так далее, существо. Т.е. как только человек начинает двигаться к этой опасной внешней оболочке, внешней преграде, уходя от общего центра, тут и начинаются все беды, тут начинаются все проблемы. Как только кто-нибудь, пусть даже Левин, самый прекрасный, самый замечательный, задается вопросами, превышающими природный уровень, стремящимися выйти за его границы, как только он пытается быть не *всем*, а *собой*, *отдельным* — ему приходится прятать от себя веревку.

Вообще, надо заметить: все, что этот прекрасный Левин сам себе придумывает, — например, *как* он будет *по-особому* счастлив с Кити, как у него все будет прекрасно и возвышенно, не как у других, — все рушится, рушится неотвратно, и он становится счастлив ровно так, как счастливы все семьи, как оно и было задекларировано в начале романа. Он становится счастлив теми самыми несчастными, низкими и даже пошлыми мелочами, которые так раздражали его в быте других семей. То есть — объясняют нам — человек счастлив лишь на проторенных путях, лишь пока он идет след своей — общей для всех — природе.

При этом не важно, как Толстой понимает «природу», он на каждом этапе своего развития понимает ее по-разному. Но это всегда *общая* природа, и то, что он ищет, он ищет как доступное для *всех*, свойственное *всем*, именно поэтому он убирает из христианства все чудеса — то есть все то, что дается только *личности*. Для него чудо, исключение — это нонсенс, нелепица, для него *нужно* по-настоящему только то, что можно *всем*. Именно не *каждому*, а *всем*. А то, что *всем* нельзя, то заведомо плохо. И в этом тоже ведь заключен огромный моральный, моралистический потенциал — который, однако, приводит к тем результатам, к которым он приводит.



Все герои Толстого, дошедшие до этой внешней черты, до этого уровня обособления, вышедшие за него, пересекающие границу, — все они сразу сталкиваются со смертью. Это Анна, это Вронский, это Левин. Впрочем, Левин в конце романа вдруг что-то обнаружил в ответ на свои высокие запросы, но то, что он обнаружил, это не религия, как может показаться на первый взгляд, это, опять-таки, некая общая природа. Ведь что он обнаружил? А опять: что все то, что «по-своему» — только выверт ума, приносящий несчастье, жаренье малины на свечке. А то, что дает силу жить, даже независимо от того, осознано оно или нет, присутствуя в жизни человека подсознательно, подспудно — все это обще и известно всем людям. Ему сказали, что нужно «жить для Бога». И он сразу опознал в этом общее знание, которое он имеет «со всеми людьми»<sup>7</sup>. Удивительно, что он опознал в этом *общее* знание, несмотря на то, что само сообщение об этом знании пришло к нему как *противопоставление* двух категорий людей. Подавальщик Федор говорит Левину буквально следующее: «— Да так, значит — люди *разные*; один человек только для нужды своей живет, хоть бы Митюха, только брюхо набивает, а Фоканыч — правдивый старик. Он для души живет. Бога помнит»<sup>8</sup>. Но, сам оказавшись в той же категории, что и «правдивый старик», Левин немедленно констатирует здесь *общую* природу. Мерилом общей природы оказывается он сам — он «сам народ»<sup>9</sup>. Высказывание это вызвало серьезные возражения Достоевского, объявившего Левина как раз — «уединением». (Заметим это противопоставление в языке Достоевского «единичного случая» — «уединению». «Единичный случай» несет в себе «сердцевину целого», «уединение» — обособление от этой сердцевины. Уединение может быть сколь угодно распространено, почти всеобще (об этой всеобщности уединения в настоящее время будет много сказано в «Братьях Карамазовых»), но не становится от этой всеобщности ничем объединяющим...).

Достоевский, когда он будет писать о последней части «Анны Карениной», возразит: все знают, *но очень по-разному*, что такое

<sup>7</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12 т. — Т. 9. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 382.

<sup>8</sup> Там же. — С. 380.

<sup>9</sup> Левин говорит это как раз в связи с обсуждением «восточного вопроса»: он констатирует свою бесчувственность по отношению к страдающим славянам.

добро, что такое добродетель. «Рождается с этим и мужик и барин, — пересказывает Достоевский рассуждения Левина, — и француз и русский и турок — все чтут добро». — И делает примечание в скобках: «NB. хотя многие ужасно по-своему» (25; 204). Нет такого общего знания о добре, которое обеспечивалось бы *природой* человека.

Очевидно, что «сердцевина целого» Достоевского располагает-ся совсем не в том месте, где находится *общая природа* Толстого. И соединены с «сердцевинной целого», по-видимому, совсем не те люди, что наиболее воплощают в себе «общую природу», как бы она ни понималась.

Что же за схема описывает нам соотношение природы и индивида у Толстого? А это та самая схема, которую нам предложит любая языческая религия, потому что именно так описывается соотношение сущности и явления для любой языческой религии. Хотя в любой языческой религии эта схема будет сложнее именно тогда, когда она строится для случая человека. Потому что, например, какие-нибудь австралийцы, которые практически так же нарисуют соотношение сущности и явления, в тот момент, когда они дойдут до возникновения человека, непременно добавят что-то еще.

Ведь что такое тотемизм? Если мы попробуем изобразить это мировидение схематически, то перед нами возникнет подобная приведенной выше схема общей природы, при том, однако, что природа эта будет общей для какого-нибудь, скажем, кузнечика — и для клана, который считает своим тотемом кузнечика. Или для какого-нибудь колоска — и для клана, который считает своим тотемом колосок. Что такое эта общая природа? Было нечто изначальное, зародышевая икра, как говорят австралийцы<sup>10</sup>, из которой развились все вещи мира по роду своему, но только к некоторым из вещей этого мира добавили что-то сверх общей природы, что-то извне, что не отражено на схеме, в результате чего они стали людьми. Поэтому *по природе* люди соответствующего клана — они эти самые колоски и кузнечики, но благодаря этой добавке, данной *некоторым*, эти некоторые изменились в человека. На основе этой «добавки» возникает новая общность — более мощная, чем общность «по природе». Но — обратим внимание — как раз *по*

<sup>10</sup> См., например: Элиаде М. Религии Австралии. — СПб., 1998.

*природе-то* у людей, происходящих из разных кланов, с точки зрения австралийцев, и нет ничего общего! Общность человеческая — это общность *надприродная*. И эта общность не отменяет *противопоставления* и *противостояния* кланов как раз *по природе*. Австралийцы могли бы помочь нам понять, что когда мы говорим «все люди», мы оказываемся не перед очевидностью, а перед проблемой.

Но для Толстого очень важно обнаружить и отобразить некую единую человеческую природу. Слово «все» адекватно отображает его способ типизации. И в этом смысле вся полемика между Толстым и Достоевским по поводу добровольческого движения и русско-турецкой войны может быть описана как полемика по поводу способа типизации.

Как Толстой видит добровольцев? (Приведу лишь один из множества примеров, которые можно привести.) «Опять добровольцы кланялись и высовывались, но Сергей Иванович не обращал на них внимания; он столько имел дел с добровольцами, что знал их **общий тип**, и это не интересовало его»<sup>11</sup>. Как всегда, Толстой в любом явлении ищет и стремится сформулировать *тип его, его природу*. Дальше будет дана классификация внутри типа — и все, интереса новое явление больше не представляет — оно легко подведется под ту или иную рубрику, которых совсем немного. В данном случае Толстому хватило *трех* добровольцев, чтобы эти рубрики исчерпать: промотавшегося купчика, везде поработавшего и нигде не пристававшего отставного офицера и артиллериста, не выдержавшего экзамена из юнкеров. *Единичные случаи* Толстым не рассматриваются.

Как строит образ Достоевский? Вернемся к описанию Фомы Данилова. Достоевский пишет: «Но то мы, а для народа нашего, повторю, подвиг Данилова, может быть, даже и не удивителен. В том-то и дело, что тут...» — обратим внимание — это пишется еще до начала добровольческого движения, это абсолютно уникальный случай на тот момент: сдирание кожи с русского солдата, который отказался принять ислам и отречься от Христа перед лицом мучителей. И вот как этот единичный случай осмысливается: «В том-то и дело, что тут именно — как бы **портрет, как бы всецелое изображение народа русского**, тем-то все это и дорого для меня, и

---

<sup>11</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12 т. — Т. 9. — С. 360.

для вас, разумеется. Именно народ наш любит точно так же правду для правды, а не для красоты. И пусть он груб, и безобразен, и грешен, и неприметен, но приди его срок и начнись дело всеобщей всенародной правды, и вас изумит та степень свободы духа, которую проявит он перед гнетом материализма, страстей, денежной и имущественной похоти и даже перед страхом самой жесточайшей мученической смерти. И все это он сделает и проявит просто, твердо, не требуя ни награды, ни похвал, собою не красуясь: “Во что верую, то и исповедую”. Тут даже самые ожесточенные спорщики насчет “ретроградства” идеалов народных не могут иметь никакого слова, ибо дело вовсе уже не в том: ретрограден идеал или нет? А лишь в способности проявления величайшей воли ради подвига великодушия» (25; 15).

Итак, вот этот вот *единичный случай* для Достоевского — это *портрет народа*; то есть портрет создается не из *общего*, которое проявляется в каждом конкретном явлении и «выделяется» из него художником путем некоторого отвлечения, а вот это самое единичное и есть наиболее адекватный портрет, единичное во всей своей конкретности, — именно оно становится выражением той самой «сердцевины целого», от которой все могут оторваться, все абсолютно могут увлечься в другое (в «уединение»), но вот «сердцевина целого» проявится именно здесь, проглянет в «случайном» явлении, в котором не будет ни одной случайной черты!

Толстому — в силу его принципа типизации, принципа построения образа — непременно нужны *переделанные все*, для того чтобы царствие Божие восторжествовало на земле. Оба писателя видят себя преобразователями, оба хотят царствия Божия на земле (нынешней, как Толстой, или преображенной, как Достоевский), но у них разное видение механизма преображения и потому — разные методы: для Толстого нужны *все*, и все — как сознательные и активные деятели, воплощающие в себе единый закон и единую природу, чтобы царствие Божие восторжествовало на земле — и поэтому он *учит*, мелко и подробно; Достоевскому для торжества царствия Божия достаточно очень и очень немногих, как вообще-то и христианству. Потому что явленный в них лик все равно проступит и в остальных — иначе, по-своему, так, как только данная конкретная личность может его явить. И Достоевский не учит — он просто являет картины преображения и образы преображен-

ных<sup>12</sup>. Потому что можно дать алгоритм становления порядочным человеком — но нельзя дать алгоритма становления святым.

Для описания структуры образа Достоевского нам понадобится совсем другая схема, чем для описания структуры образа Толстого. Потому что там, где Толстой заканчивает, Достоевский только начинает.

Но для того, чтобы ее увидеть, нам нужно понять, что имеет в виду Христос, говоря, что Он принес не мир, но меч? И описывая потом разделение человека со всеми его *родными*, со всеми членами *рода*, которые человеку в любой системе будут *одноприродны*?<sup>13</sup> Он имеет в виду, что крещением, *новым рождением*, отсекает человека от этой его прежней природы, от земной маслины. А дальше каждый должен самоопределяться, потому что спасаются не *все*, а *каждый*. И каждый должен сам и своим путем отвиться от этой земной маслины и привиться к новой небесной. И пройти при этом через этап одиночества, *удинения*, дробления, которое можно изобразить вот так:



Мы ведь именно так в европейской культуре, начиная с XVIII века, представляем себе личность — как нечто отдельное и обособленное. Но это всего лишь необходимый момент в ее развитии,

<sup>12</sup> Для прояснения мысли Достоевского стоит привести цитату из Густава Майринка, писателя уже XX века. В XX веке, в самых разных течениях мысли, пробужденная в XIX веке Достоевским идея о том, что мир изменяется не потому, что большие массы идут и его меняют, а потому, что один маленький незаметный человек меняет что-то в себе, становится все более и более распространена в самых разных литературах, у самых разных писателей. И вот Густав Майринк пишет: «В известном смысле правы те, кто смеется над чудаком, над смешным человеком, заявляющем о своих планах переделать человечество. Только они не знают того, что вполне достаточно, чтобы хоть один человек коренным образом пересоздал себя, и если это удастся, то его усилия не пропадут даром, независимо от того, узнает об этих усилиях общество или не узнает. Представьте себе, что кто-то проделал дырочку в картине существующего бытия. Она уже не зарастет, и не имеет значения, заметят ее сейчас, сегодня, или через миллионы лет. Однажды возникшее исчезает лишь иллюзорно, и поэтому разорвать сеть, в которой запуталось человечество, можно не публичными проповедями, но усилием рук, разрывающих свои собственные оковы» (Майринк Г. Зеленый лик. <http://lib.rus.ec/b/95233/read>).

<sup>13</sup> «Ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее» (Мф. 10:35).

момент отсечения мечом от корня рода — и значит — земной природы; момент, через который любая личность должна пройти в христианском крещении. А дальше она смотрит, прививаться ли ей туда, к небесной маслине, к ветви святости, или она *сама по себе* останется, и попробует жить *сама по себе*, чтоб никто не мешал. Так Христианство, уничтожая последствия первородного греха, которым поражено все человечество в корне рода — уничтожая их путем *отсечения от корня*, дает возможность каждому человеку вновь решить — сказать ли: «я Твой и с Тобой, Господи», или: «Ты, Господи, там постой, а мы будем сами как боги».

И вот момент этого личного решения и изображается Достоевским; повторю — он начинается там, где Толстой заканчивает, для него человек интересен тогда, когда он встал на свой, *абсолютно свой* путь, не общий, абсолютно для каждой личности свой, и этот путь надо пройти. И пока его не пройдешь, к этой небесной маслине не привьешься. И этот путь может быть *каким угодно*. Он может быть самым страшным, он может вести через череду самых страшных падений.

Кстати, опять-таки необходимо констатировать великий ум и художественную интуицию Толстого. Вспомним потрясающий момент, когда Анна Каренина крестится перед тем, как броситься под поезд. Сразу же после положенного на себя креста в ее голове вспыхивает все светлое, что в ее жизни было: «Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее, и она перекрестилась. Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. Но она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона»<sup>14</sup>. В момент этого озарения у читателя возникает чувство, что она и все вокруг может сейчас же перемениться, если только она сделает одно какое-то последнее усилие, просто оторвет глаза от колес, которые здесь как раз — символ неотвратимой природной закономерности, всегда изображавшейся в виде колеса или круга. Но — сил уже нет на это усилие, и героиня бросается под поезд.

Здесь Анна подошла к самой последней границе, дальше которой человек решительно ускользает от Толстого. Но при этом он

---

<sup>14</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12 т. — Т. 9. — С. 353.

все это видит, он понимает, что здесь что-то происходит такое, что... что он показать не умеет. Вот здесь наступает предел великому, действительно могущественнейшему художнику... А Достоевский здесь начинает, и из этой — в этот момент родившейся — личности у него идет некий канал к новой природе или — вернее — новой Личности. Потому что — заметим — он не на *природу* народа указывает в том отрывке, где говорит о том, что есть Фома Данилов, а указывает на *портрет* народа. А портрет это — лицо, это личность. В личности, в *единичном случае* Достоевского выражается не природа, но *личность народная*.

Итак, у Достоевского личность всегда оказывается в глубине своей связанной не с природой, а с некоей Личностью, гораздо большей ее Личностью, которую она в себе может воплотить, которой она может дать явиться. Небесная маслина оказывается Личностью, а не природой. Это можно было бы изобразить так:



То есть здесь не индивидуум являет нам природу, но личность являет дух, она становится каналом к духу, и для духа. И вот здесь мы опять возвращаемся к высказываниям Толстого, которые «те же самые — и совсем другие». Поздний Толстой напишет, когда придет к иному пониманию человеческой природы, что человек ничего не может изменить, все уже есть, все уже дано, он может только дать явиться Богу, — и надо признать, что это очень мощная мысль. Редкий христианин от нее откажется. А, между тем, это может быть и не совсем христианская мысль, как мы сейчас увидим. Потому что дело не только в том, чтобы так истончиться, чтобы дать в себе явиться некоему безличному божеству, а в том, чтобы явить в себе личность, способную *выйти навстречу* Богу-личности и действовать как Его соратник и друг, как Его другой. Стать не *Им*, а *Его*, Ему принадлежащим.

Тут все дело в легчайших акцентах, малейших смысловых сдвигах, последствия которых огромны. Христианину нужно стать не вместилищем, а орудием, орудием с волей к воплощению *небывалого*, а не воспроизведением *того же самого*, как в языческих религиях. Стать тем, кто может что-то сделать *впервые*.

И в этом смысле нельзя не упомянуть о еще одной полемике Достоевского с Толстым, которая уже совсем невероятна, потому что он полемизирует с тем, о чем Толстой *вполне открыто* напишет лишь пятнадцать лет спустя (и что Достоевский будет оспаривать и в статье об «Анне Карениной», призывая «толкнуть турку», бросающегося со штыком на младенца). Я имею в виду роман «Идиот», главного героя которого совсем не зря зовут Львом Николаевичем, — и мысль Толстого о непротивлении злему для того, чтобы не умножать зла.

Князь Мышкин, как все помнят, получает пощечину от Гани, сносит ее и говорит после нее совершенно удивительные слова.

Кстати сказать, здесь происходит что-то, что нам не дано в Евангелии. Оно нам *задано* в Нагорной проповеди, но оно нам не дано. В Евангелии нет эпизода, где человек переносил бы данную ему пощечину. И у Достоевского это далеко не единственный случай. У него регулярно появляются случаи, доделывающие то, что в Евангелии задано, но не дано. Как бы продолжающие воплощение, реализацию проповеди Христовой. Собственно и задача христианства, по-видимому, доделать то, что в Евангелии задано, но не дано. В этом может заключаться и оправдание истории: в воплощении вещей, которые там не сделаны, которые остались для осуществления *нам*: в Евангелии есть Бог, Который прошел свою часть пути, который сделал все, что от Него зависело, и теперь ждет ответа, встречного шага человека, который далеко не всегда был получен в течение Евангельской истории.

Но вернемся к словам, сказанным Мышкиным после пощечины Гани. Вот сцена, являющаяся упреждающим ответом на «непротивление» Толстого, для которого основой его учению послужили как раз слова Христа о подставлении другой щеки:

«У Гани в глазах помутилось, и он, совсем забывшись, изо всей силы замахнулся на сестру. Удар пришелся бы ей непременно в лицо. Но вдруг другая рука остановила на лету Ганину руку.

Между ним и сестрой стоял князь.

— Полноте, довольно! — проговорил он настойчиво, но тоже весь дрожа, как от чрезвычайно сильного потрясения.

— Да вечно, что ли, ты мне дорогу переступать будешь! — заревел Ганя, бросив руку Вари, и освободившеюся рукой, в последней степени бешенства, со всего размаха дал князю пощечину.



— Ах! — всплеснул руками Коля, — ах, Боже мой!<sup>15</sup>

Раздались восклицания со всех сторон. Князь побледнел. Станным и укоряющим взглядом поглядел он Гане прямо в глаза; губы его дрожали и силились что-то проговорить; какая-то странная и совершенно неподходящая улыбка кривила их.

— Ну, это пусть мне... а ее... все-таки не дам!.. тихо проговорил он наконец; но вдруг не выдержал, бросил Ганю, закрыл руками лицо, отошел в угол, стал лицом к стене и прерывающимся голосом проговорил:

— О, как вы будете стыдиться своего поступка!

Ганя действительно стоял как **уничтоженный**» (8; 99).

Князь здесь не только «не сопротивляясь» переносит пощечину, но более того — и даже *напротив того* — он делает пощечину *орудием защиты* обиженного — и даже своеобразного *уничтожения* нападавшего. То, что стало для Толстого источником и прообразом учения о непротивлении злу, оказывается на поверку новым способом сопротивления злу — только борьба этим способом ведется не против грешника, а против греха в нем. Этим способом *в Гане* уничтожается нападавший и пробуждается кающийся и предлагающий свою дружбу князю. Но для этого нужно видеть человека активной личностью, проникнувшейся *духом* Евангелия и творчески его реализующей, а не одним из *всех*, должным и способным реализовать лишь общую *букву*, закон, природу..

---

<sup>15</sup> Нельзя не заметить, что это восклицание Коли есть на определенном плане текста исповедание князя — Христом... И любое выполнение заповеданной, но не исполненной в Евангелии заповеди возможно только явлением исполняющим в себе Лица Христова.

---

Александра Тоичкина

**ПОЭТИКА СИМВОЛА  
В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ  
И В «ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА» ДОСТОЕВСКОГО**

Во время работы над «Записками из Мертвого дома» Ф.М. Достоевский, судя по всему, перечитывал «Ад» Данте в переводе на русский язык Ф. Фан-Дима (псевдоним Е.В. Кологривовой). Подтверждения этому факту можно найти в публицистике Достоевского этого времени (в частности, в статье «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 год», опубликованной во «Времени» № 10 за 1861, упоминаются гравюры Д. Флаксмана, которыми было проиллюстрировано первое в России издание «Ада» в переводе Ф. Фан-Дима). Подтверждает этот факт и анализ стилистического влияния перевода «Ада» на «Записки из Мертвого дома». Прделанная работа<sup>1</sup> позволяет поставить проблему значимости поэтики художественного символа «Божественной комедии» Данте (речь идет, в частности, об «Аде») для поэтики образов «Записок из Мертвого дома» Достоевского.

Сам Данте определяет художественный тип своих образов как аллегории (он пишет об этом в известном письме Кангранде делла Скала<sup>2</sup>). Но, безусловно, в художественной реальности «Ада» аллегории Данте перерастают в символы. А.Ф. Лосев так писал об образах трех зверей, которых встречает Данте в сумрачном лесу в начале «Ада» (пантеры, льва и волчицы): «Что перед нами здесь ярко художественные образы, об этом свидетельствует их яркая и пестрая раскраска. Что перед нами здесь также и символы, это ясно из тех бесконечных перспектив, которые порождает каждый такой образ и к преодолению которых Данте стремится. А что тут перед

нами также и аллегория, это ясно само собой, потому что дело здесь не в картине самих зверей, но в отвлеченном представлении самих пороков. Итак, перед нами органическое слияние художественности, символики, аллегоризма и мифологии»<sup>3</sup>. Сам Лосев в известной своей книге «Проблема символа и реалистическое искусство» стремился описать универсальную формулу символа. Он рассматривал символ как «порождающую модель действительности»: «символ есть такое обобщение, которое имеет свою собственную структуру, и структура эта есть закон конструирования отраженной в ней действительности, ее порождающая модель»<sup>4</sup>. «Подлинная символика есть уже выход за пределы чисто художественной стороны произведения»<sup>5</sup>; «...символ в прямом смысле вообще не говорит ни о какой действительности, а только намекает на нее, только создает условия для ее понимания, только есть функция действительности, подлежащая разложению в бесконечный ряд, и только в результате этого разложения указывает нам на то или иное приближение не явно данных вещей к их явно данной, но чересчур общей функции символа»<sup>6</sup>. Символ, по Лосеву, является специфическим, отличным в существе своем от таких тропов, как метафора, метонимия и др., соединением идеи и образа. Универсальность определения Лосевым понятия символа не снимает вопроса о своеобразии его поэтики в ту или иную эпоху. Безусловно, для эпохи средневековья, и особенно для мира «Божественной комедии» Данте, характерна одна поэтика художественного символа, для эпохи реализма середины XIX века, в частности для творчества Достоевского, — иная.

Д.С. Лихачев пишет: «Средневековье пронизало мир сложной символикой, связывавшей все в единую априорную систему. На Западе и на Руси сущность средневекового символизма была в основном одинакова; одинаковы же были в огромном большинстве и самые символы, традиционно сохранявшиеся в течение веков и питавшие собой художественную образность литературы. <...> Средневековый символизм часто подменяет метафору символом. То, что мы принимаем за метафору, во многих случаях оказывается скрытым символом, рожденным поисками тайных соответствий мира материального и “духовного”. Опираясь по преимуществу на богословские учения или на донаучные системы представлений о мире, символы вносили в литературу сильную струю абстрактности. По самому существу своему они прямо противоположны ос-

новным художественным тропам — метафоре, метонимии, сравнению и т.д., — основанным на уподоблении, на метко схваченном сходстве или четком выделении главного, на реально наблюдаемом, на живом и непосредственном восприятии мира. В противоположность метафоре, сравнению, метонимии символы были вызваны к жизни по преимуществу абстрагирующей, идеалистической богословской мыслью. Реальное миропонимание вытеснено в них богословской абстракцией, искусство — теологической ученостью»<sup>7</sup>. В процессе «ломки» средневекового символизма с конца XIV века происходит внутренняя перестройка поэтики произведений: «Новые образы создаются по впечатлению, но со сходству, они стремятся к наглядности, пытаются создать иллюзию реальности»<sup>8</sup>. Реализму же нового времени «свойствен в широкой степени индуктивный метод художественного познания действительности»<sup>9</sup>. <...> Не случайно поэтому в творчестве писателей-реалистов приобретают такое большое значение их личные наблюдения над действительностью, дневники, записные книжки с записями бытовых диалогов, реплик»<sup>10</sup>. При этом, как справедливо указывает А.Ф. Лосев, «всякое искусство, даже и максимально реалистическое, не может обойтись без конструирования символической образности. Символизм противоположен не реализму, но абстрактно самодовлеющей образности, избегающей всяких указаний на какую-нибудь действительность, кроме себя самой»<sup>11</sup>.

Конечно, поэтика «Божественной комедии» чрезвычайно сложная. Э.Р. Курциус писал об этом так: «Богатство персонажей “Комедии” объясняется мощнейшей и чрезвычайно результативной инновацией: гений Данте ввел в античный и средневековый оборот материал современной ему истории. Данте выводит на суд современных ему пап и императоров, королей и прелатов, государственных мужей, вождей и тиранов, женщин и мужчин — и из дворянского сословия и мещан — представителей ремесленных цехов и школ. Рядом с злодеями, убийцами и святыми свое место, к примеру, в поэме спокойно занимает и неизвестный ремесленник Бельаква. Художники и поэты, философы и пустынные — все здесь представлены независимо от положения и веса в обществе. “Divina Commedia” — это одновременно и “Comédie Humaine”, для которой ничто человеческое не есть ни слишком высоким, ни слишком низким. Произведение Данте целиком трансцендентное. Но в каждом моменте его пронизывает дыхание истории, пристраст-

ность современности. Вневременность и временность здесь не только противопоставлены и сопоставлены, они еще и так тесно взаимодействуют и сплетаются, что отделить их уже невозможно. Бурное вторжение субъективного авторского восприятия истории во внутренний мир культуры латинского средневековья со всеми присущими ему эпическими, мифологическими, философскими и риторическими закономерностями как раз и есть тем стечением обстоятельств, из которых выросла “Божественная комедия”<sup>12</sup>. Вместе с тем Курциус отмечает, что в «Аде» Данте использует в качестве композиционного принцип «идеального» числа<sup>13</sup>. Это сочетание «живого дыхания истории» и принципов средневекового символизма составляет одну из характерных особенностей поэтики поэмы Данте. Э. Жильсон во втором пояснении к своей работе «Данте и философия» («О двух родах символов у Данте») пишет о том, что «символические фикции (такие, как лев, рысь и волчица в первой песни “Ада” Данте — *A. T.*), как правило, облачаются одним простым смыслом, который остается однозначным во всех его многообразных приложениях со стороны поэта и который, следовательно, может обозначаться одним словом»<sup>14</sup>. Куда сложнее обстоит дело с реальными персонажами: «Реальные персонажи, которых Данте вводит в “Божественную комедию”, в некотором смысле тоже могут и должны рассматриваться как облеченные символическим смыслом. Это зримые и внушительные типы духовных реальностей, которые подчас превосходят реальных людей»<sup>15</sup>. Так «Данте символизирует человека-странника потому, что в действительности им является. За поэтическим вымыслом “Божественной комедии” мы обнаруживаем человека, рассказывающего свою собственную историю и свой собственный человеческий опыт — опыт освобождения от порока действием божественной благодати <...>»<sup>16</sup>. В случаях с фикциями «смысл творит символ». Если же речь идет об образах Вергилия, св. Бернарда и других, то «здесь уже не смысл творит символическое бытие, а символическое бытие творит свой собственный символ. Коротко говоря, каждый из них символизирует прежде всего именно то, чем сам и является»<sup>17</sup>.

Э.Р. Курциус указывает на то, что Данте «избирает для своей поэзии познавательную функцию и ставит себя в оппозицию схоластической философии». Он изображает в «Комедии» своего рода «аппарат спасения». Провожатые Данте — Вергилий, Беатриче и св. Бернар — символизируют три вехи на пути спасения: разум, веру

и любовь<sup>18</sup>. Символическая природа образа необходима Данте как писателю для втягивания читателя в мир «Комедии»<sup>19</sup>. Его задача не только художественно описать путь переживания и изживания собственной греховности, исцеления и перерождения собственной души в странствии по мирам иным, но и заставить читателя пройти изображенный поэтом путь спасения души. «Один-единственный человек, одиноко противопоставив себя целому тысячелетию, изменяет его историю. Любовь, порядок, спасение — вот что было фокусными акцентами его внутренних видений, ступками света, в которых сосредоточено величайшее напряжение. Действуют они согласованно и одновременно, осеняются друг другом, формируются в очертания созвездий, которые разворачиваются в фигуры, хоры, вереницы духов, наставления и предвестия. Всеохватность его внутренних видений распространяется на мировую безмерность, от всех бездн до наивысших вершин потусторонности. Это требует величайшей системы координации. Каждый момент его переживания мифически и профетически усилен и переосмыслен, спроектирован на каждый момент материального бытия. <...> Возводится строение языка и мысли — всеохватно многогранное и нерушимое, как само мироустройство. Носителем мысли Данте стала терцина — метрическая форма, которая объединяет в себе принцип бесконечного, соединенного с поступью взаимосвязи при неуклонной дисциплине. Цель и итог произведения в целом: целостный охват и взаимное проникновение внутреннего мира Данте и космического внешнего; взаимное согласование души и мира»<sup>20</sup>.

Прежде чем обратиться к анализу поэтики символических образов Дантового «Ада», необходимо еще раз остановиться на специфике средневекового понимания иносказаний. Отступление это необходимо для того, чтобы избежать путаницы в определениях метафоры, аллегории, сравнения и других тропов и фигур в их отношении к символу. Сам Данте в «Пире» и в уже упомянутом письме к Кангранде указывает на четыре уровня познания смысла художественного произведения, в частности, буквальный, аллегорический («истинный»), моральный (тропологический), анагогический (сверхсмысл, который раскрывает символическое значение образа)<sup>21</sup>.

«В “Пире” Данте особенно настаивает на том, что буквальный смысл всегда должен предшествовать остальным, так как “в нем заключены и все другие и без него было бы невозможно и неразумно добиваться понимания иных смыслов, в особенности же

аллегорического...»<sup>22</sup>. В «Божественной комедии» Данте, в соответствии с требованиями средневекового искусства, все уровни поэтики образа в конечном итоге подчинены требованию указания на анагогический (символический) смысл сочинения, и задача читателя в конечном итоге — приобщиться вечности, постигая символический план произведения поэзии.

Образ ада у Данте, как известно, складывается из целой серии образов-видений, данных как бы в живом восприятии путников, Данте и Вергилия. Данте нужно спуститься на самое дно адской бездны для того, чтобы подняться в чистилище. В чистилище направление движения вверх по крутому склону горы. Данте с Вергилием поднимаются вверх для того, чтобы он смог оказаться в раю. Оппозиция верх-низ длярая уже не столь существенна. Рай — это особое состояние души, и образы-видениярая светоносны, предельно лишены материальной осязательности. Образы-видения ада, напротив, осязаемо материальны. Главная идея, пронизывающая образную систему «Ада», — справедливость наказания. Но при этом важнейшими для поэта моментами при изображении греха и возмездия остаются и сострадание к наказуемым, и ужас пред торжеством справедливого суда. Задача Данте-художника заставить читателя при прочтении «Божественной комедии» пережить своего рода катарсис (ужас и сострадание), который должен не только потрясти, но и изменить жизнь души человека. Какими художественными средствами поэт добивается этого?

Рассмотрим внутренний поэтический строй избранных образов «Ада». В третьей песни «Ада» — еще до переправы с Хароном — Данте и Вергилий приходят в «обитель безумных». Вот образ места их мучений:

«Там, в беззвездном пространстве, раздавались стенания, плач и страшные вопли. Вначале я не выдержал и заплакал.

Мы ближе, — слышим: говор различных наречий, ужасные хулы, вопли отчаяния и бешенства, удушливые и пронзительные крики и всплески рук;

Все это сливалось в ужасный гул, который порывисто клубился там, как клубится песчаная степь, вздымаемая набегом урагана.

Отуманенный неведением, я воскликнул: — Учитель, что слышу? Кто эти души, преданные столь жестоким страданиям? —

“Здесь, отвечал он, страдают души людей, жалких между смертными. При жизни они не заслужили ни хвалы, ни порицания, теперь

Они сопричислены к сонму тех недостойных ангелов, которые, не изменив Господу, не были его верными слугами и помышляли только о себе.

“Небеса их отвергли, да не омрачится чистота небес, самый Ад не отверзся перед ними, — преступление гнушалось их ничтожеством”.

— Учитель, спросил я, на какие же мучения осуждены они? Что причиною этих страшных воплей? — “Я объясню тебе это в немногих словах, отвечал он;

“Для них уже нет надежды замогильной; их настоящее так низко и мрачно, что они завидуют и худшей доле.

“Мир забыл об них; для них нет ни милосердия, ни казни, — их удел презрение. Но что говорить о них? Взгляни и иди дальше”.

Тогда увидел я знамя: будто увлекаемое вихрем, оно несло так быстро, что казалось, ничто не в состоянии было его удержать;

Вслед за ним неслись бесчисленные сонмы теней; я с трудом поверил бы, что смерть пожала такое множество душ.

Одна из этих теней показалась мне знакомою: вглядываюсь — и узнаю в ней того, кто опозорил себя высоким отречением<sup>23</sup>.

Тогда я понял и убедился, что эти толпы состояли из недостойных душ, равно отверженных и Господом и его врагами.

На земле жизнь их была лишь простое прозябание, а теперь эти жалкие создания, нагие, были преданы на непрерывное терзание крылатых насекомых.

Под жалами ос и мух струилась кровь по лицам несчастных и, сливаясь с их слезами, стекала к ногам, где отвратительные черви пресыщались ею<sup>24</sup>.

Образ круга мучений в «Аде» состоит из картины (буквально и натуралистически написанной) места наказания, самого вида казни, в данном случае — насекомых, диалогов Вергилия — Данте, Данте и грешных душ, объясняющих суть и принцип наказания. В каждом эпизоде, описанном в «Комедии», Данте встречает знакомых и известных людей, даже в рассматриваемом преддверии ада он видит не просто сонм погибших и даже адом не принятых душ, но различает среди них душу отрекшегося папы. Этот ход художника сразу связывает теснейшим образом в сознании читателя (особенно читателя-современника) два мира — земной и вечный. Необходимо отметить еще один момент: образ наказания в аду у Данте не находится в прямом соотношении с видом греха<sup>25</sup> (ска-



жем, в известных апокрифах эта связь была прямая: в аду лжецы лижут раскаленные сковороды и т.д.). Образ наказания — это образ бесконечных мучений физического плана, от насекомых ли, от бесконечного дождя, тесноты раскаленных гробниц, огненного дождя, нападений бесов и тварей и др. Одним из источников традиции изображения адских страданий как физических является в культуре Библия. Так, в Новом Завете, в притче о богатом и Лазаре душа богача, находясь в аду, страшно страдает от жажды (Ев. от Луки, 16: 23—31). В основе такого изображения — древнее религиозное понимание души как материальной субстанции (только более тонкого плана, чем тело). Душа способна физически страдать как в теле, так и без него, в мире ином<sup>26</sup>.

Вот как описывается лес, «где не было ни одной тропинки», в тринадцатой песни (круг насильников над собой):

«На деревьях — не зеленые листья, но мрачного цвета, не гладкие ветви, но сучковатые и кривые, и не плоды росли, но ядовитое терние.

Лесные трущобы там страшнее и неприступнее логовищ между Чечины и Корнето, куда из обитаемых мест укрываются дикие звери.

Там свивают гнездо свое отвратительные Гарпии, изгнавшие Троян с островов Строфадских печальным предзнаменованием будущих бедствий.

Крылья у них широкие, лице и грудь человеческие, костистые лапы и огромное чрево покрыты перьями. Они сидят на странных деревьях и вопят. <...>

Уже окрест себя со всех сторон я слышал стенания, не видя стенов: пораженный изумлением, я остановился.

Учителю вероятно показалось, что я приписывал эти стенания теням, укрывавшимся от наших взоров в лесной трущобе,

Потому он сказал: “Твои настоящие мысли изменятся, если ты сломишь веточку с одного из этих деревьев”.

Тогда я протянул немного руку и сломил ветку с большого колючего дерева и вслед за тем древесный пень вскричал: “За что увечишь ты меня?”

И облившись черною кровью, он снова завопил. “За что терзашь меня? Разве в тебе не живет дух жалости?”

И мы были людьми, — теперь стали деревьями; но рука твоя должна бы оказать более жалости, если бы наши души были даже змеиные”.

Как отрубок зеленого дерева, разоженный с одного конца, обливается с другого своим соком и издает треск,

Так из древесного пня исторгались вместе и стенания и кровь: я уронил ветку и остался недвижим, как испуганный человек» (145—147).

Данный эпизод, как известно, восходит к «Энеиде» Вергилия (Эн., 3, 13—56). Но сам принцип построения образа, как неоднократно указывалось, — к «Метаморфозам» Овидия. Преображение, слияние и переход одного естества в другое становится у Данте художественным средством изображения разрушительной для образа души силы греха. Грех искажает образ Божий души. В песни двадцать пятой Данте изображает грешника, превращающегося в змея, и указывает на принципиальное отличие изображаемых им метаморфоз от иного рода превращений у его предшественников:

«Да умолкнет Лукан, повествуя о бедствиях Сабелла и Назидия и да внимает он моему свидетельству!

Да умолкнет Овидий, повествуя о Кадме и Аретузе! Если стихом своим превратил он одного в змея, а другую в источник, я не завидую:

Он никогда не обменял природы двух существ, так чтобы два создания обменялись своею плотию.

Так обменялись человек и змей: последний раздвоил свой хвост, а раненный сжал ноги;

И ноги и лядvei его до того сжались, что скоро не оставалось малейшего признака их разделения» (303).

В создании образа для Данте чрезвычайно важны эпитеты, сравнения, метафоры, перифразы<sup>27</sup>. Он кропотливо выписывает до мельчайших подробностей картину видения. Ибо для него важно, чтобы читатель, остановившись на буквальном образе, проник в его аллегорический и моральный смысл, а ряд образов, объединенных сюжетной канвой путешествия, должен вывести читателя к пониманию символического смысла произведения. Вот как описывается ледяное озеро в последнем круге ада (песнь тридцать вторая):

«Это заставило меня обернуться и я увидел перед собою, у ног — озеро, ледяная поверхность которого больше походила на стекло, чем на воду.

Никогда зимою течение Дуная в Австрии или Танаиса под холодным небом не было одето столь плотным покровом,

Какой разостлан был здесь. Если бы горы Таберник и Пьетра-пана обрушились на него, он не затрещал бы под ними.

Подобно тому, как лягушка квакает, высунув из пруда морду, в ту пору, когда деревенская девушка мечтает о жатве,

Так скорбные и бледные тени погружены были в лед до той части тела, на котором выступает признак стыда; зубы их шелкали словно клев аиста.

Лица их были склонены долу, уста свидетельствовали о холоде, а взоры о скорби душевной» (386—387).

Далее идут диалоги Данте с грешниками, и в тридцать третьей песни история графа Уголино, переданная в его монологе. Речевые характеристики персонажей являются еще одним чрезвычайно важным образным средством, которое использует в «Комедии» Данте. Тщательное изображение буквального плана образа пронизано символическими деталями. Курциус хорошо показывает, как работает на символический смысл поэмы числовая символика, вводимая в образный строй «Ада». Данте приписывает каждой группе грешников определенное число примеров. Каждое из этих чисел имеет символическое значение. Так, в первом круге «Ада» приводится 9 образов-примеров сластолюбцев (Семирамида, Дидона, Клеопатра, Елена, Ахилл, Парис, Тристан, Паоло и Франческа). Но символическое число 9 — это и число Беатриче. «Вся система Данте очерчена в первых двух песнях “Ада”, и именно на нее опирается вся конструкция “Комедии”. Беатриче можно рассматривать именно в этом контексте. Госпожа Девятка становится космической потенцией, святость которой придают две каждый раз высшие потенции. Показать иерархию небесных сил, которые вмешиваются в исторические процессы, — такой замысел в целом, очевидно, сроднен с гностицизмом, если и не генетически, то хотя бы как умозрительная конструкция, как схема интеллектуальной ментальности. <...> Его Беатриче — совсем не возвращение утраченной в молодости любви. В этой женской фигуре воплощено наивысшее спасение — эманация Бога. Только так без кощунства можно проинтерпретировать ее появление в похвале триумфу, где она стоит рядом с самим Христом»<sup>28</sup>. Конечно, числовая символика, как и другие художественные средства по-разному функционируют в трех частях «Комедии». Но цель их одна — они работают на утверждение глубоко религиозного смысла произведения: утверждения справедливости Божественного порядка устройства

мира в единстве земного и вечного измерений истории, торжество воли Бога в земной истории и судьбе каждого конкретного человека. Весь «Рай» насыщен любовью. И Бог предстает в конце как воплощение любви к человеку, любви, которая движет историей рода людского. Любовь — основа и смысл Божественного миропорядка. Это и является высшим, анагогическим, смыслом, которому подчинена образная система поэмы, той символической идеей, на которую указывает и к которой ведет весь образный строй сочинения Данте.

Конечно, совершенно иначе функционирует символ в поэтике произведения писателя Нового времени, в частности, Достоевского. В «Записках из Мертвого дома» писатель использует художественные принципы Данте в изображении русской каторги 40—50-х годов XIX века. Он переносит принципы изображения загробных видений поэта средневековья в настоящее для него время, изображает современную ему действительность каторжной жизни, известную ему из личного горького опыта. И если Данте необходимо все время убеждать читателя в достоверности его путешествия в загробный мир, то Достоевскому, наоборот, необходима дистанция во избежание излишнего в художественном произведении документализма и автобиографизма в образе каторги. Достоевскому необходим образ повествователя, образ Горянчикова, который позволяет ему как художнику создать произведение, смысл которого заключается совсем не в очерке жизни русской каторги его времени. Произведение Достоевского глубоко символично. Но поэтика символа функционирует в данном случае в совершенно другой художественной системе и несет в себе иные интенции и смыслы, чем у Данте.

Достоевский избирает для своего произведения жанр «записок» (один из своих любимейших жанров). В повести он изображает впечатления жизни героя-повествователя, приговоренного к десяти годам каторги за убийство жены. Предметом изображения является слово героя. И весь сюжет разворачивается на уровне этого слова. В двух частях произведения описание первого года жизни Горянчикова в условиях острога дается в ретроспективе событий последующих девяти лет каторги. Отсылки к временным пластам впечатлений находят концентрированное выражение в главе «Побег» второй части. Там есть длинное отступление: «Записывать ли всю жизнь, все мои годы в остроге? Не думаю. Если писать по по-

рядку, кряду, все, что случилось и что я видел и испытал в эти годы, можно бы, разумеется, еще написать втрое, чем до сих пор написано. Но такое описание поневоле станет наконец слишком однообразно. <...> Мне хотелось представить весь наш острог и все, что я прожил в эти годы, **в одной наглядной и яркой картине**» (4; 220). Одним из принципиально значимых временных измерений в изображаемой наглядно картине становится «вечность» (не случайно эпитет «вечный»<sup>29</sup> оказывается одним из наиболее значимых в повести). «Вечность» указывает на вневременный смысл изображаемой картины острожного ада. Христианский контекст сюжетного развития действия дается в плане *вечного временного измерения* и является принципиально важным для понимания смысла произведения. Как известно, первая часть заканчивается изображением празднования в остроге Рождества Христова, конец второй, «Выход из каторги», тоже приходится на зиму, но ассоциируется с «воскресением из мертвых» (4; 232), т.е., фактически, с Пасхой. В целом же время в произведении охватывает годовой круг (состоящий из десяти кругов, проведенных героем на каторге): мы видим зиму, весну, лето и снова зиму; упоминаются праздники Рождества, Пасхи и Петрова дня. Достоевский переносит развитие сюжета из пространственной плоскости во временную, и в основу действия в «Записках» кладет «сюжет прозрения» (Арпад Ковач) героя. В повествовательной плоскости сюжет воплощается в развитии слова Горянчикова. Задача Достоевского — провести не только Горянчикова, но и читателя через ад Мертвого дома и вывести их к идее «воскресения павшего человека».

Важно рассмотреть, какими художественными принципами пользуется Достоевский при создании «наглядной и яркой картины» острожного ада. Само требование «наглядности» отсылает нас к дантовской буквальности в изображении сцен и портретов. Обобщенные описания жизни каторжников в целом<sup>30</sup> сменяются индивидуальными портретами, их историями, сценами в казарме, на работах, в бане, изображениями острожного театра, госпиталя, острожных животных и т.д. Существенным художественным средством (как и у Данте) является у Достоевского речевая характеристика каторжных. Вставные повести (особое место среди них занимают «Рассказ Баклушина» и «Акулькин муж») расширяют рамки изображения острога в повести до картины жизни России в целом.

Вот один из портретов каторжника из дворян: «Особенно не выходит у меня из памяти один отцеубийца. Он был из дворян, служил и был у своего шестидесятилетнего отца чем-то вроде блудного сына. Поведения он был совершенно беспутного, ввязался в долги. Отец ограничивал его, уговаривал; но у отца был дом, был хутор, подозревались деньги, и — сын убил его, жаждая наследства. Преступление было разыскано только через месяц. Сам убийца подал объявление в полицию, что отец его исчез неизвестно куда. Весь этот месяц он провел самым развратным образом. Наконец, в его отсутствие, полиция нашла тело. На дворе, во всю длину его шла канавка для стока нечистот, прикрытая досками. Тело лежало в этой канавке. Оно было одето и убрано, седая голова была отрезана прочь, приставлена к туловищу, а под голову убийца положил подушку. Он не сознался; был лишен дворянства, чина и сослан в работу на двадцать лет. Все время, как я жил с ним, он был в превосходнейшем, в веселейшем расположении духа. Это был взбалмошный, легкомысленный, нерассудительный в высшей степени человек, хотя совсем не глупец. Я никогда не замечал в нем какой-нибудь особенной жестокости. <...> В разговорах он иногда вспоминал о своем отце. Раз, говоря со мной о здоровом сложении, наследственном в их семействе, он прибавил: «Вот *родитель мой*, так тот до самой кончины своей не жаловался ни на какую болезнь». Такая зверская бесчувственность, разумеется, невозможна. **Это феномен; тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще не известное науке, а не просто преступление** <...> Арестанты слышали, как он кричал однажды ночью во сне: “Держи его, держи! Голову-то ему руби, голову, голову!”» (4; 15—16). Физическое здоровое сложение в описании сочетается с нравственным искажением души. И в портрете это передано чрезвычайно ярко и выпукло: на фоне буднично-жуткой истории убийства с отрезанной головой отца, под которую положена подушка, и спрятанного в канавке для нечистот телом дается описание превосходнейшего и веселейшего расположения духа преступника и его рассуждения о наследственном крепком здоровье. Крики во сне выдают вроде бы бессознательные терзания души, кричащей о содеянном и страдающей от совершенного отцеубийства. История убийства отца указывает нам на одну из важнейших символических идей Достоевского, художественно развернутую во многих его произведениях. Есть социально-исторический аспект

проблемы отцов (особенно в дворянском сословии). Он связан с утратой духовных и исторических корней господствующим в русской жизни сословием. В «Записках из Мертвого дома» эта тема воплощается во второй части в госпитальных сценах в связи с темой изошренных наказаний поручиков Жеребятникова и Смекалова. Эпизод с «выдумкой» Смекалова, который заставлял наказуемого читать молитву «Отче наш» и на словах «на небеси» кричал «поднеси» и давал команду солдатам к порке (к общей для всех участников экзекуции радости и веселью), указывает на религиозный смысл общественной проблемы «отцов» народа. Утрата веры в Бога дворянским сословием делает его несостоятельным «отцом», господином народа русского. История же отцеубийцы из дворян в «Записках» получает неожиданный оборот в 7-й главе второй части («Претензия»). В отступлении «От издателя» сообщается о ложности обвинения дворянина в совершении отцеубийства и приводятся факты его оправдания. Сообщение это маркируется следующим образом: «Прибавлять больше нечего. Нечего говорить и распространяться о всей глубине трагического в этом факте, о загубленной еще смолоду жизни под таким ужасным обвинением. Факт слишком понятен, слишком поразителен сам по себе. Мы думаем тоже, что если такой факт оказался возможным, то уже самая эта возможность прибавляет еще новую и чрезвычайно яркую черту к характеристике и полноте картины Мертвого дома» (4; 195). «Поворот» в истории «отцеубийцы» не снимает проблемы, на которую указывает тема «отцов» в повести, так как эта тема воплощается в других сценах повести и поддерживается на разных уровнях поэтики текста произведения. Оправдание «отцеубийцы» чрезвычайно значимо для Достоевского, ибо оно указывает на другую символическую идею — идею оправдания и неприговоренности человека, даже оказавшегося обитателем Мертвого дома. Вопрос о справедливости приговора и обвинения (как в социальном, так и в религиозном плане) тоже, конечно, заострен в данном случае максимальным образом.

Галерея портретов в «Записках» пестрит разнообразием и оригинальностью: в каторгу попадают разные люди, в том числе и нравственно чистые и прекрасные (портрет Алея в первой части). Вопрос о мере и степени наказания в повести то и дело перерастает в вопрос о его справедливости и целесообразности. Каторга представляется как концентрированное выражение язв общественной

жизни России. И социальная сторона проблемы автором не снимается в произведении, хотя и отступает на второй план по отношению к главной, глубоко религиозной по сути, идее произведения.

Особое место в повести занимают картины жизни арестантов. И самой известной из этого ряда картиной является описание бани, в которую отправляется острог накануне праздника Рождества. Еще Тургенев отметил в письме Достоевскому, что «картина бани просто дантовская»<sup>31</sup>. Но эта «дантовская» по стилю изображения картина несет свою, оригинальную по отношению к Данте, поэтологическую и идейную нагрузку в целом текста «Записок».

«Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад. Представьте себе комнату шагов в двенадцать длиною и такой же ширины, в которую набилось, может быть, до ста человек разом, и уж по крайней мере, наверно, восемьдесят, потому что арестанты разделены были всего на две смены, а всех нас пришло в баню до двухсот человек. Пар, застилающий глаза, копоть, грязь, теснота до такой степени, что негде поставить ногу. Я испугался и хотел вернуться назад, но Петров тотчас же ободрил меня. Кое-как, с величайшими затруднениями, протеснились мы до лавок через головы рассеявшихся на полу людей, прося их нагнуться, чтоб нам можно было пройти. Но места на лавках все были заняты. <...> На всем полу не было местечка в ладонь, где бы не сидели скрючившись арестанты, плескаясь из своих шаек. Другие стояли между ними торчком и, держа в руках свои шайки, мылись стоя; грязная вода стекала с них прямо на бритые головы сидевших внизу. На полке и на всех уступах, ведущих к нему, сидели, съжившись и скрючившись, мывшиеся. Но мылись мало. Простолюдины мало моются горячей водой и мылом; они только страшно парятся и потом обливаются холодной водой — вот и вся баня. Веников пятьдесят на полке подымалось и опускалось разом; все хлестались до опьянения. Пару подавали поминутно. Это был уже не жар; это было пекло. Все это орало и гоготало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу... Иные, желая пройти, запутывались в чужих цепях и сами задевали по головам сидевших ниже, падали, ругались и увлекали за собой задетых. Грязь лилась со всех сторон. Все были в каком-то опьяненном, в каком-то возбужденном состоянии духа; раздавались визги и крики. У окошка в предбаннике, откуда подавали воду, шла ругань, теснота, целая свалка. По-



лученная горячая вода расплескивалась на головы сидевших на полу, прежде чем ее доносили до места. Нет-нет, а в окно или приотворенную дверь выглянет усатое лицо солдата, с ружьем в руке, высматривающего, нет ли беспорядков. Обритые головы и распаренные докрасна тела арестантов казались еще уродливее. На распаренной спине обыкновенно ярко выступают рубцы от полученных когда-то ударов плетей и палок, так что теперь все эти спины казались вновь израненными. Страшные рубцы! У меня мороз прошел по коже, смотря на них. Поддадут — и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; все загогочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги; а в довершение Исай Фомич гогочет во все горло на самом высоком полке. Он парится до беспамятства, но, кажется, никакой жар не может насытить его; <...> он торжествует и резким, сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля<sup>32</sup>, покрывающую все голоса. Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место. Я не утерпел, чтоб не сообщить эту догадку Петрову; он только поглядел кругом и промолчал» (4; 98—99).

Т.А. Касаткина обращает внимание на наглядность картины ада: «Петров реагирует взглядом — причем, не отводя или опуская глаза, а именно оглядывая все вокруг, как бы сверяя действительность с тем, что о ней сообщают. Молчит он, как представляется, по двум причинам. Во-первых, они и так находятся в аду (не когда-то попадут, а вот теперь, сейчас находятся, и не в одной только бане) — и что можно сказать человеку, который находясь в каком-то месте, не решается опознать его, но говорит, что “оно очень похоже на то самое место”. Ведь “оглядывание” Петрова — это лишь резюме наглядного ада, представленная нам здесь Достоевским»<sup>33</sup>. Трудно согласиться с заключениями исследовательницы. Оговорки Горянчикова в описании бани, конечно, очень важны для Достоевского (в начале описания «я думал, что мы вошли в ад», в конце «если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место»). Они обозначают принципиальный для произведения момент неравенства потустороннего (вечного) ада и изображаемого ада острожной жизни. Но картина бани не является и метафорой: слишком буквальное идет уподобление образа бани образу ада (на что живо и отреагировали современники). Буквальность образа как отсылка к символической идее сказывается в са-

мом способе художественного изображения данного пространства. Скажем, комната в двенадцать шагов длиной и столько же шириной обозначает квадрат. Квадрат, как известно, в искусстве символ земного измерения; символика числа 12 может трактоваться в данном случае по-разному<sup>34</sup>: во временном плане как количество месяцев в году, т.е. указание на тот самый год из десяти лет, в который и укладывается все повествование в «Записках из Мертвого дома». Можно прочесть эту деталь в описании ада бани как символ наказания в виде вечности пребывания в замкнутом земном пространстве. В тексте эта возможность временного символического прочтения данного числа поддерживается повтором числа («час двенадцатый» — время, когда Горянчиков слышит рассказ Шишкова: 4; 165) в рассказе «Акулькин муж», который в рамках поэтики «Записок» непосредственно соотносится со сценой мытья каторжных в бане. Это маркируется автором в рассказе двойным упоминанием бани (Филька Морозов перед тем, как уйти в солдаты, каждый день в бане моется; в баню прибегает Шишков после убийства Акульки) и следующим за баней еще одним образом «омовения ног». Еще одно возможное прочтение символика числа 12 — отсылка к Апокалипсису: «Эсхатологический образ церкви как “небесного Иерусалима” пронизан символикой числа 12, прямо соотнесенного с числом двенадцати апостолов»<sup>35</sup>. При таком толковании образ бани-ада должен прочитываться в соотношении с образом грядущего рая. И вопрос, на который читатель должен ответить, вчитываясь в образ, состоит в том, как же достигим в этом мраке земного ада Новый Иерусалим? Картина бани в целом — это образ-символ, отсылающий нас к основному, по критериям Данте, анагогическому смыслу «Записок» Достоевского. Петров ничего не говорит, но он реагирует на слова Горянчикова действиями: «Петров объявил, что вымоет меня с ног до головы, так что “будете совсем чистенькие”, и усиленно звал меня париться. Париться я не рискнул. Петров вытер меня мылом. “А теперь я вам *ножки* вымою”, — прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что могу вымыть и сам, но уж не противоречил ему и совершенно отдался в его волю. В уменьшительном “ножки” решительно не звучало ни одной ногки рабской; просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами, вероятно, потому, что у других, у настоящих людей, — ноги, а у меня еще только ножки» (4; 99). Т.А. Касаткина справедливо указывает на отсылку в тексте

к евангельской сцене омовения ног Христом ученикам, в частности, Петру. Она интерпретирует эту сцену как проступание в ад Царства Божия и как возможность мгновенного преобразования ада в рай: «Стоит Богу прийти в самый страшный ад, стоит одному из нас дать Ему быть с нами — своей бескорыстной любовью и служением — и ад становится Тайной Вечерей, Пиром Господним»<sup>36</sup>. «Петров молчит и потому, что этот внутренний образ пока остается не увиденным Горянчиковым»<sup>37</sup>. Точнее было бы сказать: Петров отвечает Горянчикову сценой омовения, которая указывает на смысл картины острожного ада: смысл возможности очищения/омовения от греховной скверны. Одна из главных идей произведения, на которую указывает образный ряд «Записок» и сам сюжет «прозрения» героя-повествователя, — необходимость принятия страданий во очищение души. И смысл этот оказывается доступнее простонародью, чем каторжным из дворян. Собственно, уменьшительная форма *«ножки»*, несколько раз маркированная автором в эпизоде, объясняется буквально в самом тексте повести спецификой в отношениях между дворянами и простыми каторжниками в остроге. Представляется произвольной и натянутой попытка Т.А. Касаткиной объяснить эту значимую для текста деталь через икону «Омовение ног»<sup>38</sup>. Слово «ножки», кроме всего прочего, имеет и свою историю в текстах Достоевского. Но если мы попытаемся проанализировать это слово в контексте отсылки к евангельской сцене омовения ног, то окажемся перед авторским противопоставлением (а не отождествлением) сцен омовения ног Христом ученику и Петровым Горянчикову. Их сопоставление нельзя прочитать буквально: убийца Петров вовсе не Христос, как и Горянчиков не апостол Петр. «Ноги» — это в традиционном толковании Евангелия<sup>39</sup> символ духовной состоятельности человека, его способности предстать перед Богом, пред Богом ходить и ему достойно служить. Именно поэтому у Горянчикова в понятиях Петрова не ноги, а *«ножки»*. Так, в представлениях народа религиозность дворянского сословия слаба и несостоятельна по сравнению с народной верой, купленной страданиями. Оговоренная отсылка к евангельской сцене нужна Достоевскому для указания на символический смысл произведения: «Кто может сказать, что выследил глубину этих погибших сердец и прочел в них сокровенное от всего света?» (4; 15). В сцене в бане на символическом уровне обозначается одна из важнейших идей произведения: земной ад не ве-

чен, приговор не окончателен и принятое в нем страдание может быть очистительным и искупительным в измерении вечности. Мгновенное преобразование невозможно — Достоевский это знает<sup>40</sup>. Но он видит в народе, причем в самой «погибшей» его части, спасительную способность страдание принять и страданием очиститься<sup>41</sup>.

Самым, пожалуй, трагическим воплощением темы страдания и цены очищения им является в «Записках» вставная повесть «Акулькин муж». Тема чистоты, внешней и внутренней<sup>42</sup>, проходит через все госпитальные сцены второй части и становится одной из центральных во вставном рассказе «Акулькин муж» (в отличие от рассказываемой Баклушиным в «Записках» истории его преступления, «Акулькин муж» маркируется автором в жанровом плане именно как рассказ: само определение вынесено под название главы и выделено курсивом). В годовом цикле «Записок», маркированном автором христианскими праздниками (Рождество — Пасха — Петров день), рассказ во временной хронологии соотносится со Страстной Пятницей (следующая, 6 глава «Летняя пора» начинается с «приближения святой недели», — 4; 173). Трагическая история Акульки представляет собой наглядную картину торжества бесправия, жестокости и насилия в русской жизни, особенно в отношении женщин — самой бесправной и незащитной части населения. Тем не менее, главным героем повести является сам рассказчик: не случайно, повесть названа «Акулькин муж» и представлена в рассказе от первого лица. Горячиков дает такую характеристику героя-рассказчика: «Рассказчик Шишков был еще молодой малый, лет под тридцать, наш гражданский арестант, работавший в швальне. До сих пор я мало обращал на него внимания; да и потом во все время моей острожной жизни как-то не тянуло меня им заняться. Это был пустой и взбалмошный человек. Иногда молчит, живет угрюмо, держит себя грубо, по неделям не говорит. А иногда вдруг ввяжется в какую-нибудь историю, начнет сплетничать, горячится из пустяков, снует из казармы в казарму, передает вести, наговаривает, из себя выходит. Его побьют, он опять замолчит. Парень был трусоватый и жидкий. Все как-то с пренебрежением с ним обходились. Был он небольшого роста, худощавый; глаза какие-то беспокойные, а иногда как-то тупо задумчивые. Случалось ему что-нибудь рассказывать: начнет горячо, с жаром, даже руками размахивает — и вдруг порвет али сойдет на

другое, увлечется новыми подробностями и забудет, о чем начал говорить. Он часто ругивался и непременно, бывало, когда ругается, попрекает в чем-нибудь человека, в какой-нибудь вине перед собой, с чувством говорит, чуть не плачет <...> На балалайке он играл недурно и любил играть, а на праздниках даже плясал, и плясал хорошо, когда, бывало, заставят <...> Его очень скоро можно было что-нибудь заставить сделать <...> Он не то чтоб уж так был послушен, а любил лезть в товарищество и угождать из товарищества» (4; 166). Горянчиков на каторге изучает людей, исследует природу человека. Это исследование и составляет сюжет произведения. Шишков — тип человека из простонародья, который раскрывается в исповедалном слове, в рассказе о своем преступлении — убийстве собственной жены. Достоевскому важно показать его в момент рассказа, так как даже в таком «пустом и взбалмошном» мужичке в его слове открывается потребность в исповеди-очищении-прощении и искуплении греха. Принципиально значимо наблюдение о внутренней необходимости в исповеди для самого героя: «ему хотелось рассказывать. <...> Он, может быть, и замечал, что Черевину почти дела нет до его рассказа, но, кажется, хотел нарочно убедить себя, что слушатель его — весь внимание, и, может быть, ему было бы очень больно, если б он убедился в противном» (4; 166). Эта исповедь напоминает Горянчикову «горячешный сон в лихорадке, жару и бреду» (4; 165), но это исповедь-исследование души человека. Как известно и как уже упоминалось выше, рассказ от первого лица является любимой формой повествования у Достоевского. Именно эта форма будет им использована при исследовании типов подпольного героя в «Записках из подполья» и ростовщика в «Кроткой». Шишков принадлежит к этому же ряду героев, но это тип из простонародья. Он, по большей части, не отдает себе отчета в движениях собственной души. В описании Акульки, поданном в слове героя, обозначается вся сложная гамма его чувств к ней. Ведь способен же он был прочувствовать взгляд ее при случайной встрече, когда он незаслуженно обидел ее: «В то время и я раз повстречал Акульку, с ведрами шла, да и кричу: “Здравствуйте, Акулина Кудимовна! Салфет вашей милости, чисто ходишь, где берешь, дай подписку, с кем живешь!” — да только и сказал; а она как посмотрела на меня, такие у ней большие глаза-то были, а сама похудела, как щепка» (4; 168). Способен он и прощение на коленях просить, когда убеждается в невинности и чис-

тоте оклеветанной Акульки. Способен жалеть ее. Но при этом он совершенно не может справиться с буруевающими его страстями и дурными наклонностями, пьянством, грубостью, малодушием. Он бьет Акульку, вымещая на ней свою личностную и мужскую несостоятельность. Он и убивает ее, одержимый ущемленным мужским самолюбием, после ее признания в любви к Фильке Морозову. Сцена убийства Акульки, конечно же, в высшей степени символична: она отсылает нас к библейскому образу закланного агнца, пророческому ветхозаветному свидетельству о грядущем искуплении мученической смертью грехов рода человеческого Господом Иисусом Христом<sup>43</sup>: «Версты три бором проехали, я лошадь остановил: “Вставай, говорю, Акулина; твой конец пришел”. Она смотрит на меня, испужалась, встала передо мной, молчит. “Надоела ты мне, говорю; молись Богу!” Да как схвачу ее за волосы: косыто были такие толстые, длинные, на руку их замотал, да сзади ее с обеих сторон коленками придавил, вынул нож, голову-то ей загнул назад да как тилисну по горлу ножом... Она как закричит, кровь-то как брызнет, я нож бросил, обхватил ее руками-то спереди, лег на землю, обнял ее и кричу над ней, ревма-реву; и она кричит, и я кричу; вся трепещет, бьется из рук-то, а кровь-то на меня, кровь-то — и на лицо-то и на руки так и хлещет, так и хлещет. Бросил я ее, страх на меня напал, и лошадь бросил, а сам бежать, бежать, домой к себе по задам забежал, да в баню: баня у нас такая старая, неслужащая стояла; под полок забился и сажу там. До ночи там просидел» (4; 172). Упоминание бани отсылает нас к выше рассмотренной сцене мытья каторжных в бане и задает новый уровень прочтения идеи очищения в повести. Не случайно подчеркивается, что баня «неслужащая стояла». Кровь невинной Акулины заливает лицо и руки Шишкова. И он инстинктивно, бессознательно бросается в баню. Но баня не может дать ему очищения, ни в буквальном, ни в высшем, символическом, смысле. Связь с острожной сценой в бане поддерживает и еще один эпизод с сюжетом омовения ног. Черевин, собеседник Шишкова, в ответ рассказывает ему эпизод из своей семейной жизни: «Я тоже этак свою жену с полюбовником раз застал. Так я ее зазвал в сарай; повод сложил надвое. “Кому, говорю, присягаешь?” Да уж драл ее, драл, поводом-то, драл-драл, часа полтора ее драл, так она мне: **“Ноги, кричит, твои буду мыть да воду эту пить”**. Овдотьей звали ее» (4; 173). Наглядная картина указывает на идею истинного искупления, на запредель-

ность страданий народных, особенно наиболее бесправной и незащищенной его части. Недорезанная Акулька «встала и тоже домой пошла. Так ее за сто шагов уж от того места потом нашли» (4; 172). Эти сто шагов недорезанной мужем Акулины в сторону дома — это и полнота и запредельность страдания и терпения. А отсылка к библейской истории — стремление указать на возможный высший искупительный смысл этого запредельного страдания.

Достоевский идет в своем художественном творчестве иным (по сравнению с Данте) путем исследования человека и мира. Если Данте творил в рамках средневекового канонического искусства, в пределах уже созданной богословской, натурфилософской системы представлений, в контексте выработанной в культуре системы символов, то Достоевский как писатель Нового времени отталкивался от наблюдений над непосредственной действительностью и создавал свое символическое прочтение ее. А это значит, что мы не можем мерять его творчество определенной системой готовых символов и их значений, пусть даже выработанной в столь близкой ему культурной традиции, как христианская. Для того чтобы понять писателя, мы должны отталкиваться от того, как, где и зачем он использует отсылки к известным в культуре символам, что хочет этим сказать, какой символический смысл творит своим произведением, создаваемым образом действительности.

Конечно, Достоевский, как и другие великие писатели-реалисты, владел и пользовался выработанными в культуре символами. Как пишет Ю.М. Лотман, «“Алфавит” символов того или иного поэта далеко не всегда индивидуален: он может черпать свою символику из арсенала эпохи, культурного направления, социального круга. Символ связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты. Индивидуальность художника проявляется не только в создании новых окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического), но и в актуализации порой весьма архаических образов символического характера. Однако наиболее значима *система отношений*, которую поэт устанавливает *между* основополагающими образами-символами. Область значений символов всегда многозначна. Только образуя кристаллическую решетку взаимных связей, они создают тот “поэтический мир”, который составляет особенность данного

художника»<sup>44</sup>. Достоевский, используя в своей творческой лаборатории художественные принципы Данте, создает свое совершенно оригинальное изображение ада Мертвого дома — ада, созданного людьми для людей. Смысл созданного Достоевским символа многозначен, но все его значения лежат в плоскости исторической эпохи Достоевского, с ее верой в человека и в возможность его духовного воскрешения. Художник ставил своей задачей выразить «стремления и характеристику своего времени так же полно и вековечно, как, например, “Божественная комедия” выразила свою эпоху средневековых католических верований и идеалов» (20; 29).

У Данте символ творит реальность произведения, а у Достоевского реальность творит символ. Один идет дедуктивным путем в познании действительности, а другой — индуктивным. Соответственно, поэтика символа у каждого из художников функционирует в соответствии с требованиями искусства его эпохи. И если поэтика «Комедии» Данте подчинена задаче прославления Бога и справедливости Его, то в «Записках из Мертвого дома» в центре внимания человек, вера в него, в его способность страдание принять и им очиститься.

### Примечания

<sup>1</sup> Сошлюсь на мою статью «Образ ада в “Записках из Мертвого дома” Ф.М. Достоевского (к теме Достоевский и Данте)» // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. — М. ; Иркутск, 2011. — Вып. 25: Ф.М. Достоевский: О творчестве и судьбе. К 190-летию со дня рождения. — С. 161—175.

<sup>2</sup> Мир Данте. В трех томах. — М., 2002. — Т. 2. — С. 355.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — С. 208.

<sup>4</sup> Там же. — С. 158.

<sup>5</sup> Там же. — С. 145.

<sup>6</sup> Там же. — С. 158.

<sup>7</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. — СПб., 1997. — С. 148—149.

<sup>8</sup> Там же. — С. 153.

<sup>9</sup> Д.С. Лихачев опирается на тезис Г.А. Гуковского.

<sup>10</sup> Там же. — С. 284—285.

<sup>11</sup> Лосев А.Ф. Указ. соч. — С. 190.



<sup>12</sup> **Curtius E.R.** *Europäisches und Lateinisches Mittelalter.* — München, 1978. — S. 370. *Перевод мой — А.Т.*

<sup>13</sup> Там же. — S. 374.

<sup>14</sup> **Жильсон Э.** Данте и философия. — М., 2010. — С. 348.

<sup>15</sup> Там же. — С. 349.

<sup>16</sup> Там же. — С. 349.

<sup>17</sup> Там же. — С. 350.

<sup>18</sup> **Curtius E.R.** *Op. cit.* — S. 376.

<sup>19</sup> «Герой» «Божественной комедии» — ученик. Его учителя — Вергилий и Беатриче: рассудительность и милость, знание и любовь, императорский и христианский Рим. Наивысшие функции и обретения разума для Данте сосредоточены в учении, в чтении, в усвоении книжной предвечной истины. Поэтому знание про письменность и книжность могут стать для него носителями выражения наивысших творческих и человеческих моментов. Сам автор выразительно рекомендует свою «Комедию» для чтения и учения. Читателю следует ее «на своей лавке» (*Par.*, 10, 22) изучать как *lezione* (*Inf.*, 20, 20), как учебный текст, она должна обеспечить ему плод духовный (*Inf.*, 19, 29) и пищу (*Par.*, 10, 25). Данте часто обращается к читателю, более того, всегда к отдельно взятому читателю (*Inf.*, 22, 118; *Inf.*, 34, 23; *Purg.*, 33, 136; *Par.*, 5, 109; *Par.*, 10, 7; *Par.*, 22, 26), которого побуждает к личным со-размышлениям (*or pensa per te stesso*; *Inf.*, 20, 20) (**Curtius E.R.** *Op. cit.* — S. 329—330).

<sup>20</sup> Там же. — S. 383.

<sup>21</sup> **Голенищев-Кутузов И.Н.** Творчество Данте и мировая культура. — М., 1971. — С. 304—306.

<sup>22</sup> Там же. — С. 306.

<sup>23</sup> Папа Целестин V, который был избран в 1294 г., 79 лет от роду, и через пять месяцев, тяготясь своим саном, сложил его с себя.

<sup>24</sup> «Божественная комедия» Данте Алигьери. Ад. С очерками Флаксмана и итальянским текстом. Перевод с итальянского Ф. Фан-Дима. Введение и Биография Данте Д. Струкова. М., 1842. — С. 27—31. Далее в тексте статьи после цитаты указываю номер страницы по этому изданию.

<sup>25</sup> С.С. Аверинцев пишет о логико-аллегорическом типе связи между виной и видом кары в «Божественной комедии» Данте (**Аверинцев С.С.** *Ад // Мифы народов мира: В 2 т.* — М., 1991. —Т. 1. — С. 39).

<sup>26</sup> См. об этом: Размышления о бессмертной душе. О естестве и назначении души. Составил архимандрит Иоанн (Крестьянкин). — Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1999; **Фома Аквинский.** Учение о душе. — СПб., 2004.

<sup>27</sup> Подробно рассматривает роль сравнений, перифраз и метафор для образного ряда «Ада» Данте **И.Н. Голенищев-Кутузов:** *Указ. соч.* — С. 297 и далее.

<sup>28</sup> **Curtius E.R.** *Op. cit.* — S. 381—382.

<sup>29</sup> К примеру, преступники «особого отделения» «сами считали себя вечными и срока работ своих не знали» (4; 11, см. также 4; 49 и далее).

<sup>30</sup> К примеру, «“Черт трое лаптей сносил, прежде чем нас собрал в одну кучу!” — говорили они про себя сами; а потому сплетни, интриги, бабы наговоры, зависть, ссора, злость были всегда на первом плане в этой крошечной жизни. Никакая баба не в состоянии была быть такой бабой, как некоторые из этих душегубцев» (4; 13).

<sup>31</sup> **Тургенев И.С.** Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. — М. — Л., 1961—1968. — Т. 4. — С. 319—320.

<sup>32</sup> Сцена в бане предвдвается историей Исаия Фомича. Он поет песню, «какой-то нелепый и смешной мотив, единственную песню, без слов, которую он пел в продолжение всей каторги. Потом, познакомившись ближе со мной, он уверял меня под клятвою, что это та самая песня и именно тот самый мотив, который пели все шестьсот тысяч евреев, от мала до велика, переходя через Чермное море, и что каждому еврею заповедано петь этот мотив в минуту торжества и победы над врагами» (4; 95). Т.А. Касаткина справедливо указывает на значимость образа Исаия Фомича для понимания сцены в бане. Но трудно согласиться с ней в том, что песня Исаия Фомича — предвестие появления в тексте сцены «омовения ног». (**Касаткина Т.А.** «Записки из Мертвого дома»: сцена в бане и ее иконописный первообраз. Образ Исаия Фомича // Достоевский и современность. Материалы XXI Международных старорусских чтений 2006 года. — Великий Новгород, 2007. — С. 151. ) Скорее в бане эта деталь становится апофеозом нагнетаемого адского колорита сцены. Необходимо отметить и то, что сцена в бане обрамлена, с одной стороны, историей Исаия Фомича, с другой — историей Баклушина. Так что смысл ее необходимо прочитывать как минимум в контексте этих двух историй.

<sup>33</sup> **Касаткина Т.А.** «Записки из Мертвого дома»: сцена в бане и ее иконописный первообраз. Образ Исаия Фомича. — С. 143. См. также: **Касаткина Т.А.** Рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского // «Грядите с Богом!» Преподобный Серафим Саровский и духовность русской литературы XIX века. — М., 2008. — С. 318—343.

<sup>34</sup> В.Н. Топоров писал о том, что Достоевский, «десакрализуя и дегармонизируя архаичные представления о числах, вместе с тем строит новую символическую систему, вторично семантизируя члены числового ряда (ср. роль 4 или 7 в его произведениях)» (**Топоров В.Н.** Числа // Мифы народов мира: В 2 т. — М., 1991. — Т. 2. — С. 631).

<sup>35</sup> **Аверинцев С.С.** Двенадцать апостолов // Мифы народов мира. — М., 1991. — Т. 1. — С. 356.

<sup>36</sup> **Касаткина Т.А.** «Записки из Мертвого дома»: сцена в бане... — С. 146—148.

<sup>37</sup> Там же. — С. 147.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> См., например: Святое Евангелие от Луки с толкованиями блаженного Феофилакта, Архиепископа Болгарского. — М., 2004. — С. 227—228. См. также толкование евангельского эпизода омовения ног Христа учени-

кам: Святое евангелие от Иоанна с толкованием блаженного Феофилакта, Архиепископа Болгарского. — М., 2004. — С. 496—498.

<sup>40</sup> «Не бывает таких скороспелых переворотов. Сознать вину и родовой грех еще мало, очень мало; надобно совсем от него отступиться. А это не так скоро делается» (4; 155).

<sup>41</sup> Напомню историю об арестанте, который совершил неудачное покушение на майора: «Умирая, он говорил, что не имел ни на кого зла, а хотел только пострадать. Он, впрочем, не принадлежал ни к какой раскольничьей секте. В остроге вспоминали о нем с уважением» (4; 29). Наиболее драматично воплощается тема страдания во вставной повести «Акулькин муж».

<sup>42</sup> «И хотя в палате, кроме тяжелого запаха, снаружи все было по возможности чисто, но внутренней, так сказать подкладочной чистотой у нас далеко не шеголяли» (4; 136). См. также описание больничного халата (4; 135—136). Тема чистоты остается значимой на протяжении всего текста «Записок». Так, в преддверии приезда генерала в острог плац-майор «усиленно смотрел за чистотой и благообразием» (4; 183), а ко дню приезда «у нас все было вымыто, выглажено, вылизано. Арестанты выбриты заново. Платье на них было белое, чистое» (4, 184).

<sup>43</sup> Исаии 53:7.

<sup>44</sup> **Лотман М.Ю.** Символ — «ген сюжета» // **Лотман М.Ю.** Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1999. — С. 123.

---

Алессандра Визинони\*

### АНТИГОНА И ХРОМОНОЖКА

Поэт и эссеист В. Иванов первым присваивает Ф.М. Достоевскому роль создателя уникального литературного жанра — романа-трагедии. Анализ Иванова дает возможность сопоставления художественных особенностей творчества Достоевского с поэтикой одного из трех величайших авторов античных трагедий — Софокла.

Антигона и Марья Тимофеевна воплощают в себе, так сказать, дух собственных народов. В условиях существенного социального беспорядка и моральной неустойчивости сему духу суждено вступить в борьбу и пасть перед тем, у кого, казалось бы, имеются (потенциальные) возможности и на ком лежит обязанность его оберегать, но кто по причине духовной/нравственной инертности (Ставрогин) или гордыни (Креонт) провоцирует его окончательную гибель. Можно было бы утверждать, что некоторым образом Софокл «повлиял» на Достоевского, что в образе Хромоножки писатель как бы изобразил «русскую Антигону»<sup>1</sup>.

Прежде всего, автора «Антигоны» интересуют не столько причины трагедии, остающиеся неясными и неназванными, сколько ее последствия: страдание воспринимается как испытание, которое нужно преодолеть, как «момент истины». Софокл, таким образом, противопоставляет «граням возможного, обозначенным природой, <...> своих индивидов “с большой буквы”, отказывающихся согласиться с подобными пределами собственных возмож-

---

\* Алессандра Визинони — аспирантка третьего курса филологического факультета в Бергамском университете. Тема ее исследований — влияние классической литературы на романы Ф.М. Достоевского, в частности «Бесы».

ностей и, несмотря на собственный крах, добивающихся единственного в своем роде, но успеха. Их действия целиком независимы, <...> за подобные действия и их последствия боги — очевидцы вызова, брошенного героем (данным) ограничениям, — не несут никакой ответственности»<sup>2</sup>.

Аналогичным образом, согласно моему видению вещей, петербургский романист вынуждает главных героев своих произведений совершить настоящий «первоначальный метафизический акт воли человеческой души», находящейся на роковом распутье: обратиться к Богу, полностью отдавшись Ему, или отдалиться от Бога, обрекая себя на отсутствие возможности верить, даже несмотря на стремление к вере. На мой взгляд, данный момент выбора можно уподобить «испытанию страданием» героев Софокла.

Софокл не допускает для своих персонажей ни проблеска надежды: герой должен смириться со столкновением лицом к лицу с *tò kakòn* (безнадежно запутанным сплетением злого рока, страдания и порока), сохраняя при этом иератическое достоинство и осознавая, что несмотря на наличие присущих ему достоинств (достаточно вспомнить Аякса), у него нет возможности в этом столкновении победить<sup>3</sup>. А посему единственным способом избежать мук бытия является благородная смерть, желать которую невозможно без признания и принятия ограниченности собственных возможностей. В этом смысле Софокл выступает предшественником Достоевского: вынуждает человека заглянуть внутрь самого себя, обнаружить бездну и примириться с нею, несмотря на фатальную участь. Но трагедия всегда зажигает сердца людей, вынужденных бороться против собственной природы, чтобы стать новым и лучшим человеком, как, например, Дмитрий Карамазов; а также тех немногих, которые, подобно князю Мышкину, воспринимают мир «как совершенную гармонию и успокоение в Боге» и стремятся к «действенному сопричастию с жизнью и страданием»<sup>4</sup>, но не могут найти себя в среде, подчиняющейся земным законам. Подобное состояние экзистенциальной чуждости, на мой взгляд, не так уж далеко от сути событий, в которые вовлечено все семейство Лабдакидов: братья Этеокл и Полиник, убивающие друг друга из-за желания обладать властью, Эдип, переживающий столкновение со своим новым я, после того как узнал ужасную правду о собственном происхождении, Креонт и Антигона, стойко обороняющие собственные позиции, оба жертвы гордости и одиночества.

Как уже было упомянуто, Марья и Антигона являются воплощением «духа собственных народов»: у обоих авторов присутствуют намеки, более или менее завуалированные, на их сходство с подземными божествами (в частности Матерью-Землей/Матерью Сырую Землю и Деметрою), и прежде всего во внешности и характере.

Не случайно в суждениях Иванова толкование романа Достоевского в трагическом ключе включает и мифический ключ: «Мать Сыра Земля» в самом деле являет собой отправную точку для любой из интерпретаций<sup>5</sup>. Следует подчеркнуть, что как древнегреческая, так и русская культуры проявляют в отношении Земли особенное и искреннее поклонение<sup>6</sup>. Это и станет основной предпосылкой для нашей аргументации при сравнении двух женских персонажей. Земля есть мать по аналогии, потому что с нею связана участь человека: от ее плодородности зависит его выживание, и в ее же чрево он возвращается через ритуал погребения.

Очень важно пояснить гипотезу Иванова: в ней прилагательное «сырая» приобретает решающую важность. Достоевский распространяет по всему тексту многочисленные намеки на связь между Лебядкиной и водой: так, уже с первого ее появления на сцене Марья окружена ею. Несомненно то, что из четырех элементов вода является наиболее присутствующим в символическом умозрении, а также одним из наиболее важных в психологическом плане ввиду ее двойственной природы: она носительница как жизни, так и смерти, оплодотворяющая и уничтожающая. Сырость, окружающая нашу героиню, производит негативное впечатление на читателя, поскольку несет идею чего-то нездорового, покинутого на произвол судьбы.

К тому же Марья часто плачет — деталь отнюдь небанальная, если вспомнить о суровом приговоре отшельнику, одному из множества персонажей, будь они реальные или воображаемые, переполняющих ее воспоминания. Природа делается посланницей Христа, и лишь та, которая олицетворяет Мать Сырую Землю, способна понять его послание, хотя бы лишь и на мгновение. Мать, принимающая решение доверить останки (реальные или только воображаемые?) своего дитя именно воде.

Продолжим сравнительный анализ. Можно было бы заметить, что в русской космогонии доминирующим является элемент женского начала, в то время как греческая основана на идее превос-

ходства мужского начала над женским. Невзирая на подобную противоположность, обе «Матери-Земли» имеют много общего. Во-первых, как уже было упомянуто, они есть матери-кормилицы, святые покровительницы плодородия. Плодородность тотчас же заставляет вспомнить идею семьи: не случайно обе они есть хранительницы нравственных норм, в частности тех, которые направлены на управление домашним очагом. Одним из эпитетов Деметры является именно «Фесмофора» (то есть «Законодательница»).

Другим сходным аспектом является Красота — красота двукная, могущая быть ослепительной и возвышенной или измученной и страждущей. Облик Матери-Земли отражает ее внутреннее состояние: Мать-Земля скептически, девственна, сходна с русской степью и призывает анахорета к духовному уединению, точь-в-точь как Деметра, которая в разлуке с любимой дочерью Персефоной оставляет людей без пищи в зимний период. Наряду с этим, весеннее пробуждение разглаживает черты матери-кормилицы, раскрывает ее чувственность, ее соблазнительную привлекательность — настоящее испытание для верующего. Аспект девственности превращается в аспект страсти: Деметра, обладательница пышной копны волос, является матерью, не имеющей супруга (некоторые предания говорят о ней как о сестре Зевса, бывшей ему женой и вскоре им покинутой). Человек не может устоять перед чарами этой двойственной натуры, что, на мой взгляд, великолепно описано Достоевским в момент, когда Марья впервые появляется в «Бесах»: в глазах Хроникера супруга (все еще тайная) «Ивана-царевича», Николая Ставрогина, выглядит жалкой хромой сумасшедшей, но с ясным и невинным взором.

Не только Мать, но и Невеста в терпеливом ожидании Суженого в тиши темной монастырской кельи, скрытая от глаз всего мира. Уединение, разделенное обеими нашими героинями.

Чарующий свет свечи (явная аллюзия на свет души) являет увядшую, но все еще заметную красоту — красоту, осмелилась бы сказать, холодную, свойственную земле, дремлющей под снежным покровом в ожидании быть разбуженной первым лучом весеннего солнца, красоту Земли — оскорбленной и оскверненной человеческой низостью (наглядный пример — дурное обращение со стороны Лебядкина), которая продолжает упорно надеяться на пришествие своего Спасителя. Терпеливое ожидание принцессы из сказок или Матери-Земли из русской легенды.

В самом деле, именно в сложных и непонятных отношениях, установившихся между этой беззащитной фигурой и главным героем, таится ключ к идеологическому толкованию романа Ивановым, на которое опирается и анализ. Николай — сказочный принц, еще один Федор Тырянин (Федор Тирон), тот, на кого снизошла благодать мистического познания последних таинств и откровения и был возложен долг освободить Мать Сырую Землю — саму Россию! — от Греха и отважно защищать ее от всякого обмана. Марья, как символистская София — «душа мира», есть заключенная в темнице принцесса, томящаяся в страстном ожидании своего жениха, своего Спасителя.

Марья не выглядит как принцесса, но по-своему является героиней сказки: во время своих редких появлений сохраняет неизменный вид и всегда остается верною самой себе. Она окружена символами, дающими возможность отождествлять ее с Природой в русском фольклоре, как-то: белый хлебец (земля, пища), колода карт (способность предвидения, которая у нее вскоре и проявится) или зеркало (символ луны и женского начала, эмблема истины и мудрости, а также свидетельство любви, по традиции даруемое женихом невесте — своей будущей жене<sup>7</sup>), а свойственная ей манера выражаться тоже соответствует образцам народных сказаний.

Описывая серые глаза героини, умиротворенно-радостные, ее волосы, редкие и темные (мало общего с традиционной иконографией Деметры), Достоевский, ценою разрушения устоявшихся традиций, создает образ измученной Земли<sup>8</sup>, униженной в своей женственности (и, соответственно, в своей плодородности) и далекой от былой роскоши.

Ту же Антигону, впрочем, часто противопоставляют ее сестре Имене как пример принесенной в жертву женственности<sup>9</sup>. Она являет собой тысячелетний символ преданности семье, поскольку ценой собственной жизни служит опорой для Эдипа, изгнанного и слепого, и священной служительницей, воздающей погребальные почести Полинику, — у нее нет времени думать о пустяках, темный отлив ее коротких волос, так и кажется, вызывает к тьме Ада, с которым она вскоре встретится. Именно упрямое влечение Антигоны к смерти сделало ее объектом многочисленных идентификаций с Персефоной — супругой Аида, древнегреческого бога преисподней, и, как уже было упомянуто ранее, дочьерью Демет-



ры, несущей косвенную ответственность за смену времен года, и повелительницей Смерти<sup>10</sup>.

Но тот факт, что женские черты наших героинь часто скрыты и лишь едва набросаны, не является исключительно признаком внутреннего или аллегорического страдания, и менее того — отказа быть женщиной, а новым и иным способом быть ею. Та же Деметра — образ сам по себе противоречивый, если учитывать эпоху его сотворения: она мать, не имеющая супруга. Тело же Антигоны является эмблемой отказа «общества логоса» [греч. *lógos* — слово] от признания собственного первоначального, животного происхождения<sup>11</sup>.

Здесь образ Марьи вновь привлекает к себе наше внимание. Ее можно считать воплощением того, что общество *lógos'a* (наглядно представленное в образе Николая Всеволодовича в «Бесах») гордо отвергает. Простота души, ее обезоруживающая невинность и отсутствие (всякого) лукавства делают ее достойной представительницей «до-рационального» общества, претерпевшего разрушительное обращение со стороны так называемого цивилизованного человека. Но и она, при всем своем простодушии, несет на себе печать земной порочности: прежде всего физический недостаток указывает на ее скрытую вину, ее «бунт против Бога», ее атавистическую неполноценность, ее способ противостоять Жениху, который, не будучи в состоянии обеспечить лучшую участь, оставляет ее. Точно как Природа в русском фольклоре: сама по себе невинная, делается соучастницей Греха человеческого, когда пытается быть посредницей между человеком и Богом. Ее роль жены также неполноценна: брак, так и не свершившийся, — чему полно подтверждений — символизирует ущербность мнимого мессии<sup>12</sup>.

В то же время, при всей своей простоте, она проявляет необычайный дар ясновидения, выявляющий ее двойственную натуру: дело в том, что она единственная, кто угадывает истинную сущность Николая Всеволодовича и противостоит ему решительно и смело, даже если и тщетно, ведь ее безумное и пророческое негодование оказывается непонятным обвиняемому. Настоящий Ставрогин представляется ей посланцем недругов ее Суженого, ее Принца — того идеального Ставрогина, которого она все еще ждет и которого отказывается распознать в находящемся перед ней человеке. Вне себя от раздражения Николай уходит, но Марья пре-

следует его своим: «Гришка От-репъ-ев а-на-фе-ма!» — проклятие со стороны всего русского народа, обманутого и лишенного надежды.

Возвращаясь к Антигоне, можно сказать, что на ней также лежит печать греха: как дочь и сестра Эдипа она несет на себе несмываемое пятно инцеста. Как уже неоднократно подчеркивалось, она единственная — наравне с Марьей — остается верной своим идеям и собственным чувствам и не боится конфронтации с Креонтом, который, преступая небесные законы обряда погребения, превращается в ее глазах в узурпатора. В решающий момент диалектического столкновения фиванская принцесса, черпая силы в безмолвном одобрении со стороны народа, яростно отвергает обвинения повелителя, словно одержимая миссией вестницы. В кратком обмене репликами с Креонтом содержится вся тематика софокловой поэтики, бывшей объектом литературных и философских диспутов на протяжении веков, а именно: противостояние между мужчиной и женщиной, между законами полиса и законами семьи. На Креонте, как и на Николае, лежит вина за отречение от сущности и духа собственной нации.

Итак, в то время как Марья является выражением духа русского народа, Антигона воплощает в себе дух народа фиванского и, в более широком смысле, — всего греческого. В каждой из них продолжают сосуществовать и противоборствовать друг с другом традиция, надежда и нравственность всей цивилизации, невзирая на то, что обеим уготована участь погибнуть.

И не следует забывать, что, как и чудаковатая героиня Достоевского, Антигона также несостоявшаяся супруга: хотя она и была обещана в жены Эмону, любимому сыну самого Креонта, осуждение на казнь препятствует воплощению мечты в жизнь.

Мы коснулись аспекта физических недостатков наших героинь. В рамках нашей работы необходимо и очень важно рассмотреть его глубже. Не может быть стилистической случайностью тот факт, что Достоевский заглавливает целую главу «Хромоножка»: эта хромоножка, будучи тайной женой Николая Ставрогина, окажется центральным действующим лицом в композиции романа.

Как уже было сказано, Иванов истолковывает хромоту как знак «земной порочности». Тем не менее, если мы обратимся к фольклору, не только русскому, но и к мировому, то обнаружим, что в сознании любой древней культуры, включая и древнегреческую,

хромому человеку отводится одна и та же роль — роль посредника между миром живых и миром мертвых<sup>13</sup>.

Тесная связь в восприятии хромоты различными культурами охватывает безграничное пространство, простирающееся от Средиземного моря до Азии и Америки, — в каждом случае она имеет отношение к ритуалам, посвященным смене времен года<sup>14</sup>. И именно в представителях рода Лабдакидов незамедлительно встречаются признаки этого физического недостатка: имя Эдип буквально значит «опухшие ноги» — прямой намек на прокалывание ступней, которому он был подвергнут вскоре после рождения, тот же Лабдак имеет значение «хромой», в то время как Лаий означает «шатающийся» — характерное прилагательное, указывающее на прихрамывающую походку<sup>15</sup>. И все же Лабдакиды не являются единственными мифическими героями, пусть в разной степени, но отличающимися своеобразными особенностями, связанными с их способностью передвигаться, как отмечает Карл Гинзбург в своей книге «Ночная история. Истолкование шабаша». Деформации или ранения нижних конечностей, так же, как и пользование одной лишь сандалией или даже обеими, неразрывно связаны с «обрядом посвящения», характерным для момента перехода от детских лет к сознательному возрасту, предполагающему «смерть» и «возрождение» посвященного и являющемуся настоящим «путешествием в мир мертвых»: затруднение при ходьбе свидетельствует о встречаемых и преодоленных препятствиях, в то время как обыкновение носить только одну сандалию является попыткой установить связь с подземными силами<sup>16</sup> и обычаем среди множества других, вновь приводящим непосредственно к древним Элевсинским мистериям. Преодолевшие подобное испытание и несущие на себе его следы являются существами сверхчеловеческими, находящимися в состоянии равновесия между двумя мирами<sup>17</sup> и одаренными даром предсказания будущего. Таковы, например шаманы. Марья, кажется, на самом деле обладает этими свойствами: представляется, что слабоумием порождены ее загадочные высказывания, которые, однако, окажутся пророческими, она умеет давать толкование картам Таро (хотя и с определенной долей скептицизма с ее стороны), подвержена неожиданным приступам плача, внешне совершенно беспричинным, вызывающим у нее «потерю памяти» о месте, в котором она находится, и проходящем времени; в иных же случаях, наоборот, в процессе созерцания природы

со слезами на глазах у нее вновь всплывает «воспоминание». Подобное состояние подвешенности между жизнью и смертью отмечено с помощью определенных символических элементов, которые, как мы уже видели, окружают Марью: расческа и особенно зеркало<sup>18</sup>. Все же невозможно назвать ее «женщиной-шаманом»: более точным определением, соответствующим русской культуре, является «юродивая», или же «юродивая во Христе». Впрочем, сами старцы, «святые люди», освещающие своим примером мир, — Тихон в «Бесах» или Зосима в «Братьях Карамазовых» — ведут уединенную жизнь в стенах приютивших их монастырей, в определенном смысле — «экстравагантную», с трудом поддающуюся пониманию и суждению.

Есть сходство между узами, связывающими Антигону и Полиника, и тем, что, согласно нашему исследованию, являет собой их соответствие в «Бесах» — взаимоотношениями между Марьей Тимофеевной и Шатовым. Любовь между братом и сестрой, связывающая фиванских принца и принцессу, с момента возникновения мифа поразила воображение литературного мира и оказала также значительное влияние на философию. В глазах Гегеля Антигона представляет собой абсолютную связь между братом и сестрой — тип взаимоотношений между мужчиной и женщиной, в которых отсутствует какая-либо форма эротического желания и которые претворяются в абсолютно духовные. Симбиотическая двойственность, где женщина есть сомнительное и повторяющееся альтер эго мужского начала, с которым ей предназначено слиться воедино, чтобы достигнуть собственной реализации<sup>19</sup>.

Брат и сестра символизируют воссоединение полов, даже если и во имя смерти. С подобной точки зрения, по нашему мнению, стоит понимать «братско-сестринские» отношения между Марьей Тимофеевной и Шатовым. Такая интерпретация может показаться слишком смелой, поскольку оба персонажа не связаны единокровными узами и у Марьи есть родной брат, Лебядкин, участвующий в действии романа. Но Шатова и Марью объединяют похожий опыт (каждый из них был оставлен любимым человеком) и настойчивое желание скрыть от посторонних глаз эту измену, а главное, они ощущают глубокую и инстинктивную взаимную привязанность, основанную, в числе прочего, и на идеологической почве. В самом деле, Шатов — действующее лицо, несущее определенную идеологию, и убежденный поборник мессианской роли русского

народа — «народа-богоносца», который должен будет направлять остальных на путь (ново)обретенной веры; хочет верить и «свое *я* он хочет излить в *я* народное, а народное *я* провозгласить *я* Христовым»<sup>20</sup>. Он есть мужское начало, дополнение и оплот Матери-Земли, он неустанно защищает ее от отрекшегося от нее Супруга-изменника: так, этот **шатающийся** человек доходит до того, что ударяет кулаком Ставрогина не только потому, что тот предал свою миссию «русского Христа», но и потому, что он посмеялся над самой Землей. Находящийся между сказкой и мифом, Шатов предстает перед нами в образе рыцаря и защитника поруганной добродетели Супруги — Матери — Земли, Души Мира. «Шатушка» и Марья не являются ни братом и сестрой, ни, тем более, любовниками, но образующаясь между ними глубокое сопереживание выходит за пределы их собственной воли и понимания и является выражением символического и идеологического взаимного дополнения. Точно так же Антигона и Полиник самым парадоксальным и, одновременно, равнозначным образом отражают две крайности человеческого существования: она, все еще живая, ожидает своего конца под землей, а он, мертвый, лежит не погребенный, в бесчестье, что можно расценивать как надругательство над землей фиванской. Конечное обоюдное разделение смертной участи идеально воссоединяет мужское и женское начала — область чувств (достояние женщины) и сферу политики и общественных взаимоотношений (мужской атрибут).

Нам уже стало понятно, что Марья и Антигона являются натурами «исключительными» в буквальном смысле слова: обе они наделены способностями, из-за обладания которыми становятся чуждыми собственной социальной среде, как в положительном аспекте (необычайный дар ясновидения Марьи и не имеющая аналогов отвага Антигоны, продиктованная любовью), так и в отрицательном (Марью считают несчастной умалишенной хромой, тогда как упорство Антигоны выглядит полным безумием в глазах Креонта).

Эта двусторонность натуры воспроизведена в их антагонистах — Николае Всеволодовиче и Креонте, каждый из которых является почти что зеркальным отражением сущности другого. На данном этапе нашего исследования решающую роль играют рассуждения Мартина Хайдеггера о метафизике и ее связи с трагической поэзией, основанные главным образом как раз на первом стасиме «Ан-

тигоны»: эти стихи воспринимаются как гимн человеческим способностям, но довольно скоро бросается в глаза двусмысленный тон подобных восклицаний, в том числе в том же подборе прилагательных, используемых для описания «чуда наичудеснейшего», «*deinòteron*» (*деинотепон*)<sup>21</sup>.

*Deinòteron* — нечто такое, чему жители древнего Лациума дали бы определение «*vox media*» и что может быть переведено одновременно как «чудесный», так и как «страшный». На подобной двусмысленности и основано все выступление хора. В зависимости от выбранной точки зрения Антигона и Креонт могут, соответственно, быть «над местом господствующими», поскольку сохраняют законы их земли, или же «места лишенными», так как они смело покрыли себя печатью позора<sup>22</sup>.

С тонкостью настоящего филолога Хайдеггер в своем комментарии к первому стасиму дает перевод слова «*deinòn*» (от которого была образована сравнительная степень прилагательного «*deinòteron*» в 333 строке), в совершенстве отображающем этот аспект, — «не-уютный».

Отсюда слово «не-уютный» в нетипичном (*das Unheimische*) его значении — прилагательное, которое, в свою очередь, имеет множество смысловых оттенков: устрашающий, могущественный, необычный<sup>23</sup>. Оттенков настолько разных, насколько взаимодополняющих, присущих, как увидим, каждому из анализируемых персонажей.

Марья является необычной в «мягком» значении слова, поскольку, как уже явствует из описания Хроникера, та, кто должна была бы выглядеть жалким созданием, наоборот, вызывает иные чувства: «Мне стало почти приятно смотреть на нее с первой же минуты, и только разве жалость, но отнюдь не отвращение, овладела мною потом» (10; 48).

Марья атипичность обнаруживает, стоит лишь ей только заговорить и начать произносить кажущиеся бредовыми речи, вызывающие смятение и ошеломляющие ее посетителей, — в особенности Ставрогина, в вину которому вменяется ложь. И все же словам Лебядкиной оказывается под силу раскрыть истинную сущность Николая Всеволодовича, сущность, которую он сам, быть может, даже не осознает в полной мере. И вот в один миг уже не Марья «странная», неуместная, чужая, а избранный «Иван-царевич» — с этого момента становится очевидным провал его роли

Спасителя, что последующее развитие событий только подтверждает<sup>24</sup>. Бытие Николая, как вскоре увидим, является «несобственным». Его тайная супруга, хранительница атавистического знания, а потому — истины, — единственная (помимо Тихона), кто в состоянии «разоблачить» подлинное лицо «своего принца» и, таким образом, оправдать уравнение Хайдеггера: Бытие есть Истина. Важно подчеркнуть, что подобное разоблачение происходит именно через слово, или логос: слово есть наиболее утонченный инструмент, при помощи которого Природа (*physis*), Бытие, проявляется перед поэтом, а через голос поэта — перед человеком.

Но лексический анализ Хайдеггера не ограничивается лишь словом «*deinòn*»: существенными оказываются выражения «*hypsipolis*» — «над местом», и «*àpolis*» — «без города и места», которые отнесены к Креонту, Антигоне и Эдипу. Для Хайдеггера полис не столько означает несомненно и в обязательном порядке институт политической власти в виде города-государства, сколько «историческое место, ту сиюбытность, в которой, из которой и для которой совершается история», — в соотношении с этим понятием нужно рассматривать прилагательные. В исследовании немецкого философа в своем отказе подчиниться номосу [греч. *nòmos* — закон] царя Антигона представлена как *hypsipolis* в предельной степени, поскольку, совершив подобный жест, она тем самым неумолимо становится на путь «живой жизни» — познает целостность бытия досконально и лучше, чем кто-либо другой. В нашей героине «*deinòtes*» имеет значение чего-то «страшного и чудесного» и, в то же время, «не принадлежащего (чему-либо)»: дочь Эдипа возвышается над *pòlis*, как и ее отец, как и Марья, которая так же, как и они, в определенной степени тоже есть *apolis*, поскольку «выдернута из общества живых, из жизни на земле/поверх земли, ведома в глухое место, доставленная прямо в подземное царство, в преисподнюю Ада»<sup>25</sup>. Тот же Эдип, открыв однажды тайну собственного происхождения, чувствует себя внутренне уничтоженным, с одной стороны, с другой — его незаурядность никогда не позволяла ему стать одним целым с родными Фивами. Что уж там говорить о Лебядкиной, пребывающей сперва в изгнании в монастыре, потом ютящейся в сырой лачуге и скрытой от глаз всего света и «живой жизни», — все с тем, чтобы не компрометировать репутацию Николая Всеволодовича. Наравне с *hypsipolis* и *àpolis* выделяются прилагательные

«*pantopòros*» (что значит «вооруженный всеми средствами») и «*àporos*» (то есть безоружный, беззащитный): первое из них идеально подходит как той, которая «досконально изведывает целостность бытия», — Антигоне; так и той, которая сама становится «местом, в котором и в качестве которого сиюбытность выступает как историческая», — Марье. Но подобное возвышение Антигоны над полисом делает ее чужой ему, а потому — беззащитной (*àporos*); та же участь, похоже, уготована и Лебядкиной — неугодной носительнице атавистической мудрости.

Теперь рассмотрим детальнее отличительные черты двух антагонистов, применяя аналогичный, так сказать, философско-филологический метод, и начнем с Креонта. Правителю Фив присуще высокое понятие о собственной верховной власти, которая не допускает снисхождения к сентиментальности и слабостям. Он настолько непоколебим и убежден в собственном поведении, что лишь изумляется противодействию со стороны других людей и теряется в параноических предположениях о возможных заговорах против его личности. Благость его намерений и желание предотвратить анархию на самом деле являются тщетной попыткой скрыть свою вину: ставя собственную власть выше законов загробного мира, он тем самым грешит *hybris* (гордыней), самонадеянно чувствуя себя олицетворением Закона (*Nòmos*) и считая себя вправе попирать традиционный обычай погребения; быть причиной смерти самых дорогих и близких ему людей — вот его кара. В этом персонаже *Nòmos* обретает новый и угрожающий облик: он уже больше не является Правосудием (*Dike*), а Злом в его чистом виде — безудержной и разрушающей силой, механизмом, приостановить действие которого не под силу даже запоздалому раскаянию. Нечто такое, что сам фиванский повелитель не в состоянии более контролировать. Вне всякого сомнения, он есть жестокий лик Дейнона, который «могуществен как то, что выше стоит, и то, что лишь жестоко». В толковании Хайдеггера владыка Фив обладает сущностью Дейнона, диаметрально противоположной той, которой владеет племянница. Тот факт, что он находится на самой высокой ступени социальной лестницы (в этом смысле он есть *hypsipolis*), вводит его в заблуждение, будто он есть *pantopòros*, или, иначе говоря, может всецело распоряжаться полисом, но конец истории и потеря самых дорогих ему людей доказывают, насколько в действительности он (есть) *àporos*. Не следует забывать, что — как это ни



парадоксально — он также (есть) и *apolis*, поскольку страдает от одиночества, окружающего всякого тирана.

Аналогичным образом Ставрогин, молодой, красивый, богатый, из хорошей семьи и обладающий харизмой, поражающей мужчин и женщин, мог бы воплотить в себе идеал Ивана-царевича своего времени, и мрачный Петр Верховенский хотел бы видеть его именно таким. Но на деле его абсолютное нравственное безразличие приводит лишь к тому, что последователи Ставрогина, каждый из которых перенял одну из его идей, совершают губительные действия, до тех пор пока сами не оказываются поглощенными вихрем разрушения, именуемым *Хаос* (Χαος). Он (Ставрогин) являет собой иной облик Зла — «смирный», выражаясь словами мудрого Тихона: как одержимый демоном демидур, он создает мир по образу своему, но не завершает его согласно собственному подобию, а затем и вовсе допускает его вырождение по причине полного равнодушия. Ставрогин живет, дышит и продолжает очаровывать, и все же внутренне он уже мертв и является не чем иным, как неодушевленной восковой фигурой, пустой оболочкой: бледность и бессонница свидетельствуют о неизмеримой духовной инертности.

Портрет Ставрогина потрясающе похож на образ Эдипа. Прежде всего, подобно представителю рода Лабдакидов, Николай обладает качествами, возносящими его над остальными людьми до такой степени, что он смеет метить на роль Спасителя своей земли, в то же время он далек от жителей провинциального городка, а все потому, что уже находится на пьедестале. Обожаемый своими сторонниками Ставрогин — создатель, не принадлежащий созданному; каждый из них (Ставрогин и Эдип) порождает новую реальность, новую возможность Бытия и является «чудесным» воплощением Дейнона, но в то же время оба они сами устраняют себя из собственного мироздания.

Во-вторых, эти сверхчеловеческие способности не оправдывают своих спасительных предназначений, порождая безудержный виток смерти, крах, который потерпел тот же Креонт. Тем не менее царь Фив проявляет собственное могущество, приговаривая Антигону к смерти, в то время как Николай не произносит смертного приговора и, тем более, не принимает личного участия в убийстве Марьи, а ограничивается тем, что не препятствует его осуществлению. Именно равнодушие Николая Всеволодови-

ча, отличительная особенность его природы, делает из него показательный пример того, что Хайдеггер определил бы как «несобственное бытие»: даже обладая потенциальными возможностями (*pantopòros*), чтобы быть главным действующим лицом на поприще (под названием) «Werden» («Становление»), он отказывается участвовать в «открытой игре возможностей», оставаясь в бездействии.

Итак, мы только что имели возможность удостовериться, что категории философской системы Хайдеггера убедительно подходят не только главным героям «Антигоны», но и основным действующим лицам «Бесов». Кроме того важно подчеркнуть, что применение данных категорий не сводится только к тому, чтобы составить характеристику персонажей в рамках шаблонно контрастной системы, противопоставляющей хороших плохим, а как раз наоборот, позволяет лучше понять нюансы их характеров, выявляя сходства даже между индивидами, лишь внешне несопоставимыми. В свете всего, что было до сих пор изложено и несмотря на отсутствие возможности утверждать что-либо определенное об интересе Достоевского к «Антигоне» Софокла, представляется резонным заявить о наличии глубокой идеологической и структурной связи между романом русского писателя и древнегреческой трагедией. Но выявленные соответствия есть лишь некоторая часть смыслов, которые в действительности диалог между «Бесами» и «Антигоной» может вызвать в сознании тех, кого непосредственно интересует данная тематика.

### Примечания

<sup>1</sup> «Самовозрастание смысла» возможно только при встрече разных смыслов; диалог между ними мы можем назвать «просвечиванием» смыслов, при котором носители смысла как бы освещают друг друга. При этом речь идет о двухстороннем процессе — не только последующее «просвечивает» предыдущее, но и наоборот: в «большом времени» время как таковое обратимо» (Димитров Э. Ф. М. Достоевский и А. Ф. Лосев: к вопросу общения в «большом времени» // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избранные доклады и тезисы / Под общ. ред. И. Л. Волгина. — М.: Фонд Достоевского, 2008. — С. 36.

<sup>2</sup> См. Кнох В. М. «L'eroe sofocleo» in La tragedia greca. Guida storica e critica, a cura di C. R. Beye. — Roma: Laterza. 1974. — P. 76—79.

<sup>3</sup> Там же. — P. 77—78.

<sup>4</sup> **Иванов В.И.** Достоевский. Трагедия — миф — мистика // **Иванов В.И.** Лики и личины России. Эстетика и литературная критика. — М.: Искусство, 1995. — С. 511.

<sup>5</sup> Там же. — С. 517—552.

<sup>6</sup> Невозможно считать простым совпадением тот факт, что этимология имени древнегреческой богини земли и плодородия Деметра (Δή-/Δά, или Γή — «земля») и (-μητηρ — «мать») соответствует имени Мать-Земля. Подобное вторжение в область этнографии вполне обосновано, поскольку именно в истоках фольклора могут быть отысканы не только основополагающие элементы (отдельно взятой) конкретной культуры, но и точки соприкосновения между различными культурами.

<sup>7</sup> См.: Мифы народов мира. — М.: Советская энциклопедия, 1987—1988. — С. 12.

<sup>8</sup> **Иванов В.И.** Указ. соч. — С. 525—526.

<sup>9</sup> **Steiner G.** *Le Antigoni.* — Milano: Garzanti, 2003.

<sup>10</sup> См.: **Montani P.** *Antigone e la filosofia.* — Roma: Donzelli, 2001. — P. 326.

<sup>11</sup> *Op. cit.* — P. 326.

<sup>12</sup> **Иванов В.И.** Указ. соч. — С. 525—526.

<sup>13</sup> См. **Lévi-Strauss C.** *Le Père Noël supplicié.* — *Les Tempes Modernes.* — 7 (1952). — P. 1573 и след. (в переводе на ит. «Babbo Natale suppliziato» в «*Razza e storia e altri studi di antropologia*»). — Torino, 1967. — P. 262).

<sup>14</sup> См. **Ginzburg C.** *Storia notturna, una decifrazione del Sabba.* — Torino: Einaudi, 1989. — P. 221.

<sup>15</sup> По этому вопросу см. также: **Vernant J-P.** «Il tiranno zoppo»: da Edipo a Periandro // *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso.* — Milano: Einaudi, 1986. — P. 31—64.

<sup>16</sup> **Ginzburg C.** *Op. cit.* — P. 210—213.

<sup>17</sup> *Op. cit.* — P. 223.

<sup>18</sup> См.: Русская изба. Иллюстрированная энциклопедия. — СПб.: Искусство-СПб., 2004. — С. 74—76 и 162—164.

<sup>19</sup> См.: **Hegel F.** *Lezioni di estetica. Corso del 1823.* Trad. P.D'Angelo. — Roma: Laterza, 2007. — P. 19—22.

<sup>20</sup> **Иванов В.И.** Указ. соч. — С. 527.

<sup>21</sup> **Heidegger M.** *Essere e tempo, nuova edizione italiana a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, con le glosse a margine dell'autore.* — Milano: Longanesi, 2006.

<sup>22</sup> На заднем плане четко вырисовывается противоречивый персонаж — Эдип, который, более чем кто-либо другой, является выражением привождящей в смятение двойственности человеческой природы: герой, освобождающий город от ига Сфинкса, и тот, кто разгадывает загадку смерти Лая, на самом деле оказывается не только его убийцей, но и его родным сыном, а вдобавок ко всему совершает инцест, вступая в отношения со вдовой монарха.

<sup>23</sup> **Montani P.** *Antigone e la filosofia.* — P. 196.

<sup>24</sup> Марья Тимофеевна, олицетворяющая собой Мать-Землю по Иванову, в системе Хайдеггера становится также и олицетворением «домашнего очага», который не просто появляется в заключении первого стасима «Антигоны», но и является основным концептуальным ядром: помимо олицетворения Матери-Земли и Деметры, она воплощает в себе образ Гестии (в древнеримской мифологии — Весты), богини домашнего очага и «семейной» мудрости, первоизданной и древнейшей. Мудрости, конечно, угнетенной, если представить тусклый свет свечи, освещающий кухню (в полном смысле слова место(расположение) домашнего очага), в которой Хромоножка проводит большую часть своих дней, но живой и присутствующей. Ставрогин предал все это и потому становится чуждым себе самому, обществу, жизни (**Montani P.** Op. cit. — P.183).

<sup>25</sup> **Montani P.** Op. cit. — P. 180—181.

---

Сергей Кибальник

**ДОСТОЕВСКИЙ И ТЕККЕРЕЙ**  
(О претекстах романа «Игрок») <sup>1</sup>

Среди литературных источников романа Достоевского «Игрок» (1866) давно уже был назван «и русский перевод очерка Теккеря “The Kicklebury on the Rhine” (“Кикильбюри на Рейне”) (1850), который под названием “Английские туристы” появился в той же книжке “Отечественных записок” (1851, № 6, отд. VIII, стр. 106—144), что и комедия брата писателя Михаила Михайловича Достоевского “Старшая и меньшая”» (сообщено В.А. Тунимановым). — (5; 401). В комментарии к академическому изданию «Полного собрания сочинений» Достоевского о нем также сказано: «Помимо заглавия очерка переводчик (А. Бутаков) переделал и наименование, данное Теккереем вымышленному немецкому курортному городку с игорным домом, Rougetnoirebourg (т.е. город красного и черного) на Рулетенбург. Именно так назван город и в “Игроке”». Была отмечена и «некоторая аналогия между авантюристкой Бланш и “принцессой де Магадор” (madame la Princesse de Magador) в очерке Теккеря, оказавшейся французской модисткой», а также то, что «и у Достоевского (см. стр. 264—265) и у Теккеря (см.: ОЗ, 1851, № 6, отд. VIII, стр. 128) крупье во время игры произносят одни и те же французские фразы, а англичане в обоих произведениях живут в отеле “Четырех времен года”» (5; 401).

Между тем внимательное знакомство с очерком Теккеря не оставляет сомнений в том, что связь его с романом «Игрок» этим не ограничивается и что он представляет собой один из важнейших его претекстов. Отнюдь не только Бланш, но и целый ряд других образов романа отчасти восходят к героям этого очерка.

## 1

Прежде всего сама сюжетно-образная структура романа Достоевского — это в какой-то степени слегка трансформированная сюжетно-образная структура очерка Теккерея. Повествование в нем, как и у Достоевского, ведется от лица одного из героев — мистера Титмарша. Впрочем, герой этот имеет гораздо более непосредственное отношение к автору: Теккерей, как отмечено в примечании переводчика, «подписывает статьи свои именем Титмарша»<sup>2</sup>. Вместе со многими другими английскими туристами (прежде всего это леди Кикльбюри с двумя ее дочерьми Фанни и Лавинией, а также с мужем последней Горэсом Милликеном) «мистер Титмарш» (с. 106) плывет, а затем едет по железной дороге в Рулетенбург, где уже находится сын леди Кикльбюри Томас. Роман Достоевского также начинается с того, что Алексей Иванович присоединяется к семейству генерала в Рулетенбурге после «двухнедельной отлучки» (5; 208), а затем по железной дороге туда приезжает со своими слугами «бабушка».

Леди Кикльбюри, намеревающаяся «отвлечь своего сына, если возможно, от опасных товарищей и опасных развлечений» («несчастный мальчик курит, играет на бильярде и пристрастился к скачкам; миледи опасается, что он **уже попромotalся** и боится, **не пристрастился ли он и к игре** в Рулеттенбурге» — с. 119), вначале клянется ни за что не играть, а в финале очерка, как и Антонида Васильевна Тарасевичева, проигрывает немалую сумму.

Дочь леди Кикльбюри Фанни с самого начала вызывает у Титмарша нежные чувства: «Ба, да это та самая хорошенькая мисс, с которою я имел на вечере мистрис Перкинс такой восхитительный разговор, прерванный приглашением на польку капитана Гикса! <...> Так это мисс Фанни Кикльбюри!» (с. 111). С самого начала Титмаршем владеет чувство ревности по отношению к Гиксу, хотя и (в отличие от чувств, которые испытывает Алексей Иванович к Де-Грие) не сопряженное с ненавистью к нему: «Я почувствовал в груди болезненное ощущение. <...> Болезненное ощущение — которое я постарался скрыть оскалением зубов и любезным поклоном мисс Фанни — прострелило меня насквозь, когда я подумал: нечего секретничать о Гиксе. Он танцевал с нею, он ужинал подле нее, и он здесь, на пароходе. Где же этот драгун? Ищу его взорами. А вот, в отдаленном уголке, из которого, однако, он может видеть

все семейство Кикльбюри: он жрет свой завтрак, этот дюжий, долговязый франт!» (с. 111—112), «Мисс Фанни перешла к правому борту судна, и мне померещилось, как будто подле нее был какой-то джентльмен...» (с. 116).

Фанни то и дело встречается с Гиксом, и Титмарш заставляет себя думать, что, несмотря на это, оснований для того, чтобы беспокоиться, немного. Так, после как будто бы случайной встречи Фанни с Гиксом на колокольне Антверпенского собора «леди Кикльбюри пристально посмотрела на Фанни, а Фанни не поднимала глаз». Однако Титмарш, тем не менее, высказывает уверенность, что «между нею и бедным Гиксом не может быть ничего серьезного — она столько раз смеялась над ним и передразнивала его во время перехода!» (с. 119). Наконец, когда уже в Рулетенбурге он случайно встречает Фанни с Гиксом в отдаленной части города, она признается в том, что у нее с ним роман, и просит Титмарша: «Вы... не скажете об этом мама?» (с. 136—137).

Разумеется, Титмарш не учитель, однако в очерке Теккеря неоднократно упоминается о различных гувернерах, наставниках и учителях: «...как разорительны музыкальные **учители** мисс Фанни...» (с. 120), «Это говорит юный потомок и наследник древней фамилии: сын лорда Гримсби, викоунт Тальбойс. Он путешествует с своим **наставником**, Барингом Лидером. **Гувернер** имеет сильное и естественное влечение к аристократии...» (с. 122).

Пристрастие к игре у Теккеря владеет Томасом Кикльбюри, а затем овладевает и его матерью: «Пусть теперь те, кто слишком надеется на свою добродетель, прислушиваются к правдивой и печальной истории, которую я буду рассказывать, и смирятся духом, и затвердят себе на память, что **самые совершенные из нас могут при случае споткнуться**. Кикльбюри не был совершенством и я нисколько не одобряю его поведения. Он **тратил за столами мосье Ленуара гораздо больше времени и денег, чем бы следовало...**» (с. 137). Сходная общая мысль в «Игроке» выражена устами «бабушки» уже после ее ужасного проигрыша: «— **Теперь уже не буду молодых обвинять в легкомыслии**, да и того несчастного, генерала-то вашего, тоже грешно мне теперь обвинять» (5; 288) — а сходный личный упрек обращен к генералу: «— ...небось здесь от рулетки не отходишь? Весь просвистался?» (5; 255).

Впрочем, Томас проигрывает, наружно сохраняя самое доброе расположение духа: «...одно, чего он не мог проиграть, было **его все-**

**гдашнее веселое расположение.** Если фортуна расправляла свои быстрые крылья и улетала от него, он **смеялся** вслед за нею; спустив целый сверток золота, он танцевал и болтал так же **весело**, как будто он был весь слеплен из луидоров, и как будто все пять тысяч фунтов годового дохода, приносимые именем Кикльбюри, по словам его матери, шли исключительно в его карманы» (с. 137—138). Таким образом, он делает это в полном соответствии с тем, как в «Игроке» охарактеризована «джентльменская игра»: «Выиграв, он (джентльмен. — С.К.) может, например, вслух **засмеяться**, сделать кому-нибудь из окружающих свое замечание, даже может поставить еще раз и удвоить, но единственно только из любопытства, для наблюдения над шансами, для вычислений, а не из плебейского желания выиграть. Одним словом, на все эти игорные столы, рулетки и trente et quarante он должен смотреть не иначе, как на **забаву**, устроенную единственно для его удовольствия <...> Барышня выигрывала или проигрывала, непременно улыбалась и отходила очень **довольная**» (5; 216—217). Именно таким образом в «Игроке» проигрывает генерал: «Он отошел **с улыбкою** и выдержал характер» (5; 217).

При этом Томас стеснен в средствах почти так же, как генерал: «А между тем, если вычесть из этих пяти тысяч вдове наследство миледи и долю сестер да проценты по залогу этого поместья, я должен сказать с сожалением, что сэра Томас должен был считать свои доходы не тысячами, а сотнями фунтов стерлингов. Вообще говоря, для всякой девицы, которой карета необходима (а кто же может жить без кареты?), наш приятель баронет был не из желательного разбора холостяков» (с. 137). Очень скоро он, по всей видимости, проигрывается в пух и прах: «Присутствие ли матери помешало его удовольствиям, или некоторые из ее манер и действий были ему не по вкусу, или он проигрался в рулетку донельзя и ему уже не с чем было продолжать, но достоверно то, что после двухнедельного пребывания леди Кикльбюри в Рулеттенбурге он отправился на охоту с графом Эйнгорном в Вестфалию...» (с. 137—138). Неродовитый Гикс выручает Томаса в его трудных обстоятельствах: «Она (Фанни. — С.К.) заплакала от благодарности, узнав, что Гикс дал займы денег сэру Томасу; подошла к нему и сказала: “Благодарю вас, капитан Гикс!” и пожала ему руку так горячо, что я не мог не позавидовать счастливцу, у которого **отец богатый страпчий на Бедфорд-Роу**» (с. 138). Из этого в «Игроке» мог произрасти мотив денежной зависимости Полины от Де-Грие.



Как видим, отношения между членами любовного треугольника «Английских туристов» лишены неприязни и взаимного мучительства, которыми они отмечены в «Игроке». Впрочем, Фанни сама вначале упорно называет Гикса заочно «несносным человеком» и просит неверящего ее неприязни к тому Титмарша: «— Перестаньте мучить бедную девушку, вы злое, насмешливое существо!» (с. 113) — но это всего лишь женские хитрости и фигуры речи. Однако отнюдь не свободно от мучительства отношение сестры Лавинии к своему мужу Милликену: «О, как она изнемогала! как капризничала! как беспрепятственно то или другое было ей не по вкусу! И какой рысью заставляла она ходить бедного Милликена! <...> Пальмовую ветвь славы следовало бы присудить этому человеку за его **ангельское терпение**, энергию и **страдания**» (с. 113, 115). Это вызывает у автора следующее особое «*Примечание*»: «В супружеской жизни, мне так кажется, часто бывает или Милликен с женою, или диаметрально противное. **Ангелы ухаживают за мучителями**, или кроткий, **мокрая-курица супруг расстилается перед своею владычествующею половиной**» (с. 115). Последние выделенные слова из этого рассуждения Теккерера, возможно, прямо отозвались в «Игроке» в следующем признании Алексея Ивановича: «...если я, например, **исчезаю пред ним** самовольно в ничто, то **это вовсе ведь не значит, что пред людьми я мокрая курица**... <...> Небось! Она испугается скандала и кликнет меня опять. А и не кликнет, так все-таки **увидит, что я не мокрая курица**...» (5; 239).

В «Английских туристах» есть и персонаж, отдаленно напоминающий генерала в «Игроке», а его отношения с женой, «светилом нашего высшего общества» леди Аурелией Найтсбридж, также отчасти могли питать мотив взаимного мучительства у Достоевского: «Муж ее наслаждается весьма немногими из *ее* качеств. Да и как ему? Его наслаждения — лисья травля и скачки, курительная комната в Отели путешественников; скажем ли что еще? — иллюминированные арки воксала и прыжки растрепанной Терпсихоры! Милорд Найтсбридж имеет свои недостатки — увы! Даже пэрство Великобритании не изъято от них. Имея женою Диану, он убегает из чертогов, где заседает она, ясная и беспорочная, и его можно найти в облаках дыма, в тех пещерах, где “Трубочист” поет песнь смерти, или судья вакханалии произносит свои сатирические приговоры. Итак, лорд Найтсбридж имеет свои недостатки, но он страдает подагрой в Рулеттенбурге на Рейне, и добрая супруга спешит

туда ухаживать за ним» (с. 110). Разумеется, здесь речь идет не столько о мучительстве, сколько о разладе в отношениях, а тема мучительства и мученичества в любви в «Игроке» имеет, как и в «Записках из подполья», гораздо более психологически разработанный характер: «Человек — деспот от природы и любит быть мучителем. Вы ужасно любите» (5; 231). Однако одним из своих первоначальных импульсов она могла иметь сходные мотивы у Теккерея.

Что касается Гикса, то он, конечно, если и похож на Де-Грие, то только своим незнатным происхождением (которого он, впрочем, в отличие от Де-Грие, отнюдь не скрывает). Тем не менее, приятель Титмарша Ленкин при первой встрече принимает его за маркиза: «А между тем приятель мой, Ленкин, рассматривает его с восхищением, любит его блестящими сапогами, цепочками и брелоками, усами и бакенбардами, перчатками и прочими принадлежностями франтовства, вроде того, как дамы султанского гарема разглядывали одну посетившую их важную леди из Парк-Лена; или как простодушные подданные Монтезумы смотрели на одного из увесистых латников Кортеса.

— **Должно быть, по крайней мере, маркиз,** — шепчет мне Ленкин, который советуется всегда со мною насчет касающихся общества вопросов — ему угодно иметь высокое мнение о моей светской опытности.

Я расхохотался презрительно: «*Это!* Драгунский капитан, а отец его стряпчий на Бедфорд-Роу. Усы мещанина, мой любезный Ленкин, растут не хуже бороды какого-нибудь **маркиза**; а чтоб выучиться полькировать, не нужно много благородной крови» (с. 107).

В «Игроке» Де-Грие сам и безо всяких на то оснований выдает себя за графа или маркиза: «Лакеи называют» его «“monsieur le comte”, мать mademoiselle Blanche называется “madame la comtesse”; что ж, может быть, и в самом деле они “comte et comtesse”» (5; 209). Алексей Иванович и вслед за ним Полина также говорят о нем как о «маркизе»: «— Скажите, — отвечал я вопросом, — **наш маркиз**, кажется, тоже посвящен во все семейные тайны? <...> — ...зато **француз — маркиз** и умнее, — ответила она наиспокойнейшим образом <...> ...и **троюродный cousin маркиз** — все очень хорошо знают, что мы разорились» (5; 213, 214). Однако вскоре Алексей Иванович признается: «Что касается до самого маркиза, то **хоть я и до сих пор сомневаюсь, что он маркиз**, но принадлеж-

ность его к порядочному обществу, как у нас, например, в Москве и кое-где в Германии, кажется, не подвержена сомнению» (5; 222) — а еще позднее мистер Астлей говорит ему: «**Маркизом Де-Грие стал тоже весьма недавно** — я в этом уверен по одному обстоятельству» (5; 247). Разумеется, есть немаловажная разница между тем, что окружающие принимают героя за маркиза, и тем, что сам герой выдает себя за такового. Однако одним из многочисленных импульсов к созданию образа Де-Грие, наряду со многими другими литературными прототипами этого героя, теккеревский Гикс послужить все же мог.

В очерке есть также обобщенная характеристика молодого француза, весьма напоминающая Де-Грие у Достоевского: «Французский шестнадцатилетний юноша уж, конечно, в этом возрасте имел *des passions*; он занимается своим туалетом и пристально разглядывает женщин с убийственными намерениями. Адольф говорит Альфонсу: “La voila; cette charmante Miss Fanni, la belle Kiclebury; je te donne ma parole, elle est fraiche comme une rose; **la crois-tu riche, Alphonse?**” — “Je me range, mon ami, vois tu; la vie de garçon me pèse. Ma parole d’honneur je me range” (\* — “Вот она, эта прелестная мисс Фанни, эта прекрасная Кикльбюри; честное слово, она свежа как роза; **богата она, как ты думаешь, Альфонс?**” — “Я исправляюсь, мой друг, холостая жизнь надоела мне. Честное слово, я исправляюсь”). И он отпускает Фанни смертоносный поклон, сопровождаемый взглядом, который как будто говорит: “Прелестная Anglaise, я знаю, что твое сердце отдано мне”» (с. 133).

На «некоторой аналогии между авантюристкой Бланш и “принцессой де Магадор” (*madame la Princesse de Magador*) в очерке Теккеря, оказавшейся французской модисткой», отмеченной в комментарии к академическому изданию (5; 402), стоит остановиться подробнее: «— Кто эта тонкая дама, с которою сейчас говорил мистер Вашингтон Уокер? — спрашивает она (леди Кикльбюри. — С.К.) у сына. Кикльбюри мигнул про себя. — **Это Madame la Princesse de Mogador — французский титул.** — Она танцевала на вчерашнем бале и танцевала отлично: я ее заметила. В ней какая-то особенно благородная грациозность. — О, да. Однако пойдем дальше, — говорит Кикльбюри, **слегка покраснев после ответа на кивок принцессы.** Удивительно, какое огромное знакомство у Кикльбюри! У него готовая шутка и готовая любезность — на лучшем немецком диалекте, к какому он только спо-

собен — для всех, начиная с важных дам до немецких крестьян...» (с. 135).

И только «на обратном пути в Англию» леди Кикльбюри узнает правду: «Увидя, что *Madame la Princesse de Mogador* садится в вагон железной дороги, куда последовал за нею лорд Тальбойс, леди Кикльбюри поспешила броситься в тот же экипаж, а экипаж этот был не что иное, как так называемый на германских железных дорогах (чего бы я очень желал и на наших) *Rauch-Coupé*. Усевшись на свое место и посмотрев довольно сердито на миледи, лорд Тальбойс закурил сигару; так как он был сыном английского первостепенного вельможи и наследником многих тысяч фунтов годового дохода, леди Кикльбюри не нашла в этом ничего предосудительного. Она отрекомендовалась *Madame la Princesse de Mogador*, заметив ей, что имела честь встречать ее в Рулеттенбурге; что она леди Кикльбюри, мать того самого *Chevalier de Kicklebury*, который пользовался счастьем быть известным *Madame la Princesse*, и она надеется, что *Madame la Princesse* провела приятно время на водах. На эти любезности **могадорская принцесса отвечала весьма грациозным и благосклонным поклоном, обменявшись выразительными взглядами с двумя необычайно бородастыми джентльменами, путешествовавшими в ее свите.** На вопрос миледи о месте жительства ее в Париже, принцесса отвечала, что *Hôtel* ее находится в *Rue Notre-Dame de Lorette*, и леди Кикльбюри изъявила надежду иметь честь засвидетельствовать там свое почтение а *Madame la Princesse de Mogador*. Но когда один из бородастых джентльменов назвал принцессу очень фамильярно *Fifine*, а другой сказал ей: “*Veux-tu fumer, Mogador?*” и принцесса действительно взяла сигару и начала курить, леди Кикльбюри остолбенела и затрепетала, а лорд Тальбойс разразился припадком самого безумного хохота. — Что вас так забавляет, милорд? — спросила миледи, весьма испуганная и даже краснея, как шестнадцатилетняя девочка. — Извините меня, леди Кикльбюри, но я не мог удержаться. Вы говорили с вашей *vis-à-vis*, которая не понимает ни слова по-английски, и называли ее принцессой, а она такая же принцесса, как вы или я. **Она не больше как мелочная модистка из улицы, которую вам назвала, и танцует на балах *Mabille* и *Château-Rouge***» (с. 142—143).

Помимо «принцессы де Магадор», в очерке упоминаются также «другого рода образчики французской сволочи: они едут *aux eaux* (на воды. — *К.С.*) в качестве шулеров, спекулянтов, сантимента-

листов, дуэлистов, и проч.; путешествуют с **Madame** — супругою, которой другие шулера кивают очень фамильярно. Эти плуты гораздо презентабельнее и образованнее того же разбора британцев, которых манеры отзываются конюшной...» (с. 133)<sup>3</sup>.

В «Игроке» всем им отдаленно соответствует «*mademoiselle Blanche*», о которой, по словам Алексея Ивановича, «здесь у нас говорят, что она знатная француженка, имеющая с собой свою мать и колоссальное состояние. Известно также, что она какая-то дальняя родственница нашему маркизу, только очень дальняя, какая-то кузина или троюродная сестра. <...> Мне кажется, *mademoiselle Blanche* **безо всякого образования**, может быть даже и не умна, но зато подозрительна и хитра. Мне кажется, **ее жизнь была-таки не без приключений**. Если уж говорить все, то может быть, что маркиз ей вовсе не родственник, а мать совсем не мать». Как лорд Тальбойс развеивает, наконец, заблуждение леди Кикльбюри относительно «принцессы де Магадор», так тайну относительно «*mademoiselle Blanche*» в конце концов разрешает мистер Астлей: «**Mademoiselle Blanche тогда не называлась mademoiselle de Comings**, равномерно и мать ее *madame veuve Comings* тогда не существовала» (5; 221—222, 247).

Готовность Бланш обольстить «бабушку» («Я уверен, что и *mademoiselle Blanche* <...> употребила бы все **обольщения кокетства** над бабушкой...» — 5; 268), стремление к этому Де-Грие («— Mais, madame, cela sera un plaisir, — **подвернулся Де-Грие с обворожительной улыбкой**» — 5; 256) похожи на то, как леди Кикльбюри, «лишь только к ней подвели лорда Тальбойса, дает Фанни выразительный толчок локтем, которым повелевает употребить в дело все ее обольщения. **Как старая леди ластится к нему! Как увивается около него!** Она вылила на его голову всю родословную Тальбойсов, расспрашивает о его тетке, о родных его матери. Он едет в Рулеттенбург? Как это восхитительно! Нет на свете подобного британской энергии: великое и поучительное зрелище представляют нам жены Британии, когда они атакуют юношей знатных фамилий и с большим состоянием!» (с. 123). Так же как «бабушка» и мистер Астлей (см.: 5; 249), лорд Тальбойс ясно видит это: «А знаете ли, что этот молодец понимает лучше всякого другого, какие силки расставлены для него и сметлив не хуже любого ветерана» (с. 125). И отзывается об этих попытках не менее резко: «Знаете ли вы эту **толстую старуху**, Титмарш? — спра-

шивает меня будущий законодатель Англии. — За каким чортом пристаёт она ко мне с моими тетками и напускает на меня свою дочь? Я не такой дурак» (с. 124).

## 2

Больше всего в «Игроке» Достоевского и в «Английских туристах» Теккерея поражает сходство между образами и сюжетной историей «бабушки» и леди Кикльбюри. Последняя с самого начала отрекомендована как **«старая леди»** (с. 123), «толстая **старуха»** (с. 124), «важная леди Кикльбюри» (с. 109). Появление «бабушки» на страницах романа предваряет аналогичный отзыв о ней Алексея Ивановича, задающий ассоциации этого образа со «старой графиней» из «Пиковой дамы»: «— О ком? — спросил мистер Астлей. — О той **старой ведьме** в Москве, которая не умирает и от которой ждут телеграммы, что она умрет» (5; 249). Впрочем, ассоциации, как со «старой графиней» Пушкина<sup>4</sup>, так и со «старой леди» Теккерея скоро обнаруживают свой внешний, поверхностный характер. В конечном счете героиня Достоевского в обоих случаях оказывается героиней Пушкина или Теккерея с точностью до наоборот.

Небогатая леди Кикльбюри довольно знатного происхождения: «Леди Кикльбюри встречается с *нами* нечасто, и к ней ездит все народ гораздо важнее нас. Но мы знаем многое о *них*» (с. 109). И в этом отношении она в общем под стать не слишком знатной, но весьма состоятельной «бабушке». Бабушка приезжает и уезжает «поездом» (5; 250), по «**железной дороге**» (5; 253). Леди Кикльбюри отрезок пути от Антверпена до Бонна, как и все, тоже проделывает «**по железной дороге**» (с. 121).

«Бабушка» приезжает «с таким треском и шумом, с **собственною прислугою и с столькими баулами и чемоданами...**» (5; 250). Титмарша еще на пароходе поражает следующая картина: «— Кому принадлежит **эта страшная груда багажа** под надзором **горничной, курьера и британского лакея?** <...> Владельцами **бесчисленных ящиков, сундуков, шкапулок, дорожных мешков, картонов и футляров**, с литерою *К*, оказались три дамы и худошавый джентльмен, лет тридцати двух или трех, вероятно, муж одной из них» (с. 107).

С самого начала «бабушка» привлекает особое внимание окружающих своим повелительным тоном: «Своя прислуга, особое по-

мешение в вагоне, бездна ненужных баулов, чемоданов и даже сундуков, прибывших с бабушкой, вероятно, послужили началом престижа; а кресла, **резкий тон и голос бабушки, ее эксцентрические вопросы, делаемые с самым не стесняющимся и не терпящим никаких возражений видом**, одним словом, **вся фигура бабушки — прямая, резкая, повелительная**, — довершали всеобщее к ней благоволение» (5; 257). Аналогичное впечатление производит и леди Кикльбюри: «Главою общества этого джентльмена была, очевидно, толстая дама. Она **размахивала парасолем, как фельдмаршальским жезлом, и рассовывала туда и сюда багаж и слуг**» (с. 108).

По количеству слуг и своему обращению с ними «бабушка» не уступает леди Кикльбюри: «...взяла девушку, да Потапыча, да Федора лакея, да этого Федора из Берлина и прогнала, потому: вижу, совсем его не надо, и одна-одинешенька доехала бы...» (5; 254). Семейство Кикльбюри из четырех человек сопровождают лакей Боумэн, горничная Фанни, горничная Лавинии и курьер Гирш. При этом Потапыч, «седой старичок, во фраке, в белом галстуке и **с розовой лысиной**», ее «**дворецкий**, сопровождавший ее в вояже...» (5; 250, 251) несколько смахивает на «исполинского Боумэна, **в полу-ливрее**, с огромными гербовыми пуговицами и **с остатком пудры от лондонского сезона на волосах**» (с. 109).

Отнюдь не внезапный приезд леди Кикльбюри в Рулеттенбург, тем не менее, назван у Теккеря «нашествием»: «Почтительный сын леди Кикльбюри приготовил **квартиру, приличную ее достоинству и многочисленности семейства**, в том же доме, где один из приятелей Ленкина нанял для нас гораздо скромнейшее помещение. Кикльбюри встретил **нашествие своей матери** с большим добродушием; сам он представлял такую удивительную фигуру, когда явился своим удивленным друзьям, что его едва могли узнать мать и сестры, и вытаращившие глаза слуги» (с. 126). В «Игроке» приезд «бабушки», которой «...уж неизвестно почему, отвели такое **богатое помещение**, что даже пересолили...» в той же гостинице, в которой живет семейство генерала, в самом деле был «катастрофой для всех!» (5; 253).

Впрочем, в «Английских туристах» Титмарш тоже предвидит в действительности иную реакцию Томаса на приезд матери: «Я говорю ей, что молодежь всегда будет молодежью и должна перебежаться; думаю про себя, что нашествие маменьки, может быть, **больше удивит, чем обрадует молодого сэра Томаса Кикльбюри...**»

(с. 119). Ср. реакцию Алексея Ивановича в «Игроке»: «...я только был удивлен... **Да и как же не подивиться**, так неожиданно...» (5; 251) — и в особенности генерала: «— Антонида Васильевна... тетушка... **но каким же образом**... — пробормотал несчастный генерал» (5; 253).

В то же время в целом «бабушка» обрисована скорее в противоположность, чем в pendant к леди Кикльбюри. Если последняя с самого начала клянется: «Где эти **ужасные игорные залы**? Не там ли, где народ толпится у дверей? **О, я, конечно, никогда не загляну в них!**» (с. 128), то «бабушка», напротив, сразу по приезде заявляет: «— **Я вот посмотрю, что это за рулетка такая**, сегодня же» (5; 255) — и без отлагательств исполняет свое намерение: «— Ну, где же эта рулетка?» (5; 258). В отличие от леди Кикльбюри, все время оставшейся в заблуждении относительно «madame la Princesse de Mogador», она с первого взгляда распознает mademoiselle Blanche: «— **О, глаза опустила, манерничает и церемонничает; сейчас видна птица; актриса какая-нибудь**. <...> — ...правда ли, что я давеча стороной узнала, что этот дурак, отчим твой-то, хочет жениться на этой глупой вертушке француженке, — **актриса, что ли, она, или того еще хуже?**» (5; 254, 278).

Если у Теккерея игорные залы — «это место **вовсе не неприятное**» (с. 129), то Достоевский устами Алексея Ивановича скорее идет наперекор «этой лакейшине в фельетонах целого света и преимущественно в наших русских газетах, где почти каждую весну наши фельетонисты рассказывают о двух вещах: во-первых, о необыкновенном великолепии и роскоши игорных зал в рулеточных городах на Рейне, а во-вторых, о горах золота, которые будто бы лежат на столах» (5; 215), а заодно и самому Теккерею: «**Никакого великолепия нет в этих дрянных залах**, а золота не только нет горами на столах, но и чуть-чуть едва ли бывает <...> Во-первых, мне все показалось так грязно — как-то нравственно скверно и грязно. Я отнюдь не говорю про эти жадные и беспокойные лица, которые десятками, даже сотнями, обступают игорные столы» (5; 215, 216).

Леди Кикльбюри начинает играть под влиянием необыкновенного везения играющего мальчика — «маленького бесенка» (с. 138). На третий день она «снова сидела за коварным столом и выигрывала постоянно, пока не явился этот маленький медвежонок; тогда счастье ее вдруг переменялось. Она начала держать его руку, и мальчик стал проигрывать <...> сначала она держала руку шалуна, а потом стала играть против него. Лишь только она взялась за по-



следнее средство, счастье бесенка переменилось и **он стал выигрывать напрадую»** (с. 139). «Бабушке» тоже с самого начала «особенно понравился в конце стола один очень молодой человек, игравший в очень большую игру, ставивший тысячами и **наигравший, как шептали кругом, уже тысяч до сорока франков...**» (5; 261—262), однако она не только не начинает повторять его ставки, но даже пытается сказать ему, чтобы он прекратил игру и ушел.

Отдельные детали поведения леди Кикльбюри в игорном доме могли питать изображение Алексея Ивановича в эпизодах его игры на рулетке. В первый вечер леди Кикльбюри играет скромно и скоро прекращает игру: «Газетная комната в рулетенбургском заведении находится подле рулетной, в которую двери всегда отворены. Леди Кикльбюри **заходила иногда, с газетою в руках, в игорную комнату, посмотреть на игроков.** <...> Наконец, миледи решилась поставить флорин — всего один только флорин — на один номер рулетки с маленьким бесенком. Выходит двадцать седьмой номер, и крупер перекладывает к леди Кикльбюри три золотые монеты и пять флоринов, которые она сгребла трепещущею рукою» (с. 137—138). Аналогичным образом Алексей Иванович, как только «вошел в игорную залу (в первый раз в жизни)», «**некоторое время не решался играть**» (5; 215).

После единственной и выигранной леди Кикльбюри в первый вечер ставки она «больше не играла, а уселась в игорной комнате, **прикидываясь, будто читает газету Times; но вы бы тотчас заметили, что взоры ее все направлены через печатный лист...**» (с. 138). Это ее поведение, так же как и вышеобозначенное поведение лорда Тальбойса, находится в полном соответствии с представлением о «джентльменской игре», сформулированным в «Игроке»: «Впрочем, и **очень пристально наблюдать опять-таки не следует**: опять уже это будет не по-джентльменски, потому что это во всяком случае не стоит большого и пристального наблюдения» (5; 216, 217).

Основные черты «джентльменской игры» в описании Достоевского те же, что и у Теккеря: «Джентльмен, например, может поставить пять или десять луидоров, редко более, впрочем, можно поставить и тысячу франков, если очень богат, но собственно для одной игры, **для одной только забавы**, собственно для того, чтобы посмотреть на процесс выигрыша или проигрыша; но отнюдь не должен интересоваться своим выигрышем <...> Одним словом, на все эти игорные столы, рулетки и trente et quarante он должен смот-

реть не иначе, как **на забаву**, устроенную единственно **для его удовольствия**» (5; 216, 217). Ср. в «Английских туристах»: «Это место вовсе не неприятное. Большая часть находящихся в нем **смотрит даже довольно весело**. Вы там не увидите исступленных игроков, которые, скрежеща зубами, пускают последние деньги на ставку. <...> Так называемое “порядочное общество” играет спокойно и равнодушно. Порядочный человек проиграет массу золота, встанет и **уйдет как ни в чем не бывало**, без всякого признака отчаяния» (с. 129).

«Бабушка» играет отнюдь не в «джентльменскую игру»: «...когда бабушка увидела, что крупер загреб ее четыре тысячи гульденов, вместе со всем, что стояло на столе, и узнала, что зѣго, который так долго не выходил и на котором мы поставили почти двести фридрихсдоров, выскочил, как нарочно, тогда, когда бабушка только что его обругала и бросила, то **ахнула и на всю залу сплеснула руками**» (5; 274). И в этом отношении она, на первый взгляд, немногим отличается от леди Кикльбюри, которая «на следующий вечер» «приблизилась снова и поставила на номер два флорина; проиграла, **раскраснелась, очень рассердилась** и снова отошла» (с. 139). Однако, по существу дела, различия между героинями значительны. Леди Кикльбюри все же старается играть в «джентльменскую игру» — только ей это не слишком удастся. Именно поэтому она выказывает свои эмоции и не может вовремя остановиться.

Фразе о леди Кикльбюри: «На другой день она **пошла к менялам** и разменяла пару банковых билетов. Вечером опять у стола, и в следующий вечер, и в следующий вечер, и в следующий» (с. 139) — в «Игроке» соответствует целый эпизод поиска и посещения «бабушкой» и Алексеем Ивановичем **«меняльных лавок»** (5; 274—276). Поскольку леди Кикльбюри ставит понемногу, то все свои деньги она проигрывает, судя по всему, за шесть вечеров (с. 138—139). «Бабушке», чтобы проиграться окончательно, хватает двух дней, в течение которых она трижды посещает «игорный дом».

Как и «бабушка», во время ее первого прихода в игорный дом выигравшая «почти что тринадцать» тысяч флоринов (5; 266), в свой первый и особенно во второй вечер леди Кикльбюри «была довольно счастлива и воротилась домой с маленьким выигрышем» (с. 139). После выигрыша «бабушка» щедро одаряет своих слуг («по пяти золотых») и велит дать по фридрихсдору, а то и по два, или по гуль-

дену носильщикам, лакею, «одной личности в истасканном сюртуке» и идущим ей навстречу нищим, из которых далеко не все оказываются на самом деле таковыми (5; 266—267). После выигрыша леди Кикльбюри «следующий день был воскресенье: она пожертвовала два флорина на бедных...». «...и мисс Фанни не могла надивиться щедрости своей мама» (с. 139), — саркастически комментирует это Титмарш-Теккерей.

Именно в игре и в переживании ее последствий полностью раскрываются глубокие различия между этими двумя героинями: «Игра “бабуленьки” — это русский вариант “игры ради игры”». Она играет страстно, исступленно и самозабвенно. И одновременно она играет очень простодушно, недаром по ходу игры Достоевский не однажды сравнивает ее с ребенком»<sup>5</sup>. Игра леди Кикльбюри — это неудавшаяся попытка «джентльменской игры». Недаром в то время, как «бабушка» проигрывает и свои наличные деньги, и ценные бумаги, леди Кикльбюри проигрывает только наличные и сравнительно небольшие деньги. Но свой проигрыш она переживает совсем не так, как пристало «леди».

«Бабушка» после своего крупного проигрыша довольно резко со слугами: «— Куда, матушка, ехать изволите? — начала было Марфа. — А тебе какое дело? Знай сверчок свой шесток! Потапыч, собирай все, всю поклажу. Едем назад, в Москву» (5; 277). И в этом отношении она также напоминает леди Кикльбюри: «На пятый день она ходила, как исступленная. Она бранилась и бесновалась до того, что **курьер Гирш объявил свое намерение оставить службу у мистера Милликена, так как он нанялся не у леди Кикльбюри; лакей Боумэн отказался также и объявил лакею других жильцов этого дома, что не останется у этой старой ворчуньи, хоть она тресни; Фанни и горничная миледи, взятая из Кикльбюри, расплакались; Финч, горничная мистрис Милликен, жаловалась своей госпоже...**» (с. 140).

Тем не менее, слуги «бабушки», разумеется, и не помышляют жаловаться на нее, а, напротив, преисполнены сочувствием к ней, которое сквозит в реплике Потапыча Алексею Ивановичу: «Все, батюшка, проиграла; все как есть, все, что вы ей наменяли. Довезли мы ее, матушку, сюда — только водицы спросила испить, перекрестилась, и в постельку. Измучилась, что ли, она, тотчас заснула. Пошли бог сны ангельские!» (5; 281). Между тем не только слуги, но даже и старшая дочь леди Кикльбюри с мужем далеки от этого. Когда она признается, что «проиграла все», то есть все, что у

нее было с собой, ее дочь Лавиния предъявляет ей претензии за то, что она «бранилась и бесновалась» со слугами, которые собрались «оставить службу», и просит мать заплатить ее «долю путевых издержек» (с. 140).

Леди Кикльбюри проигрывает сравнительно небольшие деньги, однако сообщает об этом своей семье с гораздо большим пафосом, чем «бабушка»: «— Лавиния, Горэс, Фанни! Подите сюда и узнайте мое несчастье. — Что такое? — закричал в испуге Горэс. — **Я разорена, я нищая! Да, я нищая! Я проиграла все... все за тем ужасным столом!** — Как все? Много ли? — спросил Горэс. — Все деньги, какие со мною были. Я намеревалась заплатить одна за все издержки путешествия; за тебя, за эту неблагодарную — за все! Но с неделю тому назад, увидя прелестнейший детский кружевной наряд на лавке, и... выиграв в... в... вист достаточно, чтоб заплатить за него... кроме двух флоринов... я подошла в несчастную минуту к рулетке... и проиграла... все до последнего шиллинга! Теперь признаюсь в своем несчастье... Я не исторический живописец и, конечно, не возьмусь изобразить эту потрясающую сцену. Но что она подразумевала, говоря, будто бы желала заплатить за все? У нее всего-на-все было два банковые билета, в двадцать фунтов каждый; я, право, не постигаю, каким бы образом она заплатила такую ничтожной суммой за все издержки путешествия» (с. 141). В отличие от нее, рассказывая о своем по-настоящему крупном проигрыше Алексею Ивановичу, «бабушка» говорит «медленно и важно склоняя голову»: «...извините, что еще раз побеспокоила, простите старому человеку. **Я, отец мой, все-таки оставила почти сто тысяч рублей.** Прав ты был, что вчера не пошел со мною. **Теперь я без денег, гроша нет**» (5; 288).

Перед отъездом она берет займы три тысячи франков на неделю под вексель у мистера Астлея. Леди Кикльбюри выручает ее зять: «Узнав, что мама ее вовсе не имеет денег у своих лондонских банкиров и что она забрала уже там вперед не в меру, Лавиния просила Горэса **дать ей пятьдесят фунтов, взяв от миледи торжественнейшее обещание, что она возвратит эти деньги при первой возможности**» (с. 141).

«Бабушка» сама решает без отлагательств вернуться в Россию: «Медлить не хочу ни минуты, в девять с половиною и поеду...» (5; 288). Также «немедленно, даже несколько ранее обыкновенного разъезда публики с вод» (с. 141), возвращается в Англию и леди Кикльбюри.

Однако делает это она не сама, а по постановлению «семейного совета» (с. 141). Таким образом, в художественный строй образа «бабушки» наряду со многим другим входит внешне унисонная, а в сущности диссонансная соотнесенность его с героиней Теккерея.

### 3

Многое из обобщенной характеристики Теккереем англичан, по всей вероятности, питало характер мистера Астлея: «Мы возьмем с собою всюду нашу нацию: мы на своем острове, где бы мы ни находились» (с. 122), «Правду же говорят, будто бы нам, **англичанам, нравится только свое** и что **мы переносим с собою всюду свое предубеждение!**» (с. 124). В нем постоянно подчеркивается его строгое ограждение чужого *privasy*, кажущееся «странным» с позиций русского этнокультурного сознания: «...когда я заговорил про француза, он вдруг осадил меня и строго спросил: имею ли я право упоминать об этом постороннем обстоятельстве? Мистер Астлей **всегда очень странно задавал вопросы**. — Вы правы: боюсь, что нет, — ответил я» (5; 243).

Поведение мистера Астлея в романе Достоевского вообще обрисовано в строгом соответствии с гетеростереотипом англичанина в русской культуре: «Любопытно и смешно, сколько иногда может выразить взгляд стыдливого и болезненно-целомудренного человека, тронутого любовью, и именно в то время, когда человек уж, конечно, рад бы скорее сквозь землю провалиться, чем что-нибудь высказать или выразить, словом или взглядом. <...> Он снимает шляпу и проходит мимо, умирая, разумеется, от желания к нам присоединиться. Если же его приглашают, то он тотчас отказывается» (5; 222). В его обращении и поведении постоянно подчеркиваются сдержанность, спокойствие, рассудительность, прямота души: «Нимало не думая и много не говоря, он тотчас же отсчитал ей три тысячи франков под вексель, который бабушка и подписала. Кончив дело, он откланялся и поспешил выйти» (5; 288), «— Я люблю вас и потому к вам пришел <...> он был очень застенчив» (5; 244), «спокойно отвечал мистер Астлей» (5; 248), «— Англичанин. То-то он усталился на меня и зубов не разжимает. Я, впрочем, люблю англичан» (5; 251), «Он радушно протянул мне руку, с своим обычным восклицанием: “А!”...» (5; 285), «...остановился предо мной, молча устремив на меня свой оловянный взгляд

<...> — <...> если она умрет, то вы дадите мне отчет в ее смерти  
 <...> — Все русские, имея деньги, едут в Париж, — пояснил мистер Астлей голосом и тоном, как будто прочел это по книжке» (5; 299—300), «— <...> раз навсегда предупреждаю вас избегать подобных намеков и неблагородных сопоставлений, иначе вы будете непременно иметь дело со мною» (5; 315). Одну из сторон подобного стереотипа формулирует Алексей Иванович: «...мистер Астлей почтет это себе за личную обиду (вы знаете, как **англичане настоячивы**) ...» (5; 242), «...**англичане** большею частью **угловаты и неизящны...**» (5; 316)<sup>6</sup>.

С лордом Талбойсом его сближает знатное происхождение: «...мистер Астлей — племянник лорда, настоящего лорда, это известно всем, лорда Пиброка, и лорд этот здесь» (5; 242). С влюбленным в Фанни Гиксом (в отличие от мистера Астлея пользующимся взаимностью своей пассивностью) его роднит обеспеченность: «— Вы **сахаровар**, мистер Астлей? — Да, я **участвую в компании известного сахарного завода Ловель и Комп.**» (5; 316)<sup>7</sup>. Ср.: «...отец богатый стряпчий на Бедфорд-Роу» (с. 138), «*Эмо!* Драгунский капитан, а **отец его стряпчий на Бедфорд-Роу**» (с. 107). Причем у Теккерея подчеркивается отсутствие природных различий между людьми знатного и незнатного происхождения: «Усы мещанина, мой любезный Ленкин, растут не хуже бороды какого-нибудь **маркиза**; а чтоб выучиться полькировать, не нужно много благородной крови» (с. 107).

В финале «Английских туристов» Гикс в преддверии женитьбы на Фанни возвращается с ней из Рулетенбурга — Полина в финале «Игрока» живет в Швейцарии в семье мистера Астлея. Правда, в отличие от героини Теккерея, любит она по-прежнему Алексея Ивановича. По словам мистера Астлея, Полина «путешествует вместе с семейством» его «сестры, вышедшей замуж» (5; 315). Что касается Фанни, то она с самого начала путешествовала с сестрой и ее мужем (а, впрочем, также и с матерью).

Два сравниваемых нами произведения сближает также ряд других моментов. То, что крупье во время игры, как отметила Е.И. Кийко, «произносят одни и те же французские фразы...» (5; 401), в «Английских туристах» — деталь общей картины игорных залов: «Над говором вавилонского столпотворения и громом музыки, если вы прислушаетесь в большой зале, то услышите из соседней комнаты сухое, звенящее бречанье, и резкий, звонкий голос, выкрикивающий *Zéro, rouge*, или *Trente cinq, noir, impair et*

*passee*; потом минуты на две пауза, и тогда тот же голос говорит: *Faites le jeu, messieurs. Le jeu est fait, rien ne va plus* — и снова то же сухое, звенящее бренчанье» (с. 128). В «Игроке» же все эти термины впервые используются в эпизоде первого посещения игорных залов «бабушкой» и сопровождаются пояснениями Алексея Ивановича: «Я по возможности растолковал бабушке, что значат эти многочисленные комбинации ставок, **rouge et noir, pair et impair, manque et passe** (красное и черное, чет и нечет, недобор и перебор (*франц.*) — С.К.) и, наконец, разные оттенки в системе чисел. Бабушка слушала внимательно, запоминала, переспрашивала и заучивала. На каждую систему ставок можно было тотчас же привести и пример, так что многому заучивалось и запоминалось очень легко и скоро. Бабушка осталась весьма довольна. — А что такое зéго? Вот этот крупер, курчавый, главный-то, крикнул сейчас зéго? И почему он все загреб, что ни было на столе? Эдакую кучу, все себе взял? Это что такое?» (5; 263), «Бабушка из себя выходила, на месте ей не сиделось, даже кулаком стукнула по столу, когда крупер провозгласил “**trente six**” (тридцать шесть — *франц.*) вместо ожидаемого зéго» (5; 263), «—Faites le jeu, messieurs! Faites le jeu, messieurs! Rien ne va plus?(Делайте вашу ставку, господа! Делайте вашу ставку! Больше никто не ставит? (*франц.* — С.К.) — возглашал крупер, приглашая ставить и готовясь вертеть рулетку» (5; 264). Впоследствии они еще не раз звучат в эпизодах игры на рулетке «бабушки» и Алексея Ивановича.

Кстати, возбужденное состояние «бабушки» во время различных перипетий игры также находит определенную параллель у Теккеря: «Единственный джентльмен, которого я видел в Рулеттенбурге, действительно расстроенным, был какой-то богач: он бесновался, сжимал кулаки и проклинал свою судьбу — не потому, чтоб ему жалко было денег, а ему досадно было, **зачем он не догадался играть на coup de vingt, когда красное выиграло двадцать раз сряду!** Догадайся он только — и банк был бы подорван: конечно, он сам не был бы от этого нисколько счастливее, и тогда балы и музыка, газетные комнаты и парки, все праздники и увеселения этого прелестного Рулеттенбурга прекратились бы совсем» (с. 129).

Помимо почти буквальных совпадений в воспроизведении игроцкой терминологии, частично объясняемых, разумеется, общностью изображаемого объекта, обращает на себя внимание, что именно Теккереем задано важное и отозвавшееся также у Досто-

евского уподобление: «Знаете ли вы, что это за комната? Это “ад”. Там хозяин заведения собирает пошлину и туда-то идут люди, которые платят деньги, поддерживающие бодрого хозяина и содержащие его пышный дом и сады. Войдемте и посмотрим, что там делается» (с. 128—129). Аналогичным образом удача в игре, которую в «Английских туристах» имел «маленький бесенок», характеризуется: «...по-видимому, имел постоянно **самое адское счастье**» (138—139). Ср. отзыв о своем романе в письме Достоевского Н.Н. Страхову от 18 (30) сентября 1863 г.: «Вещь, может быть, совсем недурная. Ведь был же любопытен “Мертвый дом”. А это **описание своего рода ада**, своего рода каторжной “бани ”» (28, II; 51).

Разумеется, есть в «Английских туристах» и изображение состояния игрока во время игры: «Если вы проиграете, достойный друг мой, что весьма возможно за красивыми столами Лемуара, то утешайте себя мыслью, что наконец-концов для вас все-таки лучше проиграть, чем выиграть. Я, например, буду говорить за себя и скажу истинную правду. Мне раз случилось начать с пятью шиллингами и выиграть штук двадцать наполеондоров. Как бы вы думали? **До тех пор, пока я не спустил их снова, я был так взволнован, в таком лихорадочном состоянии** и чувствовал себя так неловко, что меня не забавляли самые лучшие французские романы, не услаждали самые прелестные виды, и я потерял всякий аппетит к обеду. Но лишь только у меня отобрали эти злосчастные наполеондоры, спокойствие ко мне возвратилось, Поль Феваль и Сю сделались для меня снова ужасно интересными, и рулеттенбургские обеды, хотя в сущности их нельзя назвать образцами поваренной науки, удовлетворяли меня как нельзя лучше» (с. 131). В «Игроке», однако, оно дано не в общей форме, а применительно к разным героям и разным моментам игры: «Я сам был игрок; я почувствовал это в ту самую минуту. **У меня руки-ноги дрожали, в голову ударило.** <...> Но на этот раз бабушка уже не звала Потопыча; она была занята не тем. Она даже не толкалась и не дрожала снаружи. **Она, если можно так выразиться, дрожала изнутри**» (5; 265).

В очерке Теккерея все англичане живут в Hôtel de Quatre Saisons: «В Рулеттенбурге необъятное множество англичан. В этом году была такая бездна юристов и адвокатов, что **Hôtel de Quatre Saisons** (Гостиница Четырех Времен Года) был назван Hôtel of Quarter Sessions (Гостиницею Трехмесячных Заседаний). Там были судьи с женами, сержанты-адвокаты с супругами, ученые юрис-консуль-



ты, Северный Округ и Западный Округ; были офицеры на половинном и на полном жаловании, военные офицеры, морские офицеры, шерифские чиновники. Были люди высокого общества, сана и звания, были люди без всякого звания, были мужчины и женщины с репутацией и двух родов репутации; английские мальчишки, игравшие в криккет; английские лягавые, поднимавшие германских куропаток, и английские ружья, из которых стреляли этих куропаток. Были жены, которых мужья, и мужья, которых жены оставались дома; были представители диссидентов, словом, вся Англия выехала гулять на каникулы. Куда мы после будем ездить веселиться? Зимовка в Каире теперь ничем. Скоро мы будем ездить на лето на Сараготские Ключи, а американцы будут приезжать в Маргэт» (с. 126). В «Игроке» мистер Астлей живет в отеле d'Angleterre. Однако в главе XIII он вдруг направляется в отель "Dequatre saisons" (где, по всей видимости, обитают его соотечественники): «В пятом часу я вдруг увидел его идущего от дебаркадера железной дороги прямо в отель d'Angleterre. <...> он вдруг повернул в стоявший на дороге **отель "De quatre saisons"**, кивнул мне головой и скрылся» (5; 285)<sup>8</sup>.

Говоря в целом о соотношении этих двух произведений, роман Достоевского можно было бы охарактеризовать как своего рода «русские узоры по английской канве». Хотя речь в них обоих идет об игроках и сезонных посетителях немецких городов с игорными заведениями, но у Теккеря — почти исключительно об англичанах, а у Достоевского преимущественно о русских.

При этом у Теккеря немалое место занимают карикатура и сатира: недаром Гикс замечает Титмаршу о курьере Гирше, что тот «должен *накарикатурить* его!» (с. 121), а сам Титмарш говорит по поводу леди Кикльбюри: «Стрелы сатиры, Ленкин, изобретены исключительно для подобных людей» (с. 125). У Достоевского с самого начала в изображении «заграничных русских», прежде всего «генерала», и героев-иностранцев — всех, за исключением мистера Астлея, — звучат откровенные грибоедовские и загоскинские<sup>9</sup> ноты. Причем преобладает не невинная карикатура, а довольно резкая сатира. Эта не марциалловская, а ювеналовская сатира в свою очередь сплетена в «Игроке» в единое целое с острейшей драматичностью и даже с трагедийностью.

## Примечания

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 12-24-08000 а/м

<sup>2</sup> **Бутаков А.** Английские туристы. Очерк **Вильяма Теккерея** // Отечественные записки. — Санкт-Петербург: В типографии К. Жернакова, 1851. — № 6. — Отд. VIII. — С. 106. Далее в настоящем разделе цитаты из этого очерка приводятся в тексте с указанием страницы в скобках. Фамилия главной героини пишется здесь «Кикльбюри» (ср.: 5;401). Также сохраняются особенности текста «Отечественных записок» в написании слова «Рулеттенбург» (а не «Рулетенбург», как в «Игроке») и фамилии «принцессы» — «Могадор» (а не «Магадор» ср.: 5;401).

<sup>3</sup> Впрочем, эта тема представлена у Теккерея еще более широко: «Кикльбюри имеет в Рулеттенбурге обширное знакомство. Вводя вечером мать и сестер в большую концертную залу, он как будто оглядывается с некоторою брезгливостью, опасаясь, что *все* его знакомые узнают его. В этом пеэстром обществе есть-таки многие, с которыми ему бы не хотелось кланяться при теперешних обстоятельствах. Тут искатели удовольствия стеклись со всего света: ловцы обоего пола, испанские гранды, бельгийская, французская и английская знать, британцы всех разрядов, начиная с чиновников, пользующихся своим *congé*, до лондонских подмастерьев, выравшихся на двухнедельный срок. Кикльбюри знает их всех и прерадушно здороваётся со всеми.

— Кто эта дама с тремя дочерьми, которая сейчас поклонилась тебе? — спрашивает леди Кикльбюри у сына.

— Это посланница наша в Х. Я видел, как она вчера на франкфуртской ярмарке покупала детям игрушки, по пенни за штуку.

Леди Кикльбюри салютует посланнице, помахивая перьями шляпки (она разрядилась *engrand*, в самое дорогое) и бросает дочери выразительный взгляд.

— А кто этот джентльмен, который сейчас прошел и кивнул тебе так скрытно?

Кикльбюри расхохотался. — **Это, сударыня, мистер Гигмор из Кондоит-Стрита, портной и суконщик, я должен ему сто фунтов.**

— Какая нестерпимая наглость у этих людей! — восклицает леди Кикльбюри с негодованием. — Их не следовало бы пускать всюду» (с. 127).

<sup>4</sup> См. об этом: **Кибальник С.А.** Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского (На материале романа «Игрок») // Русская литература. — 2013. — № 4.

<sup>5</sup> **Тихомиров Б.Н.** Герои Достоевского в подполье и за рулеткой // **Достоевский Ф.М.** Записки из подполья. Игрок. — Статья и примеч. Б.Н. Тихомирова. — СПб., 2011. — С. 468.

<sup>6</sup> «Образы людей, принадлежащих к разным нациям, — справедливо отмечает М.Н. Бойко, — даны в романе с предельной концентрацией характерности — как своего рода “сверхтипы” или, вернее, “архетипы”, ли-

шенные индивидуальности, без присущего Достоевскому разветвленного анализа их особой внутренней жизни. Они обрисованы так, как представляются человеку иного сознания — заведомо извне, а не изнутри» (**Бойко М.Н.** *Художественная «география» Достоевского // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века.* — М.: Наука, 1994. — С. 11).

<sup>7</sup> Ср. также в «Утраченных иллюзиях» Бальзака: «Ну, а ты, деточка, — сказал Фино красивой “поселянке”, слушавшей их разговор, — где ты похитила алмазные пуговицы, что у тебя в ушах? Обобрала индийского принца? — Нет, англичанина, фабриканта ваксы; он уже уехал!» (**Бальзак О. де** *Собр. соч.:* В 10 т. — М.: Художественная литература, 1983. — Т. 4. — С. 247).

<sup>8</sup> По предположению А. Бема, «м-р Астлей является лишь творческим развитием пушкинского образа эпизодического англичанина, которому близкий родственник покойной графини во время ее похорон шепнул на ухо, что Германн “ее побочный сын”, на что “англичанин ответил холодно: Oh”» (**Бем А.** *Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского // Slavia. Časopis pro slovanskou filologii.* — R. VIII. — Sešit 2. — 1929. — S. 305).

<sup>9</sup> См. об этом: **Альми И.Л.** «Француз и русская барышня» — три стадии в развитии одного сюжета (Загоскин, Пушкин, Достоевский) // **Альми И.Л.** *Статьи о поэзии и прозе.* — Владимир, 1899. — Кн. 2. — С. 508—509.

---

Бурастан Зулумян\*

**ПУТЬ К ЧЕЛОВЕКУ:  
ГРИГОР НАРЕКАЦИ И ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ**

Сопоставление этих имен — армянского поэта, философа X—XI веков Григора Нарекаци и русского писателя, мыслителя XIX века Федора Достоевского — может показаться парадоксальным из-за различия эпох и художественных миров. Однако осмысление нравственных проблем в свете христианских ценностей в XIX веке Достоевским сравнимо с духовным миром Нарекаци. «Из писателей Нового времени, — пишет Л. Мкртчян, — к Григору Нарекаци близок, как мне думается, Достоевский, своими страданиями, израненностью своей души, поисками правды и самобичеванием, самораспятием»<sup>1</sup>. Глубинные ассоциации в творчестве Нарекаци и Достоевского, вызываемые «по сходству и различию», приковывали внимание. Они вошли в литературное сознание. Неоднократно к подобному сопоставлению прибегали и прозаики, и поэты, и критики<sup>2</sup>.

Творчество великого армянского поэта Григора Нарекаци — его духовные песни, поэма «Книга скорбных песнопений» — вершина национальной литературы. Пройдя к тому времени, после об-

---

\* Бурастан Сергеевна Зулумян — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела литератур народов РФ и СНГ Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Преподаватель Института стран Азии и Африки МГУ, составитель программы по курсу «История армянской литературы». Занимается изучением армянской поэзии, проблемами стиховедения, сравнительно-типологическим исследованием армянской литературы в контексте национальной культуры, культурологии, мифологии, литературных направлений в национальных литературах (символизм, романтизм).

ретения письменности, пятивековой путь развития, армянское художественное слово обрело самоценность, а национальная литература — общечеловеческий масштаб. Со дня создания — а минуло уже более десяти веков — его «Книга...»<sup>3</sup> (здесь и далее сокращение названия мое. — *Б.З.*) была и остается святыней для армянского народа. Ее читали во время церковных служб — книга была молитвенником, молитвословом, — переписывали, комментировали, верили в ее целебную силу.

Время Нарекаци — X век, один из самых счастливых в истории армянского народа. Сбросив иго арабского халифата, Армения переживала социально-экономический подъем и небывалый культурный расцвет. Родился Григор Нарекаци (предположительно с 945 по 950 гг.) в Васпуракане, в одной из деревень близ озера Ван (край Рштуник — область исторической Армении), в семье именитых родителей. Его мать — племянница знаменитого ученого Анании Нарекаци. Отец — Хосров Андзеваци, после смерти жены, оставившей ему сыновей — Саака, Ованеса и младшего Григора, — был рукоположен в епископы области Андзевак в 951 г. (по всей вероятности, он был из рода правителей края — Арцруни, так как должность епископа была наследственной для этой семьи).

Сведения о жизни Григора Нарекаци к нам дошли из древнейшей сохранившейся рукописи «Книги...», датированной 1172 г. (хранится в Матенадаране, № 1568), ее выполнили по заказу архиепископа, поэта Нерсеса Ламбронаци. Она украшена вязью орнамента, четырьмя миниатюрами с изображениями Нарекаци, на первой из которых есть надпись: «Монах Григор Философ». Эта биография повторялась во всех последующих рукописях и стала основой для жизнеописания в «Синаскаррии». В ней сказано, что Нарекаци жил во времена правления византийских императоров Василия и Костанда и армянского царя Сенекерима Арцруни. О брате Сааке упоминает сам Григор Нарекаци в мемориальной записи к труду своего отца «Толкование таинства Святой литургии»: «...первый список этой святой книги был сделан рукой Саака, сына владыки Хосрова».

С малых лет Григор вместе с братом Ованесом был отдан на воспитание дяде с материнской стороны — крупнейшему ученому своего времени Анании Нарекаци, который был настоятелем монастыря Нарек. О своем брате Ованесе Григор в послесловии к «Книге...» пишет: «...Мы, состоя из двух тел, жили как одно тело, были

не только родными (братьями), но и были единокровными и единокровными <...> смотрели четырьмя глазами, но имели одни и те же мысли и намерения» (не правда ли, напоминает духовное родство и братскую дружбу Михаила и Федора Достоевских?). На рекский монастырь, как и многие другие, был центром образования и науки, где сосредоточивались не только богословские книги, но вся доступная литература древности, средневековья. В целом в средневековой Армении авторитет монахов-ученых был очень высок, стать иноком было почетно. Они владели несколькими языками, переводили с греческого, латинского, сирийского, рукописи переписывались и украшались миниатюрами. Влияние Анании Нарекаци и владыки Хосрова, неординарных личностей, выдающихся богословов и литераторов, несомненно, было велико, да и сам одаренный юноша тянулся к наукам, с ранних лет пользовался славой стихотворца. Григор был лишен семьи, рос в монастыре, который стал домом для него, а собственная душа — целым миром.

Закончив учебу, Григор постригся в монахи, затем принял сан священника. Обладая высокой и разнообразной ученостью, знанием Библии и обширной церковной литературы, греческого языка, он назначается «наставником монахов», а затем удостоивается звания Вардапета. Но, в соответствии с христианским смирением, называет себя «младшим из учителей и последним из поэтов». «Других поучаю, сам же неопытен; учась, никогда не достигаю истины познания», — говорит он в «Книге...» (71). Благодаря своим ночным бдениям он звался «неусыпным» и при получении сана его нарекли Григором Бящим. Слава Нарекаци как праведного, святого человека распространилась далеко за пределами монастыря. Легенды вокруг его имени слагались еще при жизни, начиная с рассказов о юных годах. Одна из них о том, что Григор до рукоположения в священники несколько лет был пастухом, и за все это время ни разу не ударил скотину. Уходя, он воткнул свой прут в землю — и прут зазеленел.

Другая знаменитая легенда связана с тондракийским движением, которому официальная церковь всячески противостояла. Движение тондракийцев (по названию села Тондрак — центра восставших) было направлено против феодально-клерикальной верхушки. Они отрицали церковные институты, считали, что нужно без посредников общаться с Богом, взгляды их были во многом бого-

хульны (их предводитель Смбат Зарехванци объявлял себя богом), они возмущали умы и вносили смуту. Отец Григора, Хосров Андзеваци, был обвинен в связях с тондракийцами и отлучен от церкви. Дядя, Анания Нарекаци, который проклял еретиков «по настоянию, а не по доброй воле» (не потому, что сочувствовал, а потому, что считал гонения и проклятия противными христианской морали), был вынужден удалиться в Апаранский монастырь. Эти обвинения, вероятно, коснулись и Григора, судя по имеющей широкое хождение в народе легенде. Она гласит, что за ним пришли гонцы с вызовом на церковный суд. Григор угостил их жареными голубями. Священнослужители возмущенно напомнили, что, дескать, сегодня пятница, постный день. Григор, посетовав на непамятливость, на глазах у изумленных гостей оживил голубей, и они улетели. В святости Григора не оставалось сомнений.

Воздействие столь драматических коллизий на современников, и, очевидно, на Григора, было неизбежно. Педалировать «мятежность» Нарекаци, как это имело место в оценках некоторых исследователей советского периода, нельзя, однако отрицать сильное влияние тондракийства на умонастроения эпохи также невозможно. Эти события — отлучение и смерть отца, вынужденный уход Анании Нарекаци в отдаленный монастырь — не могли не вызвать сильнейших переживаний у Григора. Они, возможно, способствовали замыслу его «Книги...», обусловили накал страстей и драматизм, отличающих его творение. Животрепещущая конкретика действительности здесь не отразилась — тематика предельно абстрагирована, «Книга...» — о человеке и о вере вообще.

В современных работах дается более взвешенная оценка идеологических противостояний, их воздействия на судьбу семьи Нарекаци<sup>4</sup>. Его «Книга...» написана с истовым желанием утвердить веру. Нарекаци ведет человека по пути к Богу, ощущая священный трепет перед Его величием и человеколюбием, вновь и вновь дающим надежду на спасение души.

Григор Нарекаци оставил большое литературное наследство. Первый его труд, благодаря которому его имя становится известным, это «Толкование “Песни песней Соломона”», написанное в 977 г. по поручению правителя края Гургена Арцруни, царя Васпуракана. Далее Григором созданы гандзы (гимны в честь Господа, Богородицы и святых), таги, шараканы и мегеди (духовные песни); «Послание против секты тондракийцев»; «История апаран-

ского Креста, панегирик св. Кресту и св. Богородице», которые написаны по просьбе Степаноса, епископа Мокского, после 989 года; «Панегирик св. апостолам», «Панегирик св. Иакову, епископу Низибинскому»; и наконец, «Книга скорбных песнопений» — самое крупное произведение поэта, завершённое незадолго до его кончины в 1002/03 г.

Поэтический дар Нарекаци во всей полноте воплотился в его тагах и шараканах, где пластические образы отражали красоту мироздания, яркие эпитеты создавали аллегорический образ идеального мира. В «Песне Явления», «Песне Рождества», «Песне Вардавара» и других картины природы, описания женской красоты, наряду с религиозным началом, приобретает самостоятельное художественное значение, формируя новые тенденции развития искусства. Шедевр творчества Нарекаци — «Книга скорбных песнопений» (1000—1003) — сегодня определяется как лирико-мистическая поэма. Благодаря глубине постижения души и мира и художественному совершенству произведение получило признание с первых же шагов вхождения в мир. Поэма, написанная в основном пятисложником, без рифмы (поэт зарифмовал только 26-ую главу, посвященную Богоматери), но с большим количеством внутренних переключек и начальных анафор, отличается разнообразием эпитетов, обилием метафор, каскадом перечислений, богатой аллитерацией.

Нарекаци — «наш первый великий поэт» (М. Абемян), национальный гений, с которым армянский народ входит в мировую культуру, его имя стоит в одном ряду с именами Данте, Гете, Шекспира, Пушкина. Поэзия Нарекаци выразила глубины духа, «явилась лезвием меча национального самосознания народа, который всегда защищается и никогда не нападает» (П. Севак).

Нарекаци переводился на русский язык В. Брюсовым, Н. Гребневым, В. Микушевичем, Л. Милем. Поэту посвящены роман Л. Милия, стихи, отклики, статьи А. Межирова, М. Танка, Ч. Айтматова, Э. Межелайтиса, Л. Озерова и др. Альфред Шнитке по мотивам «Книги...» в 1985 г. написал «Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци».

Творчество Нарекаци выросло из армянской церковной традиции, уходящей корнями в византийскую догматику и гимнографию и практику написания духовных текстов и в восточнохристианскую экзегетику в целом. Однако армянская духовная школа,



формировавшаяся почти одновременно с византийской, обрела собственные средства выразительности и содержание. Так, из комментариев к текстам Писания первых святых отцов Месропа Маштоца, Саака Партева выросли жанры кцурда (тропаря), кацурда (праздничной песни), шараканов, канонов, мегеди, впоследствии тагов, гандзов и мистической поэмы. Новое содержание требовало не только новых жанров, но и языка, системы понятий — менялась вся парадигма литературы. Языческое мышление оперировало преимущественно знаками, эмблемами — христианство все больше актуализировало абстрактные сущности: «Вспомним еще раз, — подчеркивает С. Аверинцев при анализе ранневизантийской поэзии, — что универсальной формой средневекового мышления и восприятия был символ, не смешивающий предмет и смысл (как это происходило в язычестве) и не разделяющей их (как это намечено в иконоборчестве и завершено в рационализме Нового времени), но дающий то и другое “неслиянно и нераздельно”»<sup>5</sup>. Символизация текста присуща христианской литературе в целом: происходило сгущение духовных смыслов, через символы нужно было говорить о высшем, непознаваемом, передавать сущности, которые с трудом поддавались вербализации. Язык, основанный на типологическом (параллелизм эпизодов Ветхого и Нового Заветов), аллегорическом и символическом толковании священных текстов, вырабатывался в течение веков. Словарь символов (знаков), указывающих на евангельские события, лица, насчитывает сотни обозначений: например, ковчег — Церковь, Древо — Крест, Новый Иерусалим — Новозаветная Церковь и многое другое. Они получили устойчивые, закрепленные значения, что приближает их к знаку, а не многозначному символу<sup>6</sup>. От простого цитирования библейских и евангельских текстов религиозные поэты переходили к комментированию, а затем уже начался этап, который можно охарактеризовать как собственно художественный, когда текст освещался личностной эмоцией, авторскими смыслами и поэтическими откровениями. Фиксированная символика гимнографического языка обогащалась художественным подтекстом, бесконечностью смыслового ряда, апеллирующего к общечеловеческим значениям текстов. Содержательная амплитуда колеблется от архетипа — знака — аллегии — эмблемы до символа.

Однако нужно подчеркнуть, что искусство символично вообще, это конституирующее свойство его природы, не сводимое к

тем периодам, когда символ как прием (так же — тип или аллегория) довлеет процессу создания текста, каковыми являются эпохи духовной поэзии или позднее — символизма. «Свернутый смысл», лежащий в основе художественного образа, в конечном итоге обусловлен многозначностью символического уровня произведения<sup>7</sup>.

Феномен шедевра Нарекаци в его исключительной мыслительной сложности и всеохватности жизненного содержания, в сплетении мыслительных пластов, богословских размышлений, прозрений в области извечных человеческих проблем, экстатических всплесков эмоций в сочетании с ясным анализом, философскими определениями, и весь этот массив сопрягается в гармоничное целое — высокую поэзию. В «Книге скорбных песнопений» Нарекаци отражена вселенная человеческой души, эмоционально открытая каждому и в то же время неразгаданная по сей день. Обращенность к внутреннему миру, когда уединенное сознание, погруженное в поток мыслей, говорит со всем миром, делает это средневековое произведение созвучным современному мировосприятию. Поколения читателей и исследователей толковали «Книгу...», но открытие многих смыслов еще впереди. Есть нечто завораживающее для читателя в каскаде эмоций и мыслительном лабиринте раздумий Нарекаци, позволившим современному философу сказать: «Время Нарекаци наступит в веке XXV»<sup>8</sup>. Средневековые интерпретации Нарекаци акцентировались на религиозном уровне его творений («Книга...», напомним, так и называлась — молитвенник, книга молитв)<sup>9</sup>. В XIX веке, когда начался новый этап восприятия его творчества, исследователи открывают все новые пласты этого неисчерпаемого произведения: философские смыслы, переключки с другими вершинными произведениями мировой литературы. Нарекаци — поэт-мыслитель, воплотивший в образной ткани произведения общие для христианства темы Божественного и человеческого, греховности и очищения, исследуемые еще Аврелием Августином, Григорием Назианзином, Григорием Нисским, Иоанном Златоустом и другими (их произведения переводились на армянский язык и входили в круг чтения Нарекаци так же, как античная литература). Однако труды многих религиозных мыслителей не выходили за рамки средневекового канона, повествовательная ткань их текстов представляет интерес только для медиевистов: лишь в отдельных частях или произведе-

ниях они достигали высокой художественности. В случае же «Книги...», благодаря единству внешней и внутренней формы, гармонии звукового, образного, композиционного, смыслового уровней, то есть художественному совершенству, эти вечные темы доходят до сердца каждого и сегодня.

Мыслительная сложность творения Нарекаци порождает множественность интерпретаций и попыток его осмысления. В универсуме «Книги...» исследователи чаще всего выделяют две генеральные линии: это тема греховности — несовершенства человека и выступающая с ней в единстве тема духовного становления, а на другом полюсе — сфера Божественного. Не менее важное значение в структуре произведения имеют темы Ветхого и Нового Заветов, Церкви, Поэта и вдохновения, Книги — «нерукотворного» памятника, и очень важная линия *сомнения и раздвоенности*, развивающаяся от начала до конца повествования. Они мозаично сплетаются и создают многомерное пространство поэтического произведения. Жанр «Книги...» с трудом поддается однозначному определению. В разное время она характеризовалась как сборник покаянных молитв, исповедь, в Новое время — поэма. Сам Нарекаци дает определения своему творению: «Эта заповедь новая — книга скорбных песнопений» (3, 35), «книга расположенных в порядке плачей», «по этой книге будут молиться», благодаря ей «родятся из глубин сокровенных стенания», «плод души», и в конце концов — это «книга-исповедь». В последней ипостаси она восходит к основополагающим в этом жанре «Исповеди» святого Аврелия Августина и псалмам Давида, часто упоминаемым в тексте Нарекаци. В основе такого рода произведений лежит диалогизм, введенный в концептуальный оборот в качестве философской категории еще Сократом; он нашел свое продолжение в средневековом жанре — разговорах с Богом, где исповедальность — обязательное условие<sup>10</sup>. Подобный диалог (вернее, монолог-диалог) лежит в основе плачей и покаянных молитв, занимающих особое место в системе духовного уклада того времени. Блестящим примером такого диалога является «Слово к Богу из глубин сердца» (так озаглавлена каждая глава «Книги...»), однако Нарекаци вышел далеко за рамки жанра, вместив в свой диалог макрокосм человеческой жизни. «Книга» подобна средневековой иконе, вовлекающей зрителя в свое пространство посредством обратной перспективы: она стирает внешнюю телесность, концентрируется на

духовных сущностях, лишена каких-либо внешних реалий, отсылок к конкретным ситуациям, тем более — сюжета.

О чем мог говорить поэт наедине с собой? Какие темы, образы, идеи смог воплотить на протяжении 95 глав? О себе и обо всех, о человеческих пороках, грехах, страстях, заблуждениях, о необходимости стать лучше, чище, совершеннее. Он выстраивает свое творение подобно храму (сам Нарекаци говорит о своей книге как о «здании веры») — снизу, от самых низменных земных, греховных сторон человеческой природы, ввысь — к очищению, обожению, ликующей вере, устремленной к Богу. Произведение целостно по строению: все части объединены идеей восхождения к Богу и слияния с ним, темой и кульминацией. Стремление к целостности позволило автору довести большое бессюжетное произведение до заключительного аккорда — катарсиса. Поэт понимал значимость сотворенного им произведения и то, какие задачи перед собой он ставил. В послесловии к «Книге...» он пишет, что «заложил основы, соорудил, воздвиг на них и сочинил эту полезную книгу, соединив созвездие глав в единое дивное творение». Когда нарекациведение перешло от средневековых толкований к разностороннему поэтологическому анализу, мыслительная мощь и глубина «Книги...» побуждала многих исследователей проводить параллели с мировыми шедеврами.

Левон Мкртчян, организатор переводов на русский язык и издания Нарекаци в конце 1960-х гг., тем самым открывший в полной мере Нарекаци русскому читателю, писал: «Во многих работах (других авторов — Б.З.) встречаются параллели между Нарекаци и Шекспиром, Нарекаци и Данте»<sup>11</sup>. Другое знаменательное сопоставление в этом ряду — Нарекаци и Достоевский. Армянский ученый был первым, кто отметил внутреннее родство по духу этих выдающихся мыслителей, так далеко отстоящих друг от друга во времени.

В различные эпохи возникают сходные ситуации, когда видение определенных проблем обостряется, возникают переключки, которые философы метко называли «собеседованием мышления» (М. Хайдеггер)<sup>12</sup>.

Несмотря на удаленность друг от друга, великие творцы, страдающие за судьбы всего мира, неотвратимо притягиваются друг к другу: по гениальности, по глубине проникновения в человеческую натуру. Творчество этих художников — вершинные проявле-

ния духа, сближающиеся на онтологическом уровне постижения мира, родственные в восприятии и по принципам эстетического преломления жизненного материала.

Подобную переключку эпох очень точно охарактеризовал М. Бахтин как некую «культурно-историческую “телепатию”», то есть «передачу и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и/или художественной мысли) без всякого уследимого реального контакта»<sup>13</sup>. Он особо отмечал чуткость писателя: «В диалоге своего времени Достоевский слышал и резонансы голосов-идей прошлого — и ближайшего (30—40-х годов) и более далекого»<sup>14</sup>.

Один из главных моментов сближения Нарекаци и Достоевского — *художественное* воплощение христианской идеи в своих произведениях. В живых образах, поступках героев, муках поиска постигается истина Христа. Общность — в понимании взаимоотношений человека и Бога, когда все — поступки, мысли, жизнь — поверяется через Христа, заповеданной Им нравственностью. Свет Христа проникает в души людей, освещает темные закоулки, не дает забыть Божественный образ. Дополняя концепцию М. Бахтина о диалогичности романов Достоевского, К. Степанян пишет: «Каждый его (Достоевского. — Б.З.) роман представляет собой явление — явление Христа, несущего людям Благою Весть о спасении <...> и *диалог* (или полилог) людей, передающих эту Благою Весть друг другу <...>»<sup>15</sup>. Центр макрокосма Достоевского — христианская мораль, его творчество пронизано мыслью, что все происходящее в мире имеет одну подоплеку — нравственную. В его всеобъемлющем художественном мире повороты сюжета, события реализуются в сфере поступка, оценивающегося с христианских позиций, идейное содержание разворачивается в области нравственных сущностей.

И в поэтике художников есть общая черта — довести своих героев до края бездны, заставить заглянуть в лицо смерти или крайнего нравственного падения, и лишь затем дать возможность возродиться или погибнуть; обострить мысль до крайней степени, показать ее изнанку, осветить с различных точек зрения, обогащая нюансами, тонами — и все в целях обретения истины. Она приоткрывается только в пограничной ситуации, в предельной степени накала — мысли, чувств, страданий. Высшей своей задачей Дос-

тоевский считал «найти в человеке человека», изобразить «глубины души человеческой» (27; 65). Цель Нарекаци — «спасти душу», вырваться из пут собственной слабости, повернуться лицом к Богу, то есть стать человеком. Для них обоих «слово о мире сливается с исповедальным словом о себе», «личная жизнь с мировоззрением, интимнейшее переживание с идеей»<sup>16</sup>.

В художественной литературе средних веков изображение жизни души, живой, страдающей, ищущей, сомневающейся человеческой души — явление редкое, и Нарекаци один из первых в этом ряду. Достоевского тоже интересуют прежде всего глубины души, его художественная мысль заглянула в умопомрачительные бездны человеческой природы, бессознательного, ощутила истинный размах колебания от разумного, высокого, божественного до самого низменного, жестокого, «смердящего».

Время Нарекаци, по определению Ст. Рассадина, — «полдень христианства, зенит религиозного сознания, Достоевский — современник кризиса религиозного сознания»<sup>17</sup>. В эпоху Нарекаци авторитет Библии был непререкаем, знание веры было незыблемо, но у его основания бушевали волны еретических учений. Достоевский жил во время кризиса религиозного сознания, откровенного богоборчества и безверия. И то и другое требовало актуализации христианских ценностей, осмысления этих процессов.

Осмысление основополагающих истин вероисповедания у Нарекаци проходит под давлением запросов времени и, в целом, в русле общехристианской проблематики. Не отрицая Ветхого Завета (как это делали тондракийцы), Нарекаци считает, что нужно руководствоваться в своих поступках «При двойном посредничестве жизнь дарующих / Заветов — Ветхого и второго — [Нового]» (14, 3), однако «<...> Ветхий [Завет] — лишь немощный образ [Нового]» (51, 4). Возвращаясь неоднократно к этой теме, Нарекаци, принимая Ветхий Завет, считает Новый его развитием, усовершенствованием, а Христа провозвестником новой нравственности: «свет Твоей праведности, / Что познакомил с истиной Нового Завета» (13, 2). Мыслитель из Нарека ссылается на апостола Павла, который говорил, что «Столь совершенного и блаженного обетования <...> нет в [Ветхом] Завете» (52, 2), но иногда делает более категоричные заключения: «Ты <...> Сокрушил иго Завета [Ветхого]» (53, 3).

Оставив в стороне христологическую сторону вопроса, — она достаточно рассмотрена в нарекациеведении, подчеркнем, что, судя по его произведениям, Нарекаци не противостоял официальной доктрине. Более того, некоторые главы и отрывки, посвященные Символу веры и Церкви, не оставляют сомнений в этом. «Книга...» была написана во имя утверждения человека — именно в любви и сострадании к нему чувства Нарекаци не знают предела.

В середине XIX в., в атмосфере поиска ответов на вопросы о вере и безверии, Достоевский в муках и страдании утвердился в своих взглядах. В 1854 году, сразу после каторги, он писал Н.Д. Фонвизиной: «Я сложил себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивой любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если бы мне кто доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше бы хотелось оставаться со Христом, нежели с истиной» (28, I; 176). Впоследствии он повторял эти свои утверждения в страстной полемике с приверженцами рассудочного подхода к действительности. «Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще непрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна — Христос <...> Нравственный образец и идеал есть у меня — Христос <...> Христос ошибался — доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами» (27; 56—57).

Вопрос утверждения веры — центральный в творении Нарекаци. Понимая, на какой непростой путь он вступает, говорит: «Уже ныне предугадываю я движение противоборных страстей, / Беспокойство и смятение, что явятся в душе моей» (1, 2), предчувствует «возбуждение борьбы» (1, 2). С первых же строк текста, содержащего множественные смысловые уровни, мы видим действие, обращенное вовнутрь сознания — книга эта о «самопоричании», как формулирует сам автор в небольшом, но очень значимом вводном слове. Демонстрируя свое отношение к тяжкому внутреннему разговору с самим собой, погружаясь в субъективный мир своих размышлений, своей души, Нарекаци формулирует не свойственную средневековому мышлению позицию: «И поелику поставил я тебя, о душа моя бесплодная, / Как мишень пред внутренним взором моим, / То, мечта в нее булыжники

слов своих, <...> Стану безжалостно избивать тебя камнями» (9, 3). Здесь мы уже наблюдаем не просто беседу с самим собой, а раздвоенное сознание: «Я», стремящееся к Богу, противопоставлено второму «Я» — вместилищу негативного.

Двойственность становится ведущим принципом самоанализа. Сократическому сомнению подвергаются поступки, помыслы, стремления.

«Я постоянно осуждал себя / И тяжелой палицей сомнений избил себя до смерти» (12, 1), — говорит Нарекаци. У меня постоянно «двойные мысли» (8; 258), — будто вторит ему герой романа Достоевского князь Мышкин. А человек из «Записок из подполья» признается: Я «в сущности никогда не мог сделаться злым. Я поминутно сознавал в себе много-премного самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы» (5; 100). Анализируя философию Достоевского, Р. Лаут приходит к выводу, что «одно из значительных открытий Достоевского состоит в том, что он увидел в человеческом характере, в человеческой душе, почти во всех человеческих поступках и стремлениях многозначность»<sup>18</sup>.

Объект исследования двух провидцев — душа, но, погружаясь в ее глубины, Нарекаци и Достоевский в то же время стремятся объять все пространство бытия, в мельчайших проявлениях сознания увидеть Вселенную. Всеохватность жизни, воплощенная в «Книге...», океан человеческого существования, отраженный там, сродни огромному разнообразию людей, событий, ситуаций, поступков в произведениях Достоевского. Про свой роман «Идиот» в письме Майкову от 31 декабря 1867 г. Достоевский пишет, что главных героев в новом романе четверо, а «побочных характеров <...> бесчисленное множество» (28, II; 241).

Этот принцип сопоставления центральных фигур и множества второстепенных персонажей, пересечения самых различных жизненных потоков — в поэтике Достоевского один из основных. Он служит созданию широкой картины жизни, потока событий, бесконечной галереи взаимоотражающихся, как в системе зеркал, и взаимодополняющих образов. Каждый персонаж отображается в другом, в какой-то степени повторяет его, развивает, но в то же время абсолютно индивидуален и неповторим. Художественное мышление Достоевского антиномично, и в то же время диалектично — все перемешано и одно перетекает в другое. По определению Вл. Соловь-



ева, в отличие от Толстого, Гончарова, Тургенева, «Достоевский изобразил общественное движение, когда все в брожении, ничто не установилось»<sup>19</sup>. Принцип «становления», «движения» характеризует и событийный уровень, и поэтику образов: герои Достоевского проходят, как правило, мучительный путь поиска себя, некоей нравственной опоры или погибают. Событийный ряд произведений Достоевского конструируется под давлением внутреннего движения-брожения героев. Нарекаци и Достоевский — художники, выходящие непосредственно к пульсирующему нерву сущности.

В мире онтологических проблем развивается драматичная, доведенная до последнего предела жизнь героев Достоевского. Именно поэтому в поэтике Достоевского пластический мир не играет главенствующей роли в построении образов героев, а внешние детали — одежда, предметы, погода — в раскрытии характеров<sup>20</sup>. Анализ роли и значения детали в творчестве Достоевского убеждает в том, что ее конкретно-чувственное значение отходит на второй план, а символика имен и фамилий, деталей открывает глубокие и порой неожиданные смыслы<sup>21</sup>. Такие олицетворения, как темная вода Невы, каморка Раскольникова, напоминающая гроб, закатный свет во время припадка князя Мышкина имеют глубоко символический характер — о новом качестве реализма говорилось со времени выхода первых произведений писателя. «По нашему мнению, — пишет современный исследователь, — самая подходящая эстетическая категория для определения метода Достоевского — символизм»<sup>22</sup>. Высокий уровень символизации текста — характерная черта творчества обоих художников.

В «Книге...» Нарекаци нет внешнего мира — эпически целостного, событийного — есть мир внутренних сущностей, одновременно охват всего жизненного пространства и погружение вглубь человеческой природы, универсализм во всем, в частности отражается всеобщее, дробящееся в бесконечных перечислениях, гиперболох, сравнениях для достижения искомой полноты. Каждая фраза — концепт, оборот — жизненный пласт. Внутренний взор поэта охватывает времена, пространства, народы и сословия. «Я» Нарекаци множится, сливается с голосами многих людей, становится хором, полифонией, и возвращается к исходной сущности — душе человека.

В творчестве Достоевского множество лиц, характеров, ситуаций, столкновений различных точек зрения, нравственных прин-

ципов преследует одну цель — понять: что же такое человек? Образы его героев в ходе повествования переоцениваются в свете евангельского принципа: «И последние станут первыми, и первые станут последними». Худшие, бедные, несчастные, смешные и презираемые оказываются лучшими, чистыми, человечными. Они и оказываются такими, и *становятся* такими, проходя путь вочеловечивания.

У Нарекаци бесконечное погружение в жизненную бездну, пласт за пластом вскрывающее свойства, слабости, пороки человеческой натуры, в конечном итоге служит цели становления человека нравственного. Образ Христа и Его деяния являются центральными в содержании поэмы. Христианский Бог не подавляет, не порабощает, Его любовь и милость, земные страдания, пережитые Им во имя спасения человека, позволяют понять, где Добро и где Зло, и — преобразиться. Люди «Коль и согрешат — все ж они Твои» (31, 3), — говорит Нарекаци. Многоликий человек «Книги...» устремлен к Христу даже в том случае, когда он вступает с Богом в разговор, порой доходящий до полемики: «Почему столь ожесточаешь мое сердце — [сердце] ничтожного, / Что не боюсь я Тебя?» (2, 2).

В вертикальной картине мира Нарекаци Божественный образ занимает высшую точку, освещая и придавая смысл жизни. В творчестве Достоевского глобальная антиномия заключается также в противостоянии Христа и остального жизненного пространства — и в то же время Его образ незримо присутствует во всех ситуациях, событиях. На этой основе композиционно построены романы «Братья Карамазовы», «Идиот», и менее явно, имплицитно — «Преступление и наказание».

И Нарекаци, и Достоевский не страшатся нарушить застывшую картину Божественного величия и Его недосягаемости для ничтожного человека. Евангельскими заповедями поверяются жизненные ситуации. Чем дальше от Христа, тем трагичней и безысходней ситуация. Христос среди людей, и — в каждом, Он как человек прошел жизненные испытания и довел Свою миссию до конца, тем самым указывая путь к спасению.

Однако неразумный человек вступает в борьбу с Богом. На этом пути герои Достоевского порой доходят до крайней разрушительной черты и их ждет смерть, безумие, каторга (Иван Карамазов, Смердяков, Раскольников) или — возрождение. Достоевский ввер-

гает своих героев в самые парадоксальные невероятные ситуации, подвергая испытанию христианские ценности и тем самым снимая ложный лоск, сусальное сияние, не имеющее ничего общего с истинной верой. Амплитуда состояний человеческой души, ее перевоплощений и у Нарекаци, и у Достоевского чрезвычайно широка: от самого низменного до возвышенного. Для них нет запретных тем и уровней.

При изображении нравственного падения, безысходности Нарекаци привлекает лексикку, сравнения, вызывающие чувство отвращения, крайнего негативизма. Он говорит, что нужно «выжечь гной, / Скопившийся в моих смертельных ранах, / Раскаленным железом слов моих / Или, с отвращением засунув палец [в гортань] и вызвав тем рвоту, / Отрыгнуть бремя скопившихся в сердце недугов» (6, 1), «И, подобно снедающему раку, / Распространился недуг на все члены мои» (18, 3), «Непреборимый лекарствами жар [жжет] обе почки мои, / Едкая горечь желчи подступила к вратам гортани моей, / Вопли отчаяния с силой звучат в глубинах моего горла» (26, 3). Нагнетание отрицательного ряда порой, кажется, выходит за пределы возможного, демонстрируя вовлеченность павшего человека в низшие сферы:

Сами собою возникают и плодятся в чреве  
Копошашиеся разные тонкие черви,  
Глисты, украдкой нутро сосущие,  
Гниды гадкие и какие-то скопища  
Из пота возникших, гнусных, жалящих,  
Порождающих жжение и зуд [насекомых] (69, 2).

При изображении негативных сторон жизни, болезней, отрицательных эмоций Достоевский часто прибегает к образам низшего мира — насекомым, паукам, тараканам, тарантулам. Подполье сознания полно кишаших низменных страстей, человек без нравственного закона в душе поглощается ими. Философ К. Свасьян в статье «Григор Нарекаци» рассматривает созвучность художественного мира Нарекаци с миром Достоевского, когда общность внутренних интенций порождает сходные изобразительные средства<sup>23</sup>. Так, по мнению Свидригайлова, вечность — что-то «вроде деревенской бани <...> а по всем углам пауки» (6; 221). Образы, порожденные воспаленным воображением человека, погрязшего в пороках, погубившего свою душу, К. Свасьян сопоставляет с аналогичными образами Нарекаци, изобра-

жающего торжество зла, крайнее состояние нравственного падения. По мнению исследователя, баня Свидригайлова — «ад и чистилище христианской символики»<sup>24</sup>.

Для изображения павшего человека образом-знаком для обоих мыслителей становится образ человека-скота. Путь становления человека труден, мучителен, он не понимает, где добро и где зло: «Ибо, подобно бездумному стаду скота, / Мы умираем, но не ужасаемся, / Погибаем, но не удивляемся, / Бываем погребены, но не смиряемся, / Бываем отлучены, но не тревожимся, / Поддаемся соблазнам, но не каемся» (55, 3). Ницше, испытавший влияние Достоевского, говорил, что человек есть путь от животного к человеку. Но сверхчеловек, возведенный философом как апофеоз индивидуализма, обречен. Для Достоевского же истина в словах Христа: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6). Жизнь без Христа лишена смысла и безысходна, в ней нет пути к нравственному совершенствованию. По мысли Достоевского, «дьяволова идея могла подходить только к *человеку-скоту*, Христос же знал, что хлебом одним не оживишь человека. Если притом не будет жизни духовной, идеала красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии» (29, II; 84—85). А в письме к Н.А. Любимову от 11 июня 1879 г. он говорит о «насилии над человеческой совестью и низведении человечества до *стадного скота*» (30, I; 68).

Только непрестанная душевная работа по обретению частицы Божественного совершенства может придать смысл человеческому существованию. Животворящая боль страдания пробуждает мысль, а сомнение, раз поселившееся в душе, не дает покоя: заставляет задаваться все новыми вопросами, идти к нравственному совершенству. По Нарекаци, разум, изъязвленный проказой грехов, должен быть оздоровлен законом евангельским, и работа души — единственный путь спасения. «Страдание, — по убеждению Достоевского, — да ведь это единственная причина сознания» («Записки из подполья»).

Ничтожный, ищущий, страдающий человек, о душе которого скорбит Нарекаци, становится великим и сильным, уподобляясь Богу, только через обретение нравственного совершенства и любви к людям. Путь к вере лежит через сомнения, но Христос в своей человеческой жизни — пример стойкости и готовности противостоять искушениям и соблазнам. Это состояние удивительно точ-

но передано в картине Крамского «Христос в пустыне» — не случайно Достоевский особо примечал работы этого художника.

Муки сомнений и раздвоенности преследуют героев Достоевского. Безлюдная пустыня — символ мира безбожников. Без веры человек один в мире, и душа его — тоже пустыня. Для Нарекаци человек — любимое творение Бога, но средневековый мыслитель понимает, что его земная участь — пройти свой путь самому. Страшно быть в одиночестве, метаться в муках сомнений, «Скорбеть и не прослезиться, / Размышлять и не вздыхать, / Затуманиться и не пролиться дождем, / Идти вперед и не достигнуть, / Мне призывать и Тебе не слышать» (2, 2). Однако присутствие Бога дает надежду на любовь и возвышение: «Не даров, но Дарителя алчу я вечно» (12,1), а вера и Божественная благодать снимают проблему одиночества человека в этом мире. Эта картина трагического отрыва от Бога с особенным драматизмом обрисована в произведениях Достоевского, а в экзистенциальной философии XX в. приняла пантрагический характер именно вследствие «потери Бога»<sup>25</sup>.

Художественное мышление и Нарекаци, и Достоевского вмещает противоположности во всех градациях низкого и высокого, они не только поляризованы (как это имеет место в эпическом сознании), но и сходятся в одной человеческой душе. Двойственность присуща человеку Нарекаци, но это состояние тяготит его, заставляет мучительно искать выход.

Прихожу я почти белым — ухожу совершенно черным,  
 Говорю, что верую в Тебя, — отдаю себя [в руки] убийце,  
 Едва предстал перед Тобою,  
 Как опять оборотился спиною.  
 Очищаюсь — и снова замазан я,  
 Моюсь — и вновь оскверняюсь <...>  
 (71, 2)

В самом крайнем позоре я начинаю гимн Богу, — говорит один из самых противоречивых героев Достоевского Дмитрий Карамазов; но бывает и так, что человек «начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским», считает он же (14; 100). Так рассуждает и человек из подполья: «Чем больше я сознавал о добре и о всем этом “прекрасном и высоком”, тем больше я и опускался в мою тину» (5; 102). Все герои Достоевского имеют двойственную и даже множественную природу. Они в одну и ту же минуту способны на противоположные чувства. Будто про них сказано сло-

вами армянского поэта: «Справа и слева от меня явятся бездны глубокие» (54, 1); «Ибо, желая идти быстрее, я вовсе увяз, / Стремясь к безмерному, я и своей [меры] не достиг <...> вместо того чтобы отказаться от [дурной] привычки, / Я обрел [еще более] пагубную» (55, 4). Несмотря на это, они способны перемениться и воспринять добро.

Две сферы — Божественная и земная — существуют раздельно, но они сходятся в человеке: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» («Братья Карамазовы» (14; 100).

«Обе бездны раскрывались Достоевскому — и небеса, и “бездна” содомская», — соглашается с мыслью А. Бема Дм. Чижевский<sup>26</sup>. Как бы герои Достоевского ни хитрили, ни подличали, ни тщеславились, в какой-то момент в них все же открывается способность говорить правду, видеть свет добра: «Первое всего, необходимо сохранить себя и быть самим собою, а если человек несовершенен, гадок и зол, то он должен нравственно возрождаться, следуя идеалу, который прекрасен, свят и блажен» (11; 189).

Нарекаци считал, что Бог создал человека «из противоборных [вещественных начал], / Одних легких, а других тяжелых, / Одних прохладных, а других огнистых, / Дабы, примиря несогласие // противоборных [начал], / Благодаря подлинному их равновесию / Мы праведными могли бы назваться» (86, 1), то есть противоречия заложены в природе человека, достижение равновесия — путь к праведности. Этим объяснениям созвучна мысль Достоевского: «Ангел никогда не падает, бес до того упал, что всегда лежит, человек падает и восстает» (11; 184).

Проблема двойственности человеческой природы и его «восставания» поставлена столь остро и глубоко именно Достоевским. Многими исследователями двойничество, «размножение» личности в основном трактуется как отрицательное явление, приводящее к потере своей индивидуальности<sup>27</sup>.

Сегодня в научной литературе эта проблема рассматривается и под другим углом зрения. Творчество Достоевского — объект пристального внимания психологов, оно по сей день представляет неопределимый материал для познания глубинных слоев сознания человека. В работе «Живые люди Достоевского и мертвые люди Гоголя» В. Петров пишет: «У Достоевского иное понимание переходности человека, которое только к концу XX в. начинает прорываться на авансцену науки. <...> Переходность, противобор-

ство страстей, по мысли Достоевского, и есть “нормальное душевное состояние”, ибо двойственность и неизбежно сопутствующие ей колебания, переходы — путь к чему-то Высшему и Истинному, с чем связан “исход душевный”, а это главное»<sup>28</sup>. В подтверждение своей мысли о том, что двойственность — движитель душевного развития, исследователь приводит также слова Льва Толстого. Великий правдоискатель, видевший в христианском учении основу здоровой нравственной жизни, считал успокоенность душевной подлостью. «Чтобы жить честно, — писал он Александре Андреевне Толстой в 1857 г., — надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать...»<sup>29</sup>.

Подчеркнем — через бесконечное преодоление двойственности формируется личность, в гармонизации противоборствующих начал, в их борьбе и разрешении конфликта протекает разумная здоровая жизнь человека. И наоборот: когда эмоциональная сторона подавляет разумную, происходит потеря самоконтроля и, как следствие, — безумие (как это показано на примере Голядкина, Ивана Карамазова), а когда рационализация переходит разумные границы, человек превращается в «винтик», «штифтик», механистическое служение идее. Нравственное Я должно победить «подпольного» человека, поглощенного страстями и бессознательными инстинктами, но процесс противоборства бесконечен.

Бесконечная борьба в водовороте душевных поисков — сердцевина «Книги скорбных песнопений». В человеке, «погубившем себя самого, / Всегда есть двойственность чувства» (48, 2) — говорит Нарекаци. «В поисках второго, я потерял первое» (55, 4). Раскаяние и осознание необходимости изменить себя — залог душевного перерождения. Вера способна преобразить человека, «сдвинуть горы», вывести из лабиринта заблуждений.

«Высшее» Достоевский попытался воплотить в романе «Идиот», где христианская идея обнажена более, чем в других произведениях. Но уже в «Бедных людях» она заявлена со всей силой и определенностью. Последние двадцать копеек, которые Макар Девушкин отдает потерявшему ребенка соседу — олицетворение христианского сострадания и человеческого участия. Во многом Макар Девушкин — прообраз князя Мышкина. Он, проживая свою маленькую скудную жизнь во имя другого человека, в самоотречении обретает ценность своего «Я».

В осмыслении христианской идеи, ее трансформации в столкновениях с жизнью, в многочисленных проявлениях бытия Христа в душах и жизни героев, приятии-неприятии, отторжении-воплощении выстраивается художественное пространство романа «Идиот». Таков «Князь Христос» — Мышкин, изменяющий мир своим присутствием.

Герои Достоевского бьются в тисках жизни, в попытках противоборствовать социальной несправедливости, порабощенности собственным страстям. Это множество людей заставляет вспомнить греховного сомневающегося человека Нарекаци:

Я раскрыл объятия любви к миру,  
А к Тебе не лицом, а спиной повернулся,  
В полете мыслей устремился я к темным помыслам;  
Непорочную душу мою изнурил постоянно утехами тела <...>  
(20, 2)

Символический пласт романа «Идиот» чрезвычайно насыщен, многолик, просвечивает сквозь жизненные события, придавая им особый смысл. Здесь также сталкиваются два начала, две крайности, указывающие на противопоставленные друг другу жизненные пласты — мир темного, тяжелого, стихийного рогожинского начала и светлого, почти бестелесного, «недовоплощенного» мышкинского. Впоследствии эти миры — Рогожина и Мышкина — сходятся, взаимопроникают, но не сливаются, не гармонизируются. Будучи противопоставлены в начале повествования, герои оказались отмечены способностью слышать и воспринимать слово Христа, их коснулась в той или иной мере Божественная благодать. Роман «Идиот» построен по принципу истинной трагедии — зло уже свершилось, и пружина трагедии распрямляется и уничтожает главных героев. Простить они уже не в состоянии. Именно поэтому погибают Рогожин и Настасья Филипповна, и как следствие — убита душа Мышкина.

А для Нарекаци выход из пучины жизни на пути к обретению человеческого в человеке находится в поиске Бога — Он путь и истина: «Один лишь Ты в недостижимой своей высоте / Можешь чудотворить снадобья целебные / И спасти от опасности жизнь душ, / Вечно мятущихся и сомневающихся, / О искупитель всех, в неизреченной славе восхваляемый вечно» (1, 2).

Нарекаци не только смиренен или греховен подобно всем, но как пастырь берет на себя грехи всех, готов пострадать, чтобы су-



меть преодолеть свою земную природу и спасти других. Путь к нравственному совершенствованию — в ответственности каждого за всех: «Я во всем и все во мне». Старец Зосима из «Братьев Карамазовых» мыслит созвучно: «Одно тут спасение себе: возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской» (14; 100).

Достоевский проецирует принцип единичного самосовершенствования на все общественное устройство, он рассматривается мыслителем в качестве самого надежного основания не только личности, но и общества: «В каком характере слагалась в народе религия, — пишет он в «Дневнике писателя» за 1880 г., — в таком характере зарождались и формулировались и гражданские формы этого народа. Стало быть, гражданские идеалы всегда и прямо и органически связаны с идеалами нравственными <...> Не “начало только всему” есть личное самосовершенствование, но и продолжение всего и исход. Оно объемлет и зиждет и сохраняет организм национальности, и только оно одно. Когда же утрачивается в национальности потребность общего единичного самосовершенствования *в том духе, который зародил ее*, тогда постепенно исчезают все “гражданские учреждения”, ибо нечего более охранять» (26; 166).

Нравственное отношение к окружающей действительности лежит в основе поступков князя Мышкина. Это свойство дано ему как бы от природы, он ответственен за зло, происходящее в мире. Мышкин провоцирует на работу души людей, с ним соприкасающихся, — своей безыскусностью, «умением проникать» суть вещей. В нем, как в зеркале, гармонизируясь или искажаясь, отображаются герои романа: Коля Иволгин, Ипполит, Бурдовский, Вера, Евгений Павлович, Лизавета Прокофьевна. Их образы — в ряду вочеловеченных, способных к душевным преобразованиям людей. Но есть персонажи, у которых зло захватило все пространство души, — Тоцкий, Епанчин, Федор Карамазов, Свидригайлов и т.д., — неспособные к духовному росту, о которых Нарекаци говорит, что они подобно «раку стремятся захватить все тело». Эти образы будто целиком перешли из длинного ряда неразумных, «числящихся среди животных» людей Нарекаци.

В романе «Идиот» аллюзии на жизнь Христа есть почти в каждом эпизоде: Мышкин, которого Достоевский называл «Князем Христом», сюжет блудницы и толпы (Мари, Настасья Филипповна), первый рассказ о смертной казни — все они, как в капле воды,

аккумулируют весь дальнейший ход и пафос романа. Через символический пласт Достоевский показывает вечность христианских ценностей. Все главные герои романа приходят к трагическому концу. Однако крах Мышкина не означает краха вообще — важно торжество идеи. Несмотря на множественность трактовок романа и образов героев, обусловленных многоуровневым смыслом произведения, думается, замысел Достоевского ясен: показать, что происходит с людьми, отвернувшимися от заветов Христа. Чем дальше они отстоят от Его света, тем страшнее и исковерканнее их жизнь: Тоцкий и Настасья Филипповна; Раскольников, преступивший евангельскую заповедь; Федор Карамазов, не помышляющий ни о каких законах и, как результат, его порождение — Смердяков, отцеубийца.

В этой плоскости также пересекаются мыслительные континуумы Нарекаци и Достоевского. Чем большему забвению предаются заветы Христа, тем глубже бездна, в которую скатывается человек. Князь Мышкин, «положительно прекрасный» человек<sup>30</sup>, попадает в водоворот жизни, и конец оказывается плачевным — безумие и смерть души. Он не справился с этим миром, поток жизни, человеческой греховности, глупости, жадности, предательства, ничтожества захлестнул, распял его. Но мир чуть-чуть изменился, остался «неисследимый след» духовности, любви и сострадания. Такова и участь Христа из «Братьев Карамазовых». Он молчит на протяжении всего разговора со старцем, и молча уходит, но Его поцелуй в холодные уста безбожника, возможно, изменит мир, погрязший в желаниях плоти.

Сведя вместе Мышкина и Рогожина, писатель объединяет различные жизненные слои, низшие и высшие, в братстве, прощении. Но противоречия жизни не дают свершиться гармонии — цели, к которой нужно стремиться бесконечно. Размышляя над поведением Рогожина, Мышкин формулирует: «Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина. Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (8; 192). Для Достоевского именно в сострадании заключается идея нравственного совершенствования, он уже в подготовительных материалах к роману «Идиот» отмечает: «Сострадание — все христианство» (9; 270). Несмотря на трагический конец произведений Достоевского, вера в то, что любовь и умение понять и принять на себя боль ближнего сильнее зла, не покидает художника. Он во-

площает ее в образе генеральши Епанчиной, способной на глубоко человеческое сострадание, — и вселенский, нравственный, закон жизни торжествует, ибо нет морали и нет жизни по ту сторону добра и зла. За «дите» идет на каторгу Митя Карамазов, понимая, что «бездну содомскую» нужно избыть, искупить страданием.

Сострадание к человеческому роду пронизывает «Книгу...» Нарекаци. Ненависть даже к себе исключена как понятие из мировоззрения Нарекаци, есть только сожаление, ведь он сам — один из всех. Его терзания и самобичевания венчает любовь, и он молит Бога:

Рубеж незлобивости, помяни Ты добром тех из рода людского,  
 Кто враги мои, тех, о коих в книге скорбных песнопений слова  
 покаянные,  
 Совершенствуй Ты их, отпусти им грехи, смилуйся над ними,  
 Ради меня, Господи, не гневайся на них, <...>  
 Не погуби Ты жалящих меня, а преобрази их:  
 Отняв [у них] нрав гнусный, земной,  
 Укорени благо в них и во мне <...>

(83, 1—2)

«Книга скорбных песнопений» также построена по принципу трагедии: спустившись на дно души, пройдя все круги ада самораспятия, Нарекаци выводит человека к свету, очищению, к преображению. Метанойя свершается, и человек через любовь и сострадание приближается к Богу. Для Нарекаци бездна человеческих пороков кажется преодолимой благодаря «светозарному» присутствию идеала Христа.

«Исцеление покрывает и большие проступки», мол,  
 Тем самым всещедрой милостью, вселенной в Тебя,  
 Светозарный образ Твой, запечатленный [у меня] в душе,  
 Обретя опять, укреплюсь я, искупив грехи, <...>  
 (27, 4)

Нужен хотя бы один человек, подобный Мышкину, который оставил бы дыхание любви на земле, и оно преобразит, если не всех, то избранных, которые понесут ее дальше: «Но где бы он ни прикоснулся — везде оставил неисследимую черту» (9; 242)<sup>31</sup>.

В конце «Книги...» все больше звучат мотивы надежды, в голосе Нарекаци соединяются тысячи голосов молящихся. Недосягаемость Божественного вызывает у Нарекаци такой же неиссякаемый ряд сравнений и метафор, как и низменная природа челове-

ка. Бог характеризуется каскадом сравнений, эпитетов, однако единственная субстанция, которая видима и понятна человеку, — это Свет. На протяжении всей «Книги...» строки, посвященные Богу-Свету — экстаз и апофеоз веры. Свет осмысливается как Божественное Благо, воплотившийся Христос уподобляется сгустившемуся лучу. К концу поэмы наращиваются мажорные аккорды, вера Нарекаци крепнет, человек «Чистый сердцем узрит / И свет благий, / И огонь согревающий, <...> Воистину соединиться можно с Богом» (93, 11).

Древнейшая армянская традиция поклонения Солнцу и Свету, олицетворенным в образах мифологических божеств (Арег, Ваагн, Михр), органично сочеталась в армянской духовности с учением Плотина о Свете. Его теория эманации Света во все ступени бытия, освещающего их в разной степени, переходит в христианскую экзегетику о свете Христа, нисходящем в душу верующего. Эта традиция трансформировалась в армянском богословии в образы внутреннего света, света истинности и праведности, особенно выразительно воплотившиеся в песнопениях последователя Нарекаци, кликийского католикоса и поэта Нерсеса Шнорали (XII в.), широко употреблявшего символ Света как выражение сущности праведного Солнца — Бога<sup>32</sup>. В последней главе, завершая столь выразительную и значительную линию Света, Нарекаци возносит молитву Богу, Его символу Солнцу:

О солнце праведности, луч благословенный,  
 Сущность света, желание вожделенное,  
 Неисповедимый, вышний, неизреченный, могучий,  
 Радость добра, исполнение надежды <...>  
 Да снизойдут Твои благости,  
 О Ты, всем желающий и дарующий жизнь,  
 Пусть взойдет Твой свет, поспешит спасение Твое <...>  
 (95, 1)

Через образ Света символизируется Божественное присутствие и в произведениях Достоевского. Косые лучи солнца освещают икону, перед которой стоит малолетний Алеша Карамазов, свет открывается перед глазами Мышкина во время припадка, и, наконец, один из наиболее пронзительных эпизодов в творчестве Достоевского, описание казни из романа «Идиот», когда лучи солнца нестерпимо сияют перед глазами осужденного: «вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что

ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними...» (8; 52).

Важный вывод в анализе идейных истоков философии человека делает Г. Ермилова: «Интерес Достоевского в пору работы над “Идиотом” к раннему христианству, к его “золотому” четвертому столетию, позволяет сопоставить его сотериологию не только с учением отцов-каппадокийцев, но и бл. Августина, оказавшего впоследствии наибольшее воздействие на Запад»<sup>33</sup>. Сближение Достоевского с учениями святых отцов основывается на понимании того, что аксиологический центр мира — Христос, что лишь в Боге обретается мир, а без Благодати, исходящей от Троицы, закон иссушается, ожесточается, становится «кесаревым» законом<sup>34</sup>.

Христианский завет преобразования любовью, преодоления греха через страдание и работу души объединяет Нарекаци и Достоевского в единой восточнохристианской традиции<sup>35</sup>, а в самом сокровенном срезе — в любви и сострадании к людям. Красота, не освященная любовью, физически или морально гибнет (подобно Настасье Филипповне и Аглае из «Идиота»), а соединенная с нею — дает жизнь (Вера Лебедева). Человеколюбивый Бог Нарекаци освещает светом праведности мир, и он преобразуется. Нарекаци молится за себя и за всех нас: «Да будет милость Твоя, о Создатель, надо мною, / И соединится дыхание мое с Твоим узами нерасторжимыми» (90, 4), ведь на армянский язык Библия переведена как «Божественное дыхание (душа)». Его цель своими молитвами спасти людей, слиться с Богом, оставив священный след — «Книгу скорбных песнопений».

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Мкртчян Л.М. Нарекаци и Достоевский // Айреники дзайн (Голос Родины). — 1967. — 15 января. (На арм. яз.). Полный текст статьи на русском языке в кн.: Григор Нарекаци и духовная культура Средневековья. — М., 2009. — С. 164—171.

<sup>2</sup> См.: Читая Нарекаци. Отклики на русские переводы «Книги скорбных песнопений». Предисловие и составление Л. Мкртчяна. — Ереван, 1997.

<sup>3</sup> Самый ранний сохранившийся список рукописи датируется 1172 г. Известно более 200 рукописных копий «Книги...». Впервые Нарекаци был издан в Марселе в 1673, затем более 60 раз переиздавался. В 2002—2004 гг. в Ереване, Париже, Риме, Москве прошли конференции, посвященные 1000-летию «Книги». Критический текст подготовили известные нарекациеведы Погос Хачатрян и Аршалуйс Казинян: **Нарекаци Григор**. Книга скорбных песнопений / Подготовка текста, предисловие и комментарии П.М. Хачатряна и А.А. Казиняна. — Ереван, 1985. (*На древнеарм. яз.*). Полный научный перевод с древнеармянского осуществили М. Дарбинян-Меликян и Л. Ханларян / **Нарекаци Григор**. Книга скорбных песнопений / Перевод с древнеармянского и комментариев М.О. Дарбинян-Меликян и Л.А. Ханларян. Вступительная статья С.С. Аверинцева. — М., 1988. В тексте мы будем ссылаться на это издание. В скобках нумерация глав и частей.

<sup>4</sup> См.: **Тамразян Г.Г.** Жизнь святого Григора Нарекаци. — Ереван, 2005.

<sup>5</sup> **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1987. — С. 231.

<sup>6</sup> Эдмунд Лич разграничивает «стандартизированный символ», когда различия между А и Б произвольны, но привычны, скажем «рыба — Христос», и полностью произвольный символ // См.: **Лич Э.** Культура и коммуникации. Логика взаимосвязи символов. — М., 2001.

<sup>7</sup> См.: **Лосев А.Ф.** Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — С. 137—138.

<sup>8</sup> **Свасьян К.А.** Голоса безмолвия. — Ереван, 1984. — С. 200.

<sup>9</sup> **Казинян А.А.** Оценка Нарекаци в течение веков // Эчмиадзин. — 1993. — № 11—12. — С. 34—43. (*На арм. яз.*).

<sup>10</sup> См.: **Бубер М.** Я и Ты // **Бубер М.** Два образа веры. — М., 1995. — С. 15—84.

<sup>11</sup> **Мкртчян Л.** Нарекаци и Достоевский // Григор Нарекаци и духовная культура Средневековья. — С. 164.

<sup>12</sup> Эту формулировку философа использует Н. Надъярных, моделируя схождения И. Франко и Дм. Чижевского. См.: **Надъярных Н.С.** Дмитрий Чижевский. Единство смысла. — М., 2005. — С. 139.

<sup>13</sup> **Бахтин М.М.** Дополнения и изменения к «Достоевскому» // **Бахтин М.М.** Собр. соч. в 6-ти т. — Т. 6. — М., 2002. — С. 323. С. Бочаров анализирует идейную общность образа Недоноска из одноименного стихотворения Е. Боратынского с образом Мышкина из «Идиота» Достоевского. Он продолжает цитату из неопубликованного в то время архива М. Бахтина, хорошо поясняющую механизм такой телепатии: «Кончик, краешек такого органического единства достаточен, чтобы развернуть и воспроизвести сложное органическое целое, поскольку в этом ничтожном клочке сохранялись потенции целого и лазейки структуры (кусочек гидры, из которого развивается целая гидра и др.). Наше мышление слишком еще проникнуто механицизмом. Угадывание Достоевским менниповой сатиры <...>». См.: **Бочаров С.** «О, бессмысленная вечность!» От «Недонос-

ка» к «Идиоту» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Современное состояние изучения. — М., 2001. — С. 113.

<sup>14</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. — С. 103.

<sup>15</sup> Степанян К. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. — СПб., 2010. — С. 379.

<sup>16</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. — С. 89.

<sup>17</sup> Рассадин Ст. Плюс десять веков // Читая Нарекаци. — С. 22.

<sup>18</sup> Лауг Р. Философия Достоевского. — М., 1996. — С. 70.

<sup>19</sup> Соловьев Вл. Три речи в память Достоевского // Философия искусства и литературная критика. — М., 1991. — С. 233.

<sup>20</sup> По этому поводу у Вл. Набокова (несмотря на тенденциозность, на мой взгляд, его оценки творчества Достоевского) есть точное наблюдение: «Изучив любую книгу (Достоевского. — Б.З.) вы заметите, что в ней отсутствуют описания природы, как и вообще все, что относится к чувственному восприятию. Если он и описывает пейзаж, то это пейзаж идейный, нравственный. В его мире нет погоды, поэтому как люди одеты, не имеет значения. Своих героев Достоевский характеризует с помощью ситуаций, этических конфликтов, душевных дрязг» (Набоков В. Лекции по русской литературе. — М., 1996. — С. 183).

Особенно выпукло эта особенность просматривается при сравнении поэтики Достоевского и Толстого — контраст ощутим. Для Толстого имеет значение каждая деталь, любая мелочь играет роль в раскрытии характера. Хрестоматийным является пример черного платья Анны Карениной — Толстой акцентирует внимание на цвете платья, которое стало знаком трагической судьбы героини. Более того, он подробно описывает платье, наделяет его деталями, ускользающими от читательского внимания. Анна украшена гирляндой анютиных глазок в волосах, и такая же — на черной ленте пояса между белыми кружевами. Это неожиданный и очень важный штрих: простые, безыскусные цветы дополняют и раскрывают образ Анны, которому отводится место в ряду народных, естественных характеров, противопоставленных «свету». У Достоевского же описания почти отсутствуют: характеры героев раскрываются в поступках, которые оцениваются с точки зрения нравственных ценностей; когда это необходимо, подробно описывается внешность героев, но это имеет не ознакомительный или типологический характер, а — глубоко символический. К примеру: в самом начале повествования романа «Идиот» дается подробное описание внешности героев, встретившихся в пути, на железной дороге, но это символизирует противостояние миров.

<sup>21</sup> См.: Касаткина Т. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Современное состояние изучения. — С. 60—92.

<sup>22</sup> См.: Бельтран А. Символизм Достоевского // Литературоведческий журнал. — 2007. — № 21. — С. 58—74.

<sup>23</sup> Свасьян К.А. Голоса безмолвия.

<sup>24</sup> **Свасьян К.А.** Указ. соч. — С. 206—207.

<sup>25</sup> См.: **Великовский С.А.** Философия «смерти Бога» и пантрагическое во французской литературе // **Великовский С.А.** Умозрение и словесность. Очерки французской литературы. — М.-СПб., 1999. — С. 24—68.

<sup>26</sup> **Надьярных Н.С.** Указ. соч. — С. 353.

<sup>27</sup> Там же. — С. 236.

<sup>28</sup> **Петров В.** Живые люди Достоевского и мертвые люди Гоголя // Наука и жизнь. — 2005. — № 10. — С. 94, 95.

<sup>29</sup> Там же. — С. 96—97.

<sup>30</sup> В понимании образа Мышкина представляется верной точка зрения Г. Ермиловой, в целом созвучная традиционным трактовкам Мышкина как «положительно прекрасного человека». См.: **Ермилова Г.** Трагедия «русского Христа», или о «неожиданности окончания» «Идиота» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». — С. 446—462. Авторы, которые рассматривают Мышкина как «суррогат» Христа, ибо человек не может заменить Его собой (антиренановская концепция), объясняют причину трагического исхода романа тем, что «он взял на себя слишком много» (См.: **Меерсон О.** Христос или «Князь-Христос»? Свидетельство генерала Иволгина. — Там же. — С. 42).

<sup>31</sup> «Неисследимая черта — это богословский термин, прямо указывающий на источник всего сущего. Так, Василий Великий (имя которого, как и имя Иоанна Златоуста, появилось в черновиках романа рядом с характеристикой “князь Христос”) в “Беседах на Шестиднев” пишет о неисследимом Божьем могуществе» (Ермилова Г. Трагедия «русского Христа»... — С. 452—457).

<sup>32</sup> Символика света проходит через армянскую поэзию. Об этой армянской традиции в сопоставлении с платиновским учением см.: **Зулумян Б.С.** Творчество Паруйра Севака в контексте армянской поэзии. — М., 2002. — С. 124—131.

<sup>33</sup> **Ермилова Г.** Указ. соч. — С. 458.

<sup>34</sup> **Кузьмина С.Ф.** Религиозный опыт Достоевского в контексте русской литературы // Литературоведческий журнал. — 2002. — № 16. — С. 125—132.

<sup>35</sup> Армянская Апостольская Церковь, исповедующая установления первых трех Вселенских соборов, активно воспринимала опыт отцов-каппадокийцев, их труды переводились, более того, многие из них сохранились в армянских переводах.



---

Андрей Тусичишный

### ДИАЛОГ С Н.М. КАРАМЗИНЫМ В РОМАНЕ «ИДИОТ»

Произведения Н.М. Карамзина были для Достоевского арсеналом идей, символов, имен. Это свидетельствует о глубоком интересе к любимому, хорошо знакомому с детства автору.

«История государства Российского» Карамзина позволяет определить происхождение некоторых фамилий героев Достоевского. Начиная с повести «Двойник», Достоевский проецирует идеи «Истории государства Российского» на фамилии своих героев. Например, Голядкин — потомок «голядов», или «голяди» — народности, упоминаемой в произведении Карамзина. Во II томе говорится о том, что великий князь Изяслав, сын Ярослава Мудрого, ставший его преемником, «победил голядов»<sup>1</sup>. Карамзин подчеркивает, что это был несчастный народ: «<...>жестокая зима, голод и мор истребили большую часть сего народа»<sup>2</sup>. Чиновники — друзья-враги государства, как берендеи, которых Мономах изгнал из России<sup>3</sup>. Отсюда фамилия крупного чиновника Берендеев. Берендеи — первоначально враги, потом союзники, но союзники лицемерные и коварные<sup>4</sup>. Литовский князь Свидригайло назван «легкомысленным и надменным»<sup>5</sup>. К уже известным источникам фамилии Епанчин от «епанча» (короткий военный плащ, форменная одежда солдат и офицеров) можно добавить и другой, связанный, как нам кажется, с единой идейной системой, определяемой в романе концептами «князь» и «дворянин». Генерал Епанчин, возможно, потомок князя Епанчи, который упоминается в IX томе «Истории», в VI главе, посвященной завоеванию Сибири: «На месте нынешнего Туринска стоял городок князя Епанчи, который, повелевая многими татарами и вогуличами, встретил смелых пришельцев тучею стрел с берега <...>, но

бежал, уstraшенный громом пушек»<sup>6</sup>. В «Истории» упоминается и дворянин Лебедев; во время правления царя Феодора Иоанновича он и его сообщники из корысти «тайно условились зажечь столицу, ночью, в разных местах, и в общем смятении расхитить богатую казну, хранимую у церкви Василия Блаженного»<sup>7</sup>. Как видим, этимология этих фамилий отчетливо отражена в образах Достоевского.

Фамилия главного героя романа «Идиот» символична и, как известно, восходит к «Истории государства Российского», о чем говорит «всезнайка» Лебедев на первых страницах произведения: «<...>имя историческое, в Карамзина «Истории» найти можно и должно<...>» (8; 8). Об этом первым написал замечательный исследователь Георгий Федоров<sup>8</sup>, потом этот факт трактовали Т. Касаткина, К. Степанян. Но для полноты картины считаем нужным повторить текст Карамзина здесь. Фамилия героя как бы предваряет трагическую финальную сцену, ради которой, по словам автора, и был написан весь роман (28, II; 318). Во II главе VI тома «Истории государства Российского», повествующего о правлении Иоанна III, рассказывается о строительстве нового храма, которому придавали огромное значение: «Соборный храм Успения, основанный Св. Митрополитом Петром, уже несколько лет грозил падением, и Митрополит Филипп желал воздвигнуть новый по образцу Владимирского. Долго готовились; вызывали отовсюду строителей; заложили церковь с торжественными обрядами, с колокольным звоном, в присутствии всего Двора; перенесли в оную из старой гробы Князя Георгия Даниловича и всех Митрополитов (сам Государь, сын его, братья, знатнейшие люди несли мощи Св. Чудотворца Петра, особенного покровителя Москвы). Сей храм еще не был достроен, когда Филипп Митрополит, скоро после Иоаннова бракосочетания, преставился, испуганный пожаром, который обратил в пепел его Кремлевский дом: обливаясь слезами над гробом Св. Петра, и с любовью утешаемый Великим Князем, Филипп почувствовал слабость в руке от паралича; велел отвезти себя в монастырь Богоявленский, и жил только один день, до последней минуты говорив Иоанну о совершении новой церкви. Преемник его Геронтий (бывший Коломенский Епископ, избранный в митрополиты Собором наших Святителей) также ревностно пекся об ее строении; но едва складенная до сводов, она с ужасным треском упала, к великому огорчению Государя и народа»<sup>9</sup>. В примечаниях Карамзин указывает виновных в падении цер-

кви: «Главные Архитекторы были Ивашко Кривцов и Мышкин: они растворяли известь с песком, и весьма жидко; а в стены насыпали мелких каменьев»<sup>10</sup>. Мышкин тоже, как архитектор, стремится построить храм идеальных человеческих взаимоотношений.

Имя Лев могло быть навеяно «Историей» Карамзина. Лев у древних славян изображал Чернобога. Карамзин так описывает одного из идолов Чернобога: «<...>он изображался более страшным, нежели дружелюбным: с головою львиною <...> сей бог хотя и принадлежал к числу добрых, однако ж в некоторых случаях мог и вредить человеку»<sup>11</sup>, то есть одно из значений этого символа — вредитель. Лев Мышкин, будучи добрым, мог приносить вред другим.

Титул «князя» отсылает нас к «Истории» Карамзина и связан с «делом» героя Достоевского, как и его фамилия. Мышкин напоминает лучших русских князей, которые стремились преодолеть междоусобицы и объединить страну. Например, в «Истории» Карамзина говорится о великом князе Константине, правившем в XIII в., что он был «столь кроток, что старался не опечалить ни одного человека, любя делом и словом утешать всякого»<sup>12</sup>. О князе Владимире Волынском, тоже жившем в XIII в., говорится как о «любителе правды, кротком, милостивом, трезвом, и за особую ученость по тогдашнему времени названного Философом. Сей добрый Князь Владимирский четыре года страдал как Иов»<sup>13</sup>. Мышкин — князь, потому что хочет объединить всех, подобно великим князьям, таким, как Мономах, которые стремились объединить Русь, то есть его титул имеет то же значение, что и фамилия, взятая из «Истории» Карамзина. Поколение Рюрика пресекалось смертью добродетельного царя Феодора Иоанновича, Мышкин тоже «последний в своем роде».

Отношение Мышкина к католической вере напоминает отношение к ней многих русских князей, например, Александра Невского, который «призвав мудрых людей, советовался с ними, и написал к Папе: “мы знаем истинное учение Церкви, а вашего неприемлем и знать не хотим”»<sup>14</sup>. Внук Дмитрия Донского великий князь Василий Васильевич выступил как рьяный защитник православия против Флорентийского собора<sup>15</sup>. Об отличии западной церкви от греческой Карамзин пишет в V томе «Истории»: «Однако ж, не смотря на свою знаменитость и важность, Духовенство наше не оказывало излишнего властолюбия, свойственного Духовенству Западной Церкви, и служба Великим Князьям в государственных делах полезным орудием, не спорило с ними о мирской власти. В раздорах Княжеских Митропо-

литы бывали посредниками, но избираемые единственно с обоюдного согласия, без всякого действительного права; ручались в истине и святости обетов, но могли только убеждать совесть, не касаясь *меча мирского*, сей обыкновенной угрозы Пап для ослушников их воли; отступая же иногда от правил Христианской любви и кротости, действовали так в угодность Государям, от коих они совершенно зависели, ими назначаемые и свергаемые»<sup>16</sup>. Об этом же еще более эмоционально говорит и князь Мышкин на званом вечере у Епанчиных, обвиняя католическую церковь в том, что она присвоила себе мирскую власть: «Римский католицизм верует, что без всемирной государственной власти церковь не устоит на земле, и кричит: «Non possumus!»\*. По-моему, римский католицизм даже и не вера, а решительно это продолжение Западной Римской империи, и в нем все подчинено этой мысли, начиная с веры. Папа захватил землю, земной престол и *взял меч*; с тех пор все так и идет, только к мечу прибавили ложь, пронырство, обман, фанатизм, суеверие, злодейство, играли самими святыми, правдивыми, простодушными, пламенными чувствами народа, все, все променяли за деньги, за низкую земную власть» (8; 450–451). Итак, «История государства Российского» Карамзина была одним из источников создания образа князя Мышкина.

Швейцария, где лечился Мышкин и о которой он часто вспоминает, — один из главных символов романа, соотносится со Швейцарией как топором рая в «Письмах русского путешественника».

На Мышкине, который приехал в Петербург в конце ноября, «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» (8; 6). Подобный плащ, описанный Путешественником, в Берне спас одного студента, который упал с лошади с огромной высоты: «Сказывают, что на студенте был тогда широкий плащ, который, захватив под себя много воздуха, удерживал его при падении и не дал ему сильно удариться об землю»<sup>17</sup>. Этот плащ имеет несомненное символическое значение. Автор «Идиота» с иронией замечает, что заграничное мировоззрение «оказалось не совсем пригодным в России» (8; 6). Швейцарский плащ в России не мог спасти «бедного рыцаря» Мышкина ни от мороза, ни от равнодушия.

\* «Не можем!» (лат.)

Характер князя сформировался в Швейцарии. Коля Иволгин спрашивает князя:

« — А хорошо в Швейцарии?

— Очень.

— Горы?

— Да» (8; 78).

Но отношение Мышкина к Швейцарии, очевидно, расходится с точкой зрения Автора. Достоевский во время работы над романом, живя в Женеве, отзывался о ней очень резко, особенно в письмах к А.Н. Майкову, ругая и климат, и нравы, и дороговизну: «Это ужас, а не город! <...> Ветры и вихри по целым дням <...> И как здесь грустно, как здесь мрачно. И какие здесь самодовольные хвастунишки! Ведь это черта особенной глупости быть так всем довольным. Все здесь гадко, гнило, все здесь дорого. Все здесь пьяно! Стольких буянов и крикливых пьяниц даже в Лондоне нет» (28, II; 226); «Буржуазная жизнь в этой подлой республике развита до *pes-plus-ultra*\*. В управлении и во всей Швейцарии — партии и грызня непрерывная, пауперизм, страшная посредственность во всем; работник здешний не стоит мизинца нашего: смешно смотреть и слушать. Нравы дикие; о если б Вы знали, что они считают хорошим и что дурным. Низость развития: какое пьянство, какое воровство, какое мелкое мошенничество, вошедшее в закон в торговле» (28, II; 243). Карамзин же писал о почти полном отсутствии преступности в Швейцарии: «Может быть, ни в какой земле, друзья мои, не бывает так мало преступлений, как в Швейцарии, а особливо воровства, которое считается здесь за великое злодеяние. О разбоях и убийствах совсем не слышно; мир и тишина царствуют в счастливой Гельвеции»<sup>18</sup>.

Путешественнику Карамзина тоже, как и князю Мышкину, очень нравится Швейцария. Его восхищает ее ландшафт: горы, водопады, живописные долины, утопающие в виноградниках. Ему импонируют швейцарцы, трудолюбивые, приветливые, культурные, любящие свою родину. Везде чистота, порядок. Швейцарские женщины — верные жены и отличные матери. В Швейцарии нет контраста между богатыми и бедными. «Мудрые цюрихские законодатели знали, что роскошь бывает гробом вольности и добрых нравов, и постарались заградить ей вход в свою республику. Мужчины не могут здесь носить ни шелкового, ни бархатного платья, а женщины — ни бриллиантов, ни кружев; и даже в самую хо-

---

\* Донельзя (*лат.*).

лодную зиму никто не смеет надеть шубы, для того что меха здесь очень дороги. В городе запрещено ездить в каретах, и потому здоровые ноги здесь гораздо более уважаются, нежели в других местах. Во внутренности домов не увидите вы никаких богатых уборов — все просто и хорошо. Хотя чужестранные вина сюда привозятся, однако ж их позволено употреблять не иначе как в лекарство»<sup>19</sup>. Более сдержанно он отзывался о Женеве: «Живучи здесь, я часто досадовал на женевцев и несколько раз хотел описать характер их самыми несветлыми красками, но теперь, на прощанье, не могу сказать о них ничего худого. Сердце мое помирилось с ними, и я желаю им всякого добра»<sup>20</sup>.

Путешественник в горах Швейцарии оставляет «земные попечения» в долине, забывает о времени и думает о вечности: «Все земные попечения, все заботы, все мысли и чувства, унижающие благородное существо человека, остаются в долине <...>. Здесь смертный чувствует свое высокое определение, забывает земное отечество и делается гражданином вселенной; здесь, смотря на хребты каменных твердынь, ледяными цепями скованных и осыпанных снегом, на котором столетия оставляют едва приметные следы, забывает он время и мыслью своею в вечность углубляется<...>»<sup>21</sup>. Мышкин тоже забывал о времени в горах Швейцарии и готов был пойти за линию горизонта в райский город Неаполь.

Составляющие образа швейцарского пейзажа и в «Письмах», и в «Идиоте» одни и те же: горы, старые сосны, водопад, развалины средневекового замка, внизу виноградники, деревенька... При виде неприступных гор русскому путешественнику приходит мысль, что если когда-нибудь он останется один, то удалится в горы, «где все, все забыть можно, все, кроме Бога и природы»<sup>22</sup>. Затем, обращаясь к своим друзьям, оставшимся в далеком отечестве, Путешественник снова говорит об уходе в горы, где он проведет остаток своих дней: «Ах! Если вас не будет на свете, то связь моя с отечеством прервется — я пойду искать какой-нибудь пустыни во глубине Альпийских гор и там, среди печальных и ужасных предметов природы, в вечном унынии проведу жизнь мою»<sup>23</sup>. Мышкину тоже иногда хочется бежать назад, в Швейцарию, и все забыть, но он понимает, что это невозможно и было бы малодушием с его стороны.

Путешественник уверен, что созерцание красоты природы уничтожает даже страх смерти: «Я думаю, что ужас смерти бывает следствием нашего уклонения от путей природы, — рассуждает герой Карамзина. — Думаю, и на сей раз уверен, что он не есть врожденное

чувство нашего сердца. Ах! Если бы теперь, в самую сию минуту, надлежало мне умереть, то я со слезою любви упал бы во всеобъемлющее лоно природы, с полным уверением, что она зовет меня к новому счастью, что изменение существа моего есть возвышение красоты, перемена изящного на лучшее. И всегда, милые друзья мои, всегда, когда я духом своим возвращаюсь в первоначальную простоту натуры человеческой — когда сердце мое отверзается впечатлениям красот природы — чувствую я то же и не нахожу в смерти ничего страшного»<sup>24</sup>. Но против подобного сентиментального отношения к смерти протестует умирающий от чахотки Ипполит. По совету князя он переехал на дачу в Павловск. Вначале ему действительно стало лучше. Но потом он понял, что все равно где умирать: в своей комнате, глядя на кирпичную стену за окном, или в Павловске: «Для чего мне ваша природа, ваш павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидьш <...>» (8; 343).

Князь Мышкин, как и Путешественник Карамзина, именно в Швейцарии научился быть счастливым. Карамзин утверждает, что счастье не в прошлом и не в будущем, а в настоящем, которым надо научиться «дорожить»: «<...>тогда прекрасный день, веселая прогулка, занимательная книга, искренний дружеский разговор, даже ласки верной собачки (которая не оставила нас вместе с неверными любовницами!) извлекают из глаз наших слезы благодарности, но тогда же и смерть любимой птички делает нам превеликое горе»<sup>25</sup>. Об этом же говорит Мышкин перед эпилептическим припадком на званом вечере у 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). Для того, чтобы быть счастливым, нужно «чистое сердце», поэтому и умеют быть счастливыми Путешественник и князь Мышкин.

«Базельская картина» Ганса Гольбейна «Мертвый Христос» — тоже, как и Швейцария, — один из главных символов романа «Идиот». Исследователи считают ее идейным центром произведения. Впервые в русской литературе эта картина была описана Карамзиным в «Письмах русского путешественника»: «В Христе, снятом с креста, не видно ничего божественного, но как умерший человек изображен он весьма естественно»<sup>26</sup>. Аналогичным образом рассуждает Мышкин, утверждая, что «от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (8; 182). Позднее более обстоятельно эту мысль развивает Ипполит в своей «Исповеди» (8; 338 — 339).

Достоевский мог научиться у автора «Истории государства Российского» изображению сильных характеров. Жрец у древних славян изображался с ножом в руке<sup>27</sup>. Нож — неотъемлемый атрибут Рогожина, который, убивая Настасью Филипповну, как бы приносит ее в жертву своему «мертвому» богу.

Через весь роман проходит сравнение России и Запада. Роман «Идиот» можно рассматривать как полемику с автором «Писем русского путешественника» по вопросам гуманистического и религиозного мировоззрения, путей развития России и Запада.

Мышкин, как и сам Достоевский, «страстно» верит в Россию и русский народ, полагает, что у России особый путь развития: «Надо, чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохранили и которого они и не знали!» (8; 451). Автор «Писем русского путешественника» был убежден в том, что путь развития у всех народов один: «Путь образования или просвещения *один* для народов; все они идут им вслед друг за другом»<sup>28</sup>.

Путешественник — гуманист. Он обращается к жителям Лозанны: «Гордясь именем швейцара, не забывайте благороднейшего своего имени — имени человека!»<sup>29</sup>. Мышкин для многих человек с большой буквы. «Прощай, князь, в первый раз человека видела!» — говорит Настасья Филипповна (8; 148). Ей вторит Ипполит: «Я с Человеком прошусь» (8; 348). «Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех!» — восклицает Аглая (8; 283).

Путешественник отличается веротерпимостью. За эту черту он хвалит Вольтера: «К чести его можно сказать, что он распространил сию взаимную терпимость в верах, которая сделалась характером наших времен <...>»<sup>30</sup>. Автобиографический герой Карамзина, будучи православным, может «от всего сердца» помолиться и в католической церкви<sup>31</sup>. Путешественнику не нравится та нетерпимость, с которой протестанты выступают против иезуитов и ка-



толиков: «Где искать терпимости, если самые философы, самые просветители — а они так себя называют — оказывают столько ненависти к тем, которые думают не так, как они». Для него «истинный философ, кто со всеми может ужиться в мире; кто любит и несогласных с его образом мыслей»<sup>32</sup>. Карамзин не верил в тайный заговор иезуитов и католиков, которые стремятся овладеть Европой<sup>33</sup>. Мышкин в России становится все более нетерпимым. Его нетерпимость по отношению к иезуитам и католикам проявляется в его «программной» речи на званом вечере у Епанчиных.

Достоевский в «Идиоте» ведет полемику с Карамзиным, а также со своим современником, учеником Руссо и Карамзина, Л.Н. Толстым, и по такому ключевому в то время вопросу, как роль дворянства в русской истории. Карамзин был идеологом дворянства. Близкую позицию занимал Л.Н. Толстой. Мотив соблазнения Катюши Масловой напоминает трагедию Настасьи Филипповны и Мари в романе «Идиот» и восходит к одному источнику — повести Карамзина «Бедная Лиза». Не случайно Нехлюдов, как и Эраст, расплачивается с Катюшей именно сторублевой ассигнацией, бедная Мари, подобно Лизе, живет с престарелой матерью в швейцарской деревне, а начитанная Настасья Филипповна, явно намекая на героиню Карамзина, признается: «А тут приедет вот этот: месяца по два гостил в году, опозорит, разобидит, распалит, развратит, уедет, — так тысячу раз в пруд хотела кинуться, да подла была, души не хватало <...>» (8; 144). Автор романа «Воскресение» считал, что дворянство должно покаяться перед народом, чтобы предотвратить надвигающуюся революцию. Князь отстаивает аналогичную точку зрения, когда он в гостинной Епанчиных, произнося свой монолог, разбивает китайскую вазу. На наш взгляд, автор в этой сцене с явной иронией относится к позиции князя. Как верно пишет С. Белов: «<...> в 1870-е годы начинается расхождение Достоевского с Карамзиным как идеологом дворянства. Достоевский выступил за новое, духовное дворянство, считая, что в пореформенной России, когда все стало разлагаться и разрушаться, стало разлагаться и разрушаться и традиционное, вековое дворянство. Писатель сравнивал это с утратой веры, с атеизмом»<sup>34</sup>. Здесь имеется в виду позиция Достоевского, получившая отражение в его творчестве, начиная с романа «Подросток». Но писатель начал эту полемику еще раньше, в конце 1860-х годов, в романе «Идиот».

Финалы двух произведений резко отличаются. Путешественник благополучно возвращается в Россию, Мышкин в безнадежном со-

стоянии возвращается в Швейцарию. Князь, воспитанный по системе швейцарского доктора Шнейдера, не мог преодолеть всех тех трудностей, которые ожидали его в России. Он не был подготовлен к ним. Достоевский понимал, что «дело» русских князей уже проиграно, что миссия дворянства, которое, начиная с эпохи Петра I, получало воспитание на Западе, несостоятельна в нашей истории.

Итак, Мышкин в начале романа — это сентиментальный герой, чей характер и мировоззрение полностью сформировались в Швейцарии. Он открывает для себя свою родину, как Колумб Америку. Он «пастушески» смотрит на жизнь в России и «по-швейцарски» понимает русского человека. Незнание русской жизни приводит к тому, что он совершает ряд роковых ошибок, которые имеют трагические последствия как для него, так и для других персонажей романа. Идея Достоевского, нашедшая воплощение в сюжете «Идиота», — показать, что Россия должна развиваться самостоятельно, что Запад может оказать только разрушительное влияние на нашу страну. Поэтому воспитанник Запада Мышкин потерпел поражение в России. Последним аккордом романа звучат заключительные слова Лизаветы Прокофьевны, выражающие авторскую точку зрения: «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). Это противоположно идее, которую отстаивает автор «Писем русского путешественника»: Россия должна стать на благотворный для нее западный путь развития, другого пути не существует.

### Примечания

<sup>1</sup> Карамзин Н.М. История государства Российского: в 12 т. — Т. II—III / Под ред. А.Н. Сахарова. — М.: Наука, 1991. — С. 45.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. — С. 93.

<sup>4</sup> Там же. — С. 189, 359, 392.

<sup>5</sup> Карамзин Н.М. История государства Российского: в 12 т. — Т. V / Под ред. А.Н. Сахарова. — М.: Наука, 1993. — С. 106; см. также характеристику этого князя на с. 139.

О князе Свидригайло и «Истории...» Карамзина как одном из возможных источников при создании образа Свидригайлова писали С.В. Белов (Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. — Л., 1985. — С. 80) и Б.Н. Тихомиров («Лазарь! Гряди вон!» Роман Ф.М. До-

стоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. — СПб., 2005. — С. 267).

<sup>6</sup> **Карамзин Н.М.** История государства Российского: в 12 т. — Т. II — III / Под ред. А.Н. Сахарова. — М.: Наука, 1991. — С. 312.

<sup>7</sup> **Карамзин Н.М.** История государства Российского — М.: Эксмо, 2010. — С. 827.

<sup>8</sup> **Федоров Г.А.** «Се человек» (картина Яна Мостарта) // **Федоров Г.А.** Московский мир Достоевского: Из истории русской художественной культуры XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 365-366.

<sup>9</sup> **Карамзин Н.М.** История государства Российского: в 12 т. — Т. VI / Под ред. А.Н. Сахарова. — М.: Наука, 1998. — С. 46–47.

<sup>10</sup> Там же. — С. 244.

<sup>11</sup> **Карамзин Н.М.** История государства Российского: в 12 т. — Т. I / Под ред. А.Н. Сахарова. — М.: Наука, 1989. — С. 78.

<sup>12</sup> **Карамзин Н.М.** История государства Российского: в 12 т. — Т. II–III / Под ред. А.Н. Сахарова. — М.: Наука, 1991. — С. 448.

<sup>13</sup> **Карамзин Н.М.** История государства Российского: в 12 т. — Т. IV / Под ред. А.Н. Сахарова. — М.: Наука, 1992. — С. 88.

<sup>14</sup> Там же. — С. 42.

<sup>15</sup> **Карамзин Н.М.** История государства Российского: в 12 т. — Т. V / Под ред. А.Н. Сахарова. — М.: Наука, 1993. — С. 161.

<sup>16</sup> Там же. — С. 209.

<sup>17</sup> **Карамзин Н.М.** Сочинения: в 2 т. — Т. 1. — Л.: Худож. лит., 1983. — С. 203.

<sup>18</sup> Там же. — С. 175.

<sup>19</sup> Там же. — С. 192 — 193.

<sup>20</sup> Там же. — С. 269.

<sup>21</sup> Там же. — С. 209.

<sup>22</sup> Там же. — С. 181.

<sup>23</sup> Там же. — С. 269.

<sup>24</sup> Там же. — С. 172.

<sup>25</sup> Там же. — С. 464.

<sup>26</sup> Там же. — С. 167.

<sup>27</sup> **Карамзин Н.М.** История государства Российского: в 12 т. — Т. I / Под ред. А.Н. Сахарова. — М.: Наука, 1989. — С. 79.

<sup>28</sup> **Карамзин Н.М.** Сочинения: в 2 т. — Т. 1. — Л.: Худож. лит., 1983. — С. 346.

<sup>29</sup> Там же. — С. 222.

<sup>30</sup> Там же. — С. 236.

<sup>31</sup> Там же. — С. 116.

<sup>32</sup> Там же. — С. 95.

<sup>33</sup> Там же. — С. 93 — 94.

<sup>34</sup> **Белов С.** Достоевский и Карамзин // Русский архив: Альманах. — Вып. 1. — М.: Столица, 1990. — С. 186.

**ХУДОЖНИК-ПРОВИДЕЦ**

---



---

Владимир Катасонов\*

**РЕЛИГИОЗНЫЕ АСПЕКТЫ РАССКАЗА  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»\*\***

**1. Множество вопросов.** Небольшой рассказ «Сон смешного человека» был опубликован Ф.М. Достоевским в 1877 году в апрельском выпуске «Дневника писателя». Современная ему критика почти не обратила внимания на этот рассказ, однако в дальнейшем, в особенности в начале XX века, к рассказу не раз обращались многие русские мыслители<sup>1</sup>. В чем же притягательность этого рассказа, чем он интересен и по сегодняшний день, смеем даже сказать: что позволяет причислить его к лучшим произведениям *философской прозы* великого писателя?

Внимательный читатель не может отделаться от впечатления некоторой двусмысленности сюжета, не может не заметить множества вопросов, остающихся без ответа. И первоочередной из них: почему главный герой развратил всех людей «золотого века»? Произошло ли это *машинально*, просто, по заразности греха, или же потому, что в этом золотом веке чего-то не хватало, чего-то, что по своей ценности перетягивает даже всю их счастливую и лучшую любовь жизнь?.. В пользу последнего говорит постоянно подчеркиваемое героем обстоятельство: после падения, говорит главный герой, «я <...> любил их, может быть, еще больше, чем

---

\* Владимир Николаевич Катасонов — профессор, доктор философских наук, доктор богословия. Работы по истории русской философии и религиозным аспектам культуры. Особую известность приобрела работа «Хождение по водам. Религиозно-нравственный смысл повести А.С. Пушкина “Капитанская дочка”» (1996).

\*\* Статья печатается в сокращении.

прежде, когда на лицах их еще не было страдания и когда они были невинны и столь прекрасны»(25; 117). Какая же ценность может возвышать падший мир над миром счастья и любви? Какая ценность может быть в страдании? Интересно то, что Достоевский в рассказе не дает прямых ответов на эти вопросы. Более того, его герой идет проповедовать не мир страдания, а именно тот мир счастья, который предвиделся ему в его сне! Именно тот мир, который он любил меньше, и который он развратил!?. Попытку ответа на этот вопрос мы даем в другой статье<sup>2</sup>, посвященной «Сну смешного человека». В данной же работе мы обсуждаем религиозную и метафизическую перспективу, в которой выступает все повествование.

**2. Религиозная перспектива рассказа.** Под *религиозной перспективой* мы понимаем те предельные онтологические и эпистемологические представления, в рамках которых существует все, изображаемое в рассказе. Можно бы было назвать это и мировоззренческой перспективой. Однако в рассказе явно ставится вопрос о спасении человечества от зла и о смысле зла, об Истине и характере коммуникации с ней, что явно связано с религиозными коннотациями, поэтому мы и предпочитаем термин «религиозная перспектива». В рассказе нет слов Бог, Творец, Абсолют и т.д., но можно, тем не менее, выделить представление о Высшей силе, господствующей в мире и, в конце концов, за все происходящее в мире ответственной. Это представление появляется впервые в сне нашего героя, когда он, похороненный после своего самоубийства, лежит в гробу. Поначалу герой ничего не чувствует, никакого ужаса от пребывания в могиле, так, как и представляла это его заолодевшая в атмосфере глубокого нигилизма душа: ведь все равно... «Но вот вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышку гроба капля воды, за ней через минуту другая, затем через минуту третья, и так далее, и так далее, все через минуту» (25; 110).

Мысль об этой медленной пытке, которая будет продолжаться непонятно сколько времени, глубоко возмущает нашего героя. Ведь он только что покончил с собой, желая уйти и от обычных человеческих страданий, и от бессмысленности человеческой жизни, в которой все равно! И зачем же — только затем, чтобы подвергнуться этой новой изощренной и бессмысленной пытке? Все это вызыва-

ет глубокое негодование в сердце героя, и он, почти поневоле, бросает вызов... кому? Герой сам не знает этого, но произвольный вызов его обращен, тем не менее, к некоей личности. «И я вдруг воззвал, не голосом, ибо был недвижим, но всем существом моим к властителю всего того, что совершалось со мною: “Кто бы ты ни был, но если ты есть и если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозвожь ему быть и здесь. Если же ты мстишь мне за неразумное самоубийство мое — безобразием и нелепостью дальнейшего бытия, то знай, что никогда и никакому мучению, какое бы ни постигло меня, не сравниться с тем презрением, которое я буду молча ощущать, хотя бы в продолжении миллионов лет мученичества!..” Я воззвал и смолк» (25; 110). Возглас этот, хочется даже сказать, *ультиматум*, в высшей степени любопытен. Герой, по видимости, не является верующим человеком. Однако он не исключает возможности того, что мир управляем неким личным существом, «властителем всего того, что с ним совершается». Чисто логически здесь предполагаются три типа *мировоззренческих горизонтов*, в которых звучит возглас героя. *Первый*: может быть, и нет никакого Абсолюта, никакого Властителя, например, есть только безличные законы материальной природы, управляющие всей Вселенной, и тогда все человеческие страдания, ценности и упования, включая и страдания человека, лежащего в гробу, суть только лишь *эпифеномены*, и вопиющая бессмысленность их также только *эпифеномен*, ибо последний смысл всего заключен только в движении материальных частиц в пространстве и времени и..., как говорится, обижаться не на кого. В этом мировоззренческом горизонте фактически нет никакого религиозного измерения. *Второй горизонт*: существует некое личное начало, стоящее над миром, и как-то ответственное за все, что в нем происходит. Это существо может быть разным, оно может быть и совершенно безучастным к судьбе человека, и бессильным перед лицом мирового зла, а то и само являться его причиной и т.д. Множество этих возможностей предоставляет нам картина мировых религий. Герой «Сна» обращается к этому гипотетическому существу с надеждой на сочувствие: если есть что-то разумнее этого унижительного и бессмысленного страдания, то пусть оно будет явлено, хотя бы даже и в качестве какого-то *объяснения* этого страдания. И этот второй мировоззренческий горизонт имеет явно религиозный характер: есть надмирная сила, вносящая смысл во все существующее



щее, сила, имеющая, по видимости, — так как к ней можно обращаться с просьбами и вопросами — личный характер. Однако в качестве объяснения может выступать и идея *загробного возмездия* за совершенное в жизни, аналогично тому, как понимает это христианство. Герой наш, конечно, знаком с этой концепцией и он решительно заявляет свое несогласие с ней, во всяком случае, в применении к своему случаю. Он готов согласиться, что самоубийство его неразумно, можно даже сказать, ребячески кощунственно, но... но разве вся бессмысленность его земного существования, его страдания физические и нравственные, существование зла в мире вообще не ставят вопрос об ответственности Высшего существа за все это? Ведь это именно оно, если и не сотворило само этот мир, то во всяком случае, и не исправило его! Разве справедливо возлагать ответственность за совершенное в жизни зло на человека, существо по определению слабое и малодушное, — во всяком случае, по сравнению с Творцом этого мира! — и подвергать его таким издевательским страданиям после смерти?.. Короче, все классические пункты теодицеи служат для героя пунктами обвинения Высшего существа, если оно специально, в наказание, подвергает его мучениям в гробу. И это есть *третий мировоззренческий горизонт*, также имеющий религиозный смысл, уже более традиционный, близкий к христианству (но, конечно, не только). В этом последнем случае важно не только то, что Высшее существо предполагается личностью, с которой можно общаться, но и в особенности то, что герой наш как бы вызывает эту личность на поединок: если загробные страдания суть возмездие за самоубийство, то я миллионы лет буду молча презирать тебя!.. Казалось бы, несовместимые онтологические реальности — Творец или Управитель мира, с одной стороны, и слабый, смертный и нравственно несостоятельный человечиска, с другой, но однако, по *персоналистической* логике Достоевского, это не просто соизмеримые сущности, но и *равные* в своем отношении к Истине: объясняющая Истина высшего существа должна удовлетворять и запросам разума человека, иначе эта истина достойна презрения и вообще не есть Истина. Конечно, в позиции героя очень много гордыни, и мы еще поговорим об этом ниже, но вместе с этой гордыней здесь и более благородное чувство: чувство онтологического достоинства личности, способной вопрошать даже Бога. Все это относится и ко второму мировоззренческому горизонту.

Именно в рамках второго мировоззренческого горизонта и продолжается дальнейшее действие сна. Итак, есть личное Высшее существо, Творец или Промыслитель мира, или то и другое одновременно, ответственное за смысл происходящего, и есть человек, человеческая личность, стоящая перед лицом этой высшей личности и взыскующая смысла. Третий вариант не реализуется, так как на вызов героя Высшая сила не просто выносит некий вердикт, а самым дальнейшим развитием сюжета как бы ведет с ним диалог, который должен привести героя к некоей истине. Некоторое время после своего воззвания герой ждет, твердо уверенный, что ответ будет, и вот, могила разверзлась, и «...Я был взят каким-то темным и неизвестным мне существом, и мы очутились в пространстве» (25; 110). Любопытны характеристики, которые дает герой этому существу, несущему его через пространства. Оно *темное*, оно иногда отвечает на вопросы героя, но не всегда. Темноте этого существа соответствует «какая-то печаль» (25; 111), звучащая в его ответах. «Я знал, — говорит герой, — что оно имело как бы лик человеческий. Странное дело, я не любил это существо, даже чувствовал глубокое отвращение. Я ждал совершенного небытия и с тем выстрелил себе в сердце. И вот я в руках существа, конечно, не человеческого, но которое *есть*, существует...» (25; 110). Что же это за своеобразный «темный Вергилий», молчаливый и печальный? Это не есть сама Высшая сила, но несомненно посланник этой Высшей силы, ангел ее. Этот темный ангел несет героя через пространства к Земле в состоянии «Золотого века», на которой герой еще глубже познает свою собственную душу, свою грешную природу. И на восторги героя, увидевшего, как они приближаются к Земле, был ответ: «Увидишь все, — ответил мой спутник, и какая-то печаль послышалась в его слове» (25; 111). Этот посланник несет не радостную весть об истине, о возможности жизни без зла, — хотя и переносит героя в «Золотой век», — а тяжелую истину о коренной греховности человека, которую не исправить никаким изменением «среды», как говорили во времена Достоевского. Как в средневековом представлении о посмертном суде за душу человека борются два ангела, один светлый и другой темный, падший, причем первый приводит записи о добрых делах, а второй о злых, совершенных умершим, так и здесь в рассказе мы видим как бы отражение этой идеи. Но в рассказе только темный, падший ангел несет героя, чтобы показать ему всю глубину его нравствен-

ной испорченности. И герой не любит этого вожатого, и даже чувствует к нему отвращение...

Необходимо отметить переключку сюжета «Сна смешного человека» с традиционными православными представлениями о посмертной судьбе человека. Согласно последним<sup>3</sup>, первые два дня после своей смерти душа умершего «скитается по земле», ходит по местам, которые она любила, и на третий день возносится на поклонение Богу. С 4-го по 8-й день душе показываются все красоты рая, вся благодать тамошней жизни. Душа восхищается и в то же время трепещет, боясь, что не попадет в эти райские обители. На 9-й день душа опять возносится к Богу. С 10-го же по 39-й день «...Владыка всех повелевает провести душу по аду и показать ей находящиеся там места мучения, разные отделения ада и разнообразные мучения нечестивых, находясь в которых души грешников непрестанно рыдают и скрежещут зубами»<sup>4</sup>. После чего в 40-й день Бог определяет место пребывания души до Всеобщего воскресения. Достоевский был, конечно, знаком с этими представлениями, широко распространенными в русском Православии, и нам думается, что сюжетная канва рассказа имеет свой корень именно в этой традиции. Но любопытно то, что в своем рассказе писатель, так сказать, *имманентизирует* церковные представления. Религиозные онтологические различия между раем и адом *смазываются* чисто психологической установкой — все происходит во сне; более того, все происходит в душе одного человека: и рай и ад находятся в нем самом, он сам их порождает; если рай и ад в православном понимании разделены и нет перехода из одного в другой<sup>5</sup>, то у Достоевского это один мир, просто в разных его состояниях, соединенных причинной связью (грехопадением); и что очень характерно, в «Сне» нет никакого *вознесения к Богу*. Об этом еще поговорим ниже, сейчас лишь важно отметить, что именно из устоявшихся в русском Православии представлений о загробной участи человека происходят не только сюжетные, но и характерологические особенности рассказа. В частности, и образ вожатого, «темного Вергилия», которого герой не любит.

**3. Гордость и метафизика.** «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если бы все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде», — начинает свое повествование герой «Сна» (25; 104). Чем же

смешон смешной человек, и почему объявление сумасшедшим есть «повышение в чине»? Герой говорит, что он был смешон всегда, и в детстве, и в юности: «Я всегда был смешон, и знаю это, может быть, с самого рождения. Может быть, я уже с семи лет знал, что я смешон. Потом я учился в школе, потом в университете и что же — чем больше я учился, тем больше я научался тому, что я смешон» (25; 104). Из рассказа неясно, в чем же причина того, что герой смешон.

Вообще говоря, ответы на эти вопросы можно отчасти обнаружить в гораздо более раннем произведении Достоевского, в знаменитых «Записках из подполья», вышедших в 1864 году. Именно здесь великий писатель дает тот образ «человека из подполья», который потом не раз встречается на страницах его творчества, черты которого мы узнаем и в Раскольникове, и в Ставрогине, и в Иване Карамазове и многих других. Духовная конституция героя «Сна смешного человека», — рассказа, написанного через тринадцать лет после «Записок», — во многом тождественна с героем «Записок»; добавлены только некоторые новые моменты, характеризующие больший *духовный возраст* героя «Сна». «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек», — такими словами начинаются «Записки из подполья» (5; 99). Контрапунктом к ним звучит и начало «Сна смешного человека»: «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим» (25; 104). Все то же одиночество, все та же гордыня... Но герой «Сна» несколько духовно старше: если тон подпольного человека более публицистичен, он обращен к окружающим, он стремится преодолеть их аргументы своими аргументами, он стремится найти какие-то контакты с окружающими, то герой «Сна» (до своего перерождения) уже «подустал», и психологически и духовно, — никому ничего доказать нельзя, всегда все равно, и он в основном молчит в обществе товарищей, или же с безразличной резиньяцией высказывает им: «Господа, ведь вам, говорю, все равно» (25; 105). На что и господа даже и не обиделись, а только засмеялись... Диалог и вызовы главного героя в «Сне» с уровня публицистического и психологического ушли на более глубокий уровень философии и метафизики. И это неудивительно, ведь «Сон» написан уже после «Идиота» (1868), «Бесов» (1872), «Бобка» (1873) и «Подростка» (1875).

Поэтому не случайно, что ответы на многие вопросы «Сна» мы находим в «Записках из подполья». Почему смешон герой «Сна»?

В «Записках из подполья», в духовной генеалогии их героя мы находим ответ и на этот вопрос. Здесь не только констатируется, что «...человек устроен комически; во всем этом, очевидно, заключается каламбур» (5; 119), но дается и подробное исследование этой «комичности».

Ближайшим образом это социально-психологическая несостоятельность героя из подполья. Социально-психологическая потому, что петербургский коллежский асессор чувствует себя просто винтиком в бюрократической машине имперского Петербурга, от него практически ничего не зависит, — а он зависит от всех! — потому что он *маленький человек*, и его *человечества* никто, собственно, и замечать не желает. Русская литература затратила достаточно усилий, чтобы обострить наше внимание к этому маленькому человеку. Однако Достоевский очень рано ушел от этого аспекта рассмотрения маленького человека. Он идет глубже, он показывает, что не только социально, но и *нравственно* этот маленький человек несостоятелен. Крутыми зигзагами русской истории он был вырван из почвы традиционных народных ценностей, прежде всего Православия, а новые европейские он так и не сумел сделать своими (если вообще это возможно для русского человека!). Он научился критиковать и сомневаться, но, потеряв старую веру, он не нашел новой. Он научился искать смысл, но так и не обрел истины. Он чувствует *метафизическую зыбкость*, «подвешенность» своего существования: ответа на фундаментальные вопросы — в чем смысл жизни? почему добро лучше зла? откуда вообще зло в мире? есть ли надежда на то, что когда-нибудь восторжествует справедливость в мире? — он не знает. Он очень хорошо умеет критиковать ответы на эти вопросы, уж этому-то он научился, но положительного ответа не находит. Именно ощущение этой глубокой метафизической несостоятельности делает его нерешительным и смешным. «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым», — говорит о себе герой из подполья (5; 100). Это ощущение собственного ничтожества почти сводит с ума героя Достоевского. Беспрерывные самокопания парализуют всякую деятельность, герой не делает ничего существенного, но даже и лентяем не может себя назвать. «О, если б я ничего не делал только из лени. Господи, как бы я тогда себя уважал. Уважал бы именно потому, что хоть лень я в

состоянии иметь в себе; хоть одно свойство было бы во мне как будто и положительное, в котором я бы и сам был уверен. Вопрос: кто такой? Ответ: лентяй; да ведь это неприятно было бы слышать о себе. Значит, положительно определен, значит, есть что сказать обо мне. “Лентяй!” — да ведь это званье и назначение, это карьера-с. Не шутите, это так» (5; 109). Поэтому и в «Сне» герой говорит, что если б его действительно считали сумасшедшим, то это было бы «повышение в чине».

Реакцией на это чувство внутренней несостоятельности является *гордость*. Герой Достоевского страшно — и парадоксально! — горд. Казалось бы, чем гордиться, если осознаешь свою несостоятельность, но так устроен человек, и броня гордыни помогает скрывать эту внутреннюю пустоту... «Гордость эта росла во мне с годами, — говорит герой «Сна», — и если б случилось так, что я хоть перед кем бы то ни было позволил бы себе признаться, что я смешной, то, мне кажется, я тут же, в тот же вечер, раздробил бы себе голову из револьвера» (25; 104).

Головокружительные «виражи» этой гордости подробно продемонстрированы Достоевским в «Записках», в обеих частях повести, мы не будем здесь на этом останавливаться. Для нас сейчас важнее, что герой «Сна», который, как было сказано, как бы *духовно взрослее* сорокалетнего коллежского асессора «Записок», отмечает, что со временем он стал спокойней относиться ко всему этому «миллиону терзаний» своей гордости. Внимание героя переносится с вопросов личного самоутверждения в социуме на более принципиальные, *метафизические* вопросы. Именно здесь герой приходит к выводу, что не только в себе он не находит основы для нравственно осмысленного существования, но и в самом бытии, вообще, ее нет, что *все равно*... Если гордость есть болезнь духа, замуровывающая человека в колодце собственного одиночества, не позволяющая ему встретиться с Другим, то здесь, можно сказать, болезнь уходит еще глубже: гордость становится метафизической, гордость перед лицом возможного Творца мира. Верит ли человек в Бога или не верит, но он как бы делает вызов всякому *возможному Богу*: Отвечай! за все зло мира, и за то, в частности, что... я такой! Мы уже отмечали выше, что в этом предстоянии — противостоянии Богу есть и другое начало, а именно, начало метафизического достоинства человека: сотворен я Тобою или нет, но у меня есть разум, и Ты должен дать ответ перед ли-

цом моего разума, иначе какой же Ты Бог!.. Но Достоевский тщательно отличает эти начала. Вот темное существо несет героя через бесконечные пространства. «Я не спрашивал того, который нес меня, ни о чем, я ждал и был горд. Я уверял себя, что не боюсь, и замирал от восхищения при мысли, что не боюсь» (25; 110). Герой только что, в могиле, сделал вызов «властителю всего» и тот, — кто бы он ни был! — явно ответил, и вот ему, маленькому человеку, над которым все смеялись, даются такие откровения! Значит, не такой уж он и маленький и смешной!.. Это наполняет нашего героя гордостью и уверенностью. Но новые мысли опять подводят к фундаментальным вопросам: «И вот я в руках существа, конечно, не человеческого, но которое *есть*, существует: “А, стало быть, есть и за гробом жизнь!” — подумал я с странным легкомыслием сна, но **сущность сердца моего оставалась со мною во всей глубине**: “И если надо *быть* снова, — подумал я, — и жить опять по чьей-то неустрашимой воле, то **не хочу, чтоб меня победили и унизили!”**» (25; 110). Вот он, подпольный человек, во всей глубине своей сущности! Вот он, во всей и гордыне, и метафизике своего существования! Не случайно Достоевский считал «подпольного человека» своим открытием. Подойдя к этому образу первоначально чисто психологически и социально, со временем он открыл в нем фундаментальные проблемы бытия личности, ее противостояния миру и Богу. Наряду с морально-психологическими проблемами — *гордыня!* — здесь все большую роль начинают играть проблемы философские и религиозные: личность, которая в принципе есть все, которая в своем волевом выборе может все оценить и оспорить, натываясь на свою тварную границу, — жить по чужой воле! — оказывается перед серьезной метафизической проблемой. Речь идет уже не просто о том, чтобы пожить по своей воле так или иначе, речь идет о том, что сам по себе выбор жить или не жить был мне навязан, не являлся свободным выбором моей воли. Вызов возможному Творцу делается уже в отношении самого бытия: **зачем Ты сотворил меня, не спротивив меня прежде?!..** Достоевский специально подчеркивает это, выделяя курсивом слова *есть* и *быть*. После Кириллова и Ставрогина из «Бесов» такие вопросы, конечно, уже и не удивительны. Для нас важно лишь подчеркнуть здесь, на какой духовной глубине «работает» текст Достоевского, анализирующего, казалось бы, всего-навсего гордость героя.

**4. Страдание как медиум истины.** Тема страдания человека и, шире, всей твари, сквозная для Достоевского. Можно смело сказать, что это одна из основных тем русского писателя. Эта тема «спасала» Достоевского от полного забвения и в годы советской культуры. Узколобая марксистская критика всегда подчеркивала мастерство писателя в изображении «страданий трудящихся». И это отчасти так, страдания низших классов общества всегда создают определенный фон произведений Достоевского. Однако тема страдания, конечно, важна для писателя в гораздо большем объеме, она не вмещается только в социологический или психологический контекст и по-настоящему может быть осмыслена только при философско-религиозном рассмотрении. Ключевую роль играет тема страдания и в «Сне смешного человека». Вот темное существо, несущее героя через пространства, приближается с ним к Земле. Поначалу все это вызывает в герое изумление и восхищение: То же наше Солнце! Та же наша Земля! Как это возможно?.. Но вот отношение его вдруг резко меняется. «...Мы быстро приближались к планете. Она росла в глазах моих, я уже различал океан, очертания Европы, и вдруг странное чувство какой-то **великой, святой ревности** возгорелось в сердце моем: “Как может быть подобное повторение и для чего? Я люблю, **я могу любить** лишь ту землю, которую я оставил, на которой остались брызги крови моей, когда я, неблагодарный, выстрелом в сердце мое погасил мою жизнь. Но никогда, никогда не переставал я любить ту землю, и даже в ту ночь, расставаясь с ней, я, может быть, любил ее мучительнее, чем когда-либо. Есть ли мучение на этой новой земле? На земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви. **Я хочу мучения, чтобы любить.** Я хочу, я жажду в сию минуту целовать, обливаясь слезами, лишь одну ту землю, которую я оставил, и не хочу, не принимаю жизни ни на какой иной!..”» (25; 111—112). Чем же «мучительная любовь» лучше просто любви? Что за *святая ревность* загорелась в сердце героя? И в полном соответствии с этой ревностью герой рассказывает об истории падения в новом мире. «Наконец эти люди устали в бессмысленном труде, и на их лицах появилось страдание, и эти люди провозгласили, что страдание есть красота, ибо в страдании лишь мысль. Они воспели страдание в песнях своих. Я ходил между ними, ломая руки, и плакал над ними, **но любил их, может быть, еще больше, чем прежде, когда на лицах их**



**еще не было страдания и когда они были невинны и столь прекрасны.** Я полюбил их оскверненную ими землю еще больше, чем когда она была раем, за то лишь, что на ней появилось горе. Увы, я всегда любил горе и скорбь, но лишь для себя, для себя, а об них я плакал, жалея их» (25; 117). Мы опять возвращаемся к главному вопросу, ответ на который отчасти уже знаем. Почему оскверненная земля дороже герою «Сна», чем рай? Потому что этот рай, как и всякий *конкретный образ* жизни без зла, слишком груб, слишком «сусален», чтобы отвечать глубочайшим чаяниям нашего сердца; он предает нашу свободу, наше *апофатическое* стремление к высшему, к идеалу и тем самым уже не может быть истинным. Но почему герой *любит горе и скорбь, любит страдание* и считает, что они вносят особую ценность в мир? В чем конкретно состоит эта ценность, и в чем выгода для человека любить страдание?.. И, как обычно, прототип героя из «Сна» герой «Записок» полностью того же мнения: «Не ошибается ли разум-то в выгодах? Ведь, может быть, человек любит не одно благоденствие? Может быть, он ровно настолько же любит и страдание? Может быть, страдание-то ему ровно настолько же и выгодно, как благоденствие? А человек иногда ужасно любит страдание, до страсти, и это факт» (5; 119).

Итак, почему же человек любит страдание? И, следовательно, Золотой век менее ценен? Дело в том, что в Золотом веке *некого жалеть*, потому что там нет страдания. Нет страдания, нет и сострадания. А способность жалеть, пожалеть живое страдающее существо принадлежит к высшим и благороднейшим проявлениям человека в той антропологической перспективе, в которой существуют герои Достоевского. Заповедь Божия требует от человека любви к ближнему. Но это очень трудно, ведь этот ближний настолько несовершенен и безнравственен, настолько грешен. Жаление же, сострадание, проявление милосердия к ближнему есть, с одной стороны, как бы минимум любви, а с другой — есть любовь *поверх* греха, коростой своей покрывающего и жалеемого, и жалеющего, любовь *сквозь* грех, *любовь, сочувствующая страданию грешника*, «из них же первый есть аз»<sup>6</sup>. Любовь-милосердие, любовь-жаление наиболее дороги Достоевскому. Почему? Возможны два тока любви: снизу — вверх и сверху — вниз. В любви снизу — вверх, в любви-восхищении я пассивен, энергии высшего существа, предмета любви поднимают меня вверх, к совершенству, спасают меня. В любви сверху — вниз, в любви-милосердии я сам

выступаю как спасающее начало. Любовь-милосердие, может быть, наиболее выявляет *образ Божий в человеке*, выявляет его *Богородице*. Как Бог через кеносис Сына Своего спасает человека, так и в любом акте милосердия человек, подражая Богу, стремится помочь страждущему. И выбор Достоевского в высшей степени национален: русский народ очень часто заменяет слово *люблю* словом *жалю*, подчеркивая эту спасающую энергию, заключенную в милосердии. Как бы переходя от абстрактного контекста взаимоотношений личностей к их конкретному историческому, грешному и горестному состоянию... Но «...свет во тьме светит, — говорит Евангелие, — и тьма не объяла его» (Ин. 1:5). Именно плачущая девочка, маленькое страдающее существо пробивает брешь в, казалось бы, наглухо задраенной и охладевшей душе героя «Сна». И возвращением темы этой девочки, рефреном темы милосердия, кончается рассказ: «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» (25; 119). Конечно отыскал для того, чтобы помочь ей, подвинутый на это со-страданием и жалостью. Так страдание выступает у Достоевского почти необходимым *медиумом* духовного воскресения человека.

Тема страдания тесно связана с *темой греха*. Ведь в грехе всегда есть страдание. Грех, как противление воле Божией, писаным ли заповедям, или естественным, *написанным в сердцах*<sup>7</sup>, всегда несет с собой страдание. Христос говорит в Евангелии: «...Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Мф. 11:29—30). Следовать воле Божьей, заповедям Бога значит двигаться по естественным путям жизни, что легко и животворно. Борьба же с Богом и его установлениями не проходит просто, она всегда сопряжена со страданиями. И собственно, говоря богословски, единственной причиной страдания является грех, противление человека Богу. Грех есть следствие человеческой свободы, *безблагодатной свободы*, свободы выбора, когда человек выбирает путь против Божьей воли. Наряду с этим, есть понятие *христианской свободы*, свободы от греха, свободы в Боге, то есть свободы творить волю Божию. Милосердие, любовь-жаление есть проявление именно *христианской свободы*: выполнение заповеди Божьей о любви к ближнему, выполнение заповеди «Не судите!». Достоевскому, в конце концов, дорога именно эта христианская свобода, свобода милосердия. Но чтобы пожалеть, нужно на-

личие страдания, а страдание вытекает из греха, а грех из свободы формальной, безблагодатной... И здесь, в рассказе «Сон смешного человека», как и во многих других произведениях великого писателя, мы видим своеобразную диалектику свободы: как любовь к свободе христианской переходит в положительную оценку свободы вообще, свободы формальной. Хотя эта положительная оценка нигде прямо не высказана, но она всегда присутствует в рассказе как соблазнительный и соблазняющий фон... Высказанное в форме известной русской пословицы, — не согрешишь — не покаешься, не покаешься — не спасешься, — это звучит грубо и кощунственно и, насколько нам известно, нигде прямо не высказывается Достоевским. Однако соблазн именно такой диалектики греха и спасения нередко присутствовал в произведениях писателя. Именно этот соблазн подталкивал его всю жизнь к написанию «Жития великого грешника» (9; 125—139), своеобразной параболы спасения, когда герой должен был претерпеть глубокое нравственное падение, сопряженное, скорее, с неким преступлением, а потом, постепенно, подвигом нравственного покаяния и христианской жизни подняться к высотам если не святости, то добродетели. Этот навязчивый сюжет был настолько значим для Достоевского, что почти все его большие романы, начиная с «Преступления и наказания», представляют собой как бы только первые части этого повествования. В плане христианской жизни сюжет этот, действительно, представляется определенным соблазном, так как, хотя в истории христианства и было немало святых, которые поднялись до святости из inferнальных глубин греха — разбойники, проститутки, гонители христиан и т.д., — тем не менее в Церкви немало примеров святых, которые с самого юного возраста выросли в ней, поражая всех своей моральной чистотой и благочестием (например, прп. Сергей Радонежский, прп. Серафим Саровский). С другой стороны, сюжет *кающегося разбойника* восходит непосредственно к Евангелию. По церковному пониманию именно *благоразумный разбойник*, — один из двух преступников, распятых на кресте вместе с Иисусом Христом, — раскаявшийся в своих грехах и исповедавший Христа Сыном Божиим, первым вошел в рай. В русской церковной культуре сюжет благоразумного разбойника в высшей степени популярен, еще более популярен он в народной культуре. Я подробно писал об этом в другом месте<sup>8</sup> и не буду здесь повторяться. Нам важно только отметить, что Досто-

евский здесь верен именно народной традиции русского понимания христианства и даже соблазн свой разделяет, вероятно, со своим народом...

Устами героя «Записок из подполья» Достоевский дает еще и другое объяснение ценности страданий, которое релевантно и позиции героя «Сна», и которое нередко встречается и в других произведениях писателя. «Страдание, например, в водевилях не допускается, я это знаю. В хрустальном дворце оно немислимо: страдание есть сомнение, есть отрицание, а что за хрустальный дворец, в котором можно усумниться?»<sup>9</sup> А между тем, я уверен, что человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется<sup>10</sup>. **Страдание — да ведь это единственная причина сознания.** Я хоть и доложил вначале, что сознание, по-моему, есть величайшее для человека несчастье, но я знаю, что человек его любит и не променяет ни на какие удовлетворения. Сознание, например, бесконечно выше, чем дважды два. После дважды двух уж, разумеется, ничего не останется, не только делать, но даже и узнавать. Все, что тогда можно будет, это — заткнуть свои пять чувств и погрузиться в созерцание. Ну, а при сознании хоть и тот же результат выходит, то есть тоже будет нечего делать, но по крайней мере себя иногда можно посечь, а это все-таки подживляет. Хоть и ретроградно, а все же лучше, чем ничего» (5; 119). Страдание как единственная причина сознания — эту мысль герои Достоевского повторяют во многих произведениях. Страдание порождает стремление уйти от него, порождает отрицание. Почти как Гегель, считавший отрицание движущей силой развития и жизни, Достоевский держится за страдание как основу сознания, а значит и основу личности. И хотя любимые герои писателя, особенно в начальном периоде его творчества, сплошь и рядом мучаются своим буксующим в бесплодной и бесконечной рефлексии сознанием, и страстно завидуют «своему антитезу», «непосредственному человеку» (5; 104), тем не менее герои эти, как и сам писатель, ни за что не отдадут своего страдания, ибо мышление, порождаемое им, есть основа самой личности.

Не только отрицание и инстинктивное желание уйти от него порождает страдание. Порождая сознание, страдание, по Достоевскому, порождает и более или менее артикулированный вопрос о причине страдания, и вопрос о преодолении страдания не только настоящего и будущего, но и прошлого, и в принципе, страда-

ния всех времен — вопрос об *искуплении страданий*. Именно в этой метафизической перспективе писатель всегда обращается к теме страдания. Возможный прогресс человечества не может состоять в том, чтобы просто уничтожить страдание на Земле, установить справедливое общество, где не будет больше зла. Та позиция, которую высказывает Иван Карамазов, возвращающий Богу «билет» в райское будущее, поскольку в истории была пусть даже и одна слезинка ребенка, в менее осознанной форме уже присутствует и в «Сне», и даже в «Записках». История не может быть линейной: до определенного времени в ней были страдания, а с какого-то момента исчезли. Не может быть в смысле *не должна быть!* Этому противится нравственное чувство человека: что же, все предыдущие поколения были только приготвлением к истинной человеческой жизни, которая началась лишь с определенного момента в истории, только мусором этой истории? Но ведь это тоже были люди, такие же, как мы!?!.. Ведь никакого особого изменения антропологического типа в истории не наблюдается, и какой же тогда смысл в этом разделении человечества на спасенных от зла — и мучимых злом, и погибших от него?!.. Или этого смысла нет вообще и история только «дьяволов водевиль»?..<sup>11</sup> Из аналогичных же соображений не может герой «Сна» просто, так сказать, *отбросить* всю предшествующую историю и счастливо зажить в «Золотом веке». А как же все предшествующие поколения людей, их страдания, страдания маленькой девочки, мои собственные страдания на Земле?!.. Присутствие той же идеи чувствуется и в рассуждении о бесчестном поступке, совершенном на Луне или на Марсе, и об отношении к нему после, во время жизни на Земле. Дело не в том, что никто на Земле не знает об этом преступлении. Достоевский хочет сказать, что есть *непрерывность нравственной жизни*, из которой невозможно по произволу исключить тот или иной промежуток. События во времени начинаются и заканчиваются, а нравственный смысл их пребывает вечно, оно не во времени, скорее, время в нем... И история не может закончиться просто так, в какой-то определенный момент. Для того чтобы все проблемы истории были разрешены, все узлы развязаны, — а иначе, какой же это конец истории? — необходимо, чтобы смысл всех событий был убедительно и окончательно проявлен и, прежде всего, смысл страдания. Выявление смысла страдания, — и страдания невинных, в частности! — есть начало искупления его... История нуждается в

*искуплении*, только тогда нравственное чувство человека, его жажда истины будут удовлетворены. В «Сне» мы еще не видим ясной артикулированности этой идеи. Однако, как планета в поле тяготения невидимого Солнца, все повествование здесь управляется этой все более прорастающей в интуиции писателя идеей.

**5. Образ Истины.** После пробуждения настроение героя «Сна» резко меняется. «О, теперь жизни и жизни! Я поднял руки и воззвал к вечной истине; не воззвал, а заплакал; восторг, неизмеримый восторг поднимал все существо мое. Да, жизнь, и — проповедь! О проповеди я порешил в ту же минуту и, уж конечно, на всю жизнь! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, — что? Истину, ибо я видел ее, видел своими глазами, видел всю ее славу!» (25; 118). Есть разные представления об истине: истина — теория, истина — идея, истина — личность... Особенно важен для нас последний образ, именно так, как он понимается в христианстве: Истина — Личность, Истина — Христос. Вопрос об Истине с большой буквы есть всегда вопрос метафизический и религиозный. Уже вопрос об истине в эмпирических науках очень сложен и допускает множество различных интерпретаций: корреспондентная, прагматическая, конвенционалистская, инструменталистская теория истины и т.д. Говоря же об Истине с большой буквы, мы всегда включаем сюда и истину о человеке, о смысле его существования, о смысле истории. А это значит, что мы включаем сюда и вопрос о ценностях. Не только о том, что есть, но и о том, что должно быть, об Идеале, о Боге. Если истина есть только некоторая теория, скажем, научная или философская, которую надо открыть, сформулировать, для усвоения которой достаточно только способностей рассудка, — это одно дело. Тогда для усвоения истины безразличен, вообще говоря, вопрос о добре и зле, истина одинаково открыта и доброму и глубоко безнравственному человеку, лишь бы не потерявшему рассудок. Если же усвоение истины затрагивает всего человека, не только его рассудочную часть, но и волю, или в святоотеческом христианском понимании, — *целостный человеческий разум*, частью которого является и воля, то тогда для усвоения истины уже недостаточно одних рассуждений. Человек должен не просто усвоить новый взгляд на вещи, он должен измениться вместе со своей волей, со своими желаниями, и только так может быть осуществлено *приобщение истине*. Приобщение истине тогда есть

некий процесс трансформации человеческого существа, для которого более удобен религиозный термин *инициация*. Еще более глубокое изменение претерпевает, согласно церковному пониманию, христианин, соединяющийся с Истиной, которой является Сам Христос — Бог Слово, Второе Лицо Пресвятой Троицы. В этом усвоении Истины происходит *преображение* человеческого естества, соединение с Богом, делающее человека *Богом по благодати*... Поэтому вопрос об образе Истины всегда есть вопрос философско-религиозный и, в рамках нашей статьи, есть продолжение обсуждения вопроса о религиозной перспективе рассказа «Сон смешного человека».

Истина, о которой говорит герой «Сна», ближайшим образом, есть некая картина, *образ*: «Но как мне не веровать: я видел истину, — не то, что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки. Я видел ее в такой восполненной целостности, что не могу поверить, чтоб ее не могло быть у людей» (25; 118). Истина, которую узнал и которую проповедует герой, есть не формула, не некая физико-математическая теория науки и вообще не научная истина, а живой образ, который стоит перед его внутренним взором, который герой наш любит и который побуждает его к проповеди. Последнее особенно важно: истина обладает здесь определенной *энергетикой*, она побуждает героя рассказывать о ней всем, распространять ее, проповедовать ее. В то же время здесь налицо и некоторая двойственность: с одной стороны, истина эта, «...которую биллион раз повторяли и читали...», есть старая известная максима: «...люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться» (25; 119). С другой, это есть, как несколько раз повторяет герой рассказа, «живой образ» истины: «...живой образ того, что я видел, будет всегда со мной и всегда меня поправит и направит» (25; 119). Этот живой образ истины действительно *ответчив*, он находится в жизненном диалоге с героем: «Знаете, я хотел даже скрыть вначале, что я развратил их всех, но это была ошибка, — вот уже первая ошибка! Но *истина шепнула мне*, что я *легу* и охранила меня и направила» (25; 118). Живой образ истины может шепнуть, подсказать и направить. Этот живой образ у Достоевского есть почти личность, и личность необыкновенная, знающая не только *то, что есть*, но и *как надо*. Может быть, это и есть Христос?.. Это ведь так близко к Живому Богу, поправляющему и на-

правляющему человека через его совесть. Однако целое рассказа заставляет сомневаться в этом.

Вопрос об образе истины у героя естественно соотносится и с образом истины у людей «Золотого века». В IV разделе «Сна», где герой рассказывает о жизни в «Золотом веке», мы читаем: «Они почти не понимали меня, когда я спрашивал их про вечную жизнь, но, видимо, были в ней до того убеждены безотчетно, что это не составляло для них вопроса. У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда исполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной» (25; 114). Соприкосновение со вселенной, с Целым вселенной, большее или меньшее... Однако это соприкосновение только со вселенной, а не с Творцом этой вселенной. Скорее некоторое пантеистическое чувство стоит у жителей «Золотого века» на месте веры в Бога. Аналогично и в начале рассказа о Земле «Золотого века» Достоевский пишет: «О, я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители...» (25; 112). Земля, не оскверненная грехопадением... Но *грех есть нарушение воли Божией*. Иначе нравственное несовершенство существ вполне совместимо с другими, чем библейская, историями происхождения людей. Нравственное несовершенство, себялюбие, жадность, порочность могут толковаться тогда, например, как некоторая недоразвитость на пути эволюционного развития. Никакого греха в этом смысле нет, не существует, а есть только более или менее высокие ступени нравственного развития<sup>12</sup>... Грехопадение и грех предполагают некоторую заповедь от одного лица к другому, заповедь, которая была нарушена. Но в «Золотом веке» другого лица, кроме самого счастливого человечества, нет. Стало быть и употребление слова грех здесь условно, смысл его здесь *несобственный*.

Необходимо отметить: признаваясь, что это именно он развратил всех, герой рассказа не может конкретно объяснить, как это началось. «Как это могло совершиться — не знаю, не помню ясно. Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне лишь ощущение



целого. Знаю только, что причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю» (25; 114). Это уклончивое, метафорическое описание грехопадения характерно отличается от точного и ясного описания Библии. Любопытно, что и описывая ступени грехопадения в «Золотом веке», Достоевский начинает со лжи: «Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи» (25; 115). Но ложь есть *следствие* грехопадения. В своем существе грехопадение Адама (Евы) есть *своеволие*: неверие Богу и нарушение Его заповеди. Только потом, по Библии, явилась ложь, когда Бог стал допрашивать Адама. По Достоевскому же, лестница грехопадения следующая: ложь — сладострастие — ревность — жестокость — убийство и т.д. Конечно, все это есть описание некоторой нравственной деградации, однако это не может являться грехопадением, поскольку изначально в том мире, который описывает писатель, нет Божественного законодателя, заповеди которого нарушались бы. Мы помним, конечно, что в начале своего сна герой, еще находясь в гробу, «воззвал к виновнику всего того, что с ним совершалось»; мы помним, также, что некоторое темное и скорбное существо переносило героя к Земле «Золотого века». Однако личность этого «виновника» остается непроявленной и отнюдь не создает *теистической* религиозной перспективы в рассказе<sup>13</sup>; тем более не делает этого и темное существо, которое исполняет явно служебную функцию. Религиозная перспектива «Сна смешного человека» остается *двусмысленной*.

**6. Кристоантхрист.** Не может не привлечь внимания завершение сна героя. После нравственного падения всего человечества «Золотого века» герой чувствует себя глубоко виновным, ибо это он принес в этот прекрасный мир все разлившееся в нем зло. «Я простираю к ним руки, в отчаянии обвиняя, проклиная и презирая себя. Я говорил им, что все это сделал я, я один, что это я им принес разврат, заразу и ложь! Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест. Я не мог, не в силах был убить себя сам, но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли» (25; 117). Что здесь происходит? Герой хочет быть распят на кресте за грехи человечества, причиной которых он, де, является. Герой хочет быть новым Христом?..

Да, Христос был распят на кресте за грехи человечества, которые взял на Себя. Но *Он не был причиной этих грехов*. Во Христе, согласно церковному учению, соединились без смешения два естества: полнота Божественного и полнота человеческого. Причем в человеческом естестве Христа не было греха! Герой же сна есть по определению грешный человек, у которого есть только одно отличие от людей этого нового мира: он был перенесен в этот мир из другого и именно он был источником греха и растления в «Золотом веке». Но в библейском понимании источником растления был дьявол, Сатанайл. Поэтому естественно возникает гипотеза: не является ли духовной пружиной, внутренним движущим импульсом образа героя *во сне* именно Сатана, источник зла в творении? Мы подчеркиваем, именно во сне, потому что пробудившийся герой как бы исцеляется от этой враждебной добру силы. Эта гипотеза подтверждается тем, что герой «Сна» приходит («прилетает») в «Золотой век»... из могилы, то есть, вообще говоря, из ада. В этом трудно сомневаться именно потому, что в начале сна он совершает один из самых страшных в христианском понимании грехов для человека — кончает жизнь самоубийством. То наказание, которое достается ему в могиле, действительно ужасно своим бессмысленным издевательством. Это, как мы помним, выражает и сам герой: «Если же ты мстишь мне за неразумное самоубийство мое — безобразием и нелепостью дальнейшего бытия...» (25; 110). Но именно здесь в могиле, в аду герой получает и своеобразную *инициацию* ада. Герой, как мы знаем, и так всегда был горд. Но тут перед вызовом этого вечного мучения живо-го погребения он демонстрирует воистину *демоническую гордыню*: «...знай, что никогда и никакому мучению, какое бы ни постигло меня, не сравниться с тем презрением, которое я буду молча ощущать, хотя бы в продолжение миллиона лет мученичества!..» (25; 110). Тому презрению, которое испытывает к человеку и его мучениям владыка ада, герой противопоставляет презрение свое, молчаливое и упорное, хоть на «миллион лет»! Титаническое духовное усилие этого вызова как бы переплавляет всю душевную субстанцию нашего героя, осуществляя инициацию *демонической гордыней*... И твердыня ада поколебалась, «властитель всего происходящего» (в аду) ответил: героя забирает из могилы некое темное существо. В этом смысле становится и ясней основная характеристика существа, которое несет героя: *темное* существо, то есть служебный дух ада, которого герой «не любил» и «даже чувствовал глубокое отвращение»

(25; 110). Мы уже отмечали выше, как во все время полета герой постоянно ощущает присутствие своей гордости и когда он осознает, что опять зависим от кого-то, то восклицает: «И если надо *быть* снова <...> и жить опять по чьей-то неустранимой воле, то не хочу, чтоб меня победили и унизили!» (25; 110). «Сущность сердца моего, — признается герой, — оставалась со мною во всей глубине...» (25; 110). Эта сущность есть безумная гордыня существа зависимо-го, в принципе тварного, и в то же время желающего быть выше всего существующего... Эту инициацию получил герой в могиле, в аду, и именно с таким духовным «багажом» приближается он к планете «Золотого века». И судя по кратким замечаниям писателя, эта инициация продолжается и во время полета: «Страх нарастал в моем сердце. Что-то немо, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и **как бы пронизало меня**» (25; 111).

Любопытно, также, что несомый темным существом герой вдруг замечает в кромешной темноте звездочку, только одну. «“Это Сириус?” — спросил я, вдруг не удержавшись, ибо я не хотел ни о чем спрашивать (из гордыни. — *В.К.*). — “Нет, это та самая звезда, которую ты видел между облаками, возвращаясь домой”, — отвечало мне существо, уносившее меня» (25; 110). То есть, это была именно *та самая звезда*, которая дала герою решимость убить себя этой же ночью!.. Мы читаем в начале рассказа: «Небо было ужасно темное, но явно можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные пятна. Вдруг я заметил в одном из этих пятен звездочку и стал пристально глядеть на нее. Это потому, что эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя <...> Я все ждал минуты. И вот теперь эта звездочка дала мне мысль, и я положил, что это будет *непременно* уже в эту ночь» (25; 105—106). Герой со своим темным вожатым несутся через пространства, но за ними все время как бы наблюдает — или ведет их!? — таинственная звезда, наяву побудившая героя к самоубийству, а потом — хотя жалость к маленькой девочке и остановила героя, — потом реализовавшая этот смертный грех во сне!<sup>14</sup> Герой сошел в результате в ад, пережил там пароксизм демонической гордыни и вот, опять сопровождаемый этой звездой, несется в бесконечных темных пространствах. Пытаясь найти какое-то имя для этой звезды, затерявшейся в черных бесконечностях пространства, как-то персонифицировать эту сущность, мы приходим к имени Люцифера, Денницы, духа восстания и отца гордыни, одинокого источника

безжизненного света — так позже христиане стали называть Сатану, начало и источника зла...

И вот этот человек, получивший инициацию сатанинской гордыни, развращает все человечество, а потом начинает жалеть его, плакать о нем и рваться на крест, чтобы искупить все грехи человечества. Жажда, необходимость этого искупления очевидны в рассказе, как очевиден и парадокс: для искупления человечества нужна чистейшая Жертва, Агнец Божий, безгрешный Христос, а здесь на эту роль претендует грешное человеческое существо, одержимое, к тому же, сверхчеловеческой сатанинской гордыней. Чем же может быть это существо, как не пародией, карикатурой на Христа — Испытателя, как не предсказанным антихристом... И конец сна героя в «Сне смешного человека» есть парадоксальная попытка покаяния антихриста... Такова внутренняя логика образа героя во сне. Мы не утверждаем, что Достоевский однозначно вкладывал именно идею антихриста в поведение своего героя во сне. Скорее, эта идея, благодаря его бесстрашному и бескомпромиссному таланту, сама рвалась к воплощению, может быть, даже и вопреки намерениям самого писателя...<sup>15</sup> Не случайно конец сна героя как бы оборван: «Наконец, они объявили мне, что я становлюсь им опасен и что они посадят меня в сумасшедший дом, если я не замолчу. Тогда скорбь вошла в мою душу с такою силой, что сердце мое стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну, вот тут я и проснулся» (25; 117). Достоевский как бы сам чувствует, что «слишком далеко зашел» в этой захватывающей и опасной игре с художественным образом, что сюжет этот и материя эта требуют более внимательного продумывания, и... будит своего героя.

**7. Заключение.** По своему идейному и духовному содержанию рассказ «Сон смешного человека» представляется сложным синкретическим целым. Именно это смешение разнородных духовных начал, обусловленное, прежде всего, гениальной способностью Достоевского открывать и изображать живую субстанцию образов<sup>16</sup>, оставляет у внимательного читателя всегда ощущение некоторой двусмысленности и тайны, заключенной в этом рассказе. Кроме того, чрезвычайно значим всегда конфликт между художником и мыслителем: чувство правды художника, провидца и визионера, все испытывающего опытом сердца, все время спорит с рассуждениями мыслителя, тесно связанными с идейной атмосферой своего време-

ни, с его теориями и верованиями. Еще раз: необходимость в *Искупителе*, в Иисусе (греч. форма евр. слова *Иешуа*, значит *Спаситель*) в рассказе очевидна, как была она всегда очевидна для Достоевского (см. параграф о страдании). Однако необходимости во *Христе* (греч. *Помазанник*, от евр. *Мессия*, означающего то же), то есть, в посланном Самим Богом Спасителе, имеющем полноту даров Святого Духа Первосвященнике и Царе человечества, в рассказе нет. Как нет и самого Господа Бога. На место Спасителя претендует сам человек, со всеми своими грехами и несовершенствами. В плане же традиционной богословской номинации последнее есть путь антихриста... Нельзя сказать, что Достоевский сам однозначно принимает в рассказе этот антихристов путь спасения. Это во сне его герой, получивший инициацию в аду, рвется искупить человечество на кресте. Проснувшись, он уже отказывается от таких радикальных и соблазнительных путей и идет, со смирением, проповедовать любовь между людьми. Но опять должно заметить: в евангелии от Матфея на вопрос законника о том, какая заповедь в законе выше всего, Христос отвечает: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим: сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя; на сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки» (Мф. 22:37—40). Это целостная двуединая заповедь, данное самим Богом необходимое условие спасения. Мы видим, что именно вторую часть этой заповеди исполняет и призывает исполнять герой «Сна». О первой части нет и речи... На практике это оборачивается верой в силу чисто словесного переубеждения людей, в перевоспитание их только человеческими средствами. Но эта вера в возможность преодоления зла одной проповедью есть традиционная *утопия*. Чувствуется, что опыт увлечений социализмом, Фурье и Ж. Занд все еще не преодолен писателем во всей полноте, яды утопий все еще здесь. «То правда, — писал о. Георгий Флоровский в «Путиях русского богословия», — что органического соблазна Достоевский до конца так и не преодолел. Он остается утопистом, продолжает верить в историческое разрешение жизненных противоречий»<sup>17</sup>. Разве что сознательное изображение героя юродствующим («смешной человек») говорит о том, что Достоевский все более решительно отходил от соблазнительных идеалов юности...

## Примечания

<sup>1</sup> См., например: **Розанов В.В.** О Достоевском. Биографический очерк. — М., 1893; **Бердяев Н.А.** Миросозерцание Достоевского. — Париж, 1968 (переиздание работы 1923 года). Нельзя обойти вниманием и работу: **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. В ней обсуждаются жанровые особенности «Сна смешного человека».

<sup>2</sup> См. нашу работу: **Катасонов В.Н.** Загадки «Сна смешного человека» Ф.М. Достоевского // Достоевский: писатель, мыслитель, провидец. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. — С. 40—89.

<sup>3</sup> См., например: **Тихомиров Е.** Загробная жизнь, или последняя участь человека. — Калуга, 1995.

<sup>4</sup> Там же. — С. 153.

<sup>5</sup> В евангельской притче о богаче и Лазаре Авраам, будучи в раю, говорит пребывающему в аду богачу: «...между нами и вами утверждена великая пропасть, так что хотящие перейти отсюда к вам не могут, также и отсюда к нам не переходят» (Лк. 16:26).

<sup>6</sup> Молитва Иоанна Златоуста перед причащением.

<sup>7</sup> Апостол Павел пишет: «...Когда язычники, не имеющие закона, по природе законное делают, то, не имея закона, они сами себе закон: они показывают, что дело закона у них написано в сердцах, о чем свидетельствуют совесть их и мысли их, то обвиняющие, то оправдывающие одна другую...» (Рим., 2:14—15).

<sup>8</sup> См. мою работу: Хожение по водам. Религиозно-нравственный смысл повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» (Параграф «Милосердие») в любом издании, например: **Катасонов В.Н.** Христианство, культура, наука. — М., 2011. — С. 153—205.

<sup>9</sup> «Хрустальный дворец» — это, как известно, выпад против утопии, описанной в «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Но в контексте «Сна» это также и аргумент против «Золотого века», в котором нет страдания и, следовательно, нет возможности для милосердия.

<sup>10</sup> Ср. у А.С. Пушкина песнь Вальсингама из «Пира во время чумы»:

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья может быть залог!

Более подробный разбор см. в: **Катасонов В.Н.** Хожение по водам... — С. 169.

<sup>11</sup> Слова Кириллова в последнем разговоре с Петром Верховенским (10; 471).

<sup>12</sup> Хотя и тогда встает серьезный вопрос, как понимать *совершенствование*, восходящее развитие в эволюции.

<sup>13</sup> Бахтин считает, что герой «Сна», воззвав из могилы «к виновнику всего того, что с ним совершалось», воззвал к творцу мира (Бахтин М.М. Проблемы... — С. 263). Это может быть и так, и мы также отдали должное этой гипотезе (см. выше), но кто герою откликнулся — это другой вопрос, на который мы пытаемся ответить в следующем параграфе. Впрочем, в то же время Бахтин пишет: «Но доминирует здесь в жанровом отношении античный тип мениппеи. И вообще в “Сне смешного человека” господствует не христианский, а античный дух» (С. 255).

<sup>14</sup> Любопытно то, что герой во сне убивает себя другим способом, чем было задумано: «Вдруг приснилось мне, что я беру револьвер и, сидя, наставляю его прямо в сердце — **в сердце, а не в голову**; я же положил прежде непременно застрелиться в голову и именно в правый висок» (25; 109). Злая сила, толкающая героя на самоубийство, как бы пытается нейтрализовать орган нравственной жизни — сердце. Именно сочувствие, милосердие — чувства, коренящиеся в сердце человеческого, — породили в герое размышления и отдалили роковой выстрел.

<sup>15</sup> Примеров того, как «материя» художественного образа проявляет свою внутреннюю сопротивляемость и жизненность, с которой с трудом справляется иногда писатель, можно много найти в черновых материалах у Достоевского. Достаточно, например, только посмотреть, как боролся Достоевский с все разрастающимся образом Свидригайлова из «Преступления и наказания». И именно эта бесстрашная правдивость, верность внутренней логике образа делает Достоевского *исследователем* и философом.

<sup>16</sup> См. понятие *образ идеи* у М.М. Бахтина (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — Глава 3. Идея у Достоевского).

<sup>17</sup> Флоровский Георгий, прот. Пути русского богословия. — Вильнюс, 1991. — С. 300.

---

Фабиан Хеффермель\*

## ИВАН КАРАМАЗОВ КАК МАТЕМАТИК

### *Введение*

«Переносим мы вопрос о цели искусства от рассмотрения продуктов творчества к самым процессам творчества; продукты творчества — пепел и магма; процессы творчества — текучая лава»<sup>1</sup>.

Этими словами А. Белый затрагивает тему отказа кубистской и супрематистской живописи от явления результативного. Нет заключительной целостности возрожденческого пейзажа, требующей взаимодействия между цветовой и линейной перспективами для создания однозначной иллюзии. Влиятельный американский искусствовед К. Гринберг определил модернизм как мета-критику, отражающую, в духе И. Канта, сами методы критики, и, тем самым, провоцирующую на размышление о характеристиках живописи, таких, как свойства пигментов и двухмерность холста. Этот формализм в искусстве начался с импрессионизма, когда художники осознанно стали не скрывать следы волос кисточки в мазках<sup>2</sup>. Если холст и краски, необходимые для *процесса* творчества, раньше, под прикрытием иллюзии, были как будто несуществующими — «прозрачными», как стеклянное «окно» (выразим в свободной форме идею Альберти)<sup>3</sup> — то теперь материалы и процессы приобретают независимое значение в раздробленных композициях. Раздробленность, в

---

\* Фабиан Хеффермель закончил факультет графики в Академии художеств в Осло и факультет славистики в Университете им. Гумбольдта в Берлине, работает в Центре исследований России и Евразии Университета г. Уппсала, Швеция. Основные научные интересы: история богословия иконы, пространственные концепции русского модернизма, Флоренский, Достоевский.



свою очередь, отражает неопределенность культуры раннего XX века, когда новое общество только начинало строиться. Н. Бердяев, считая, что русская революция произошла «по Достоевскому», приписал великому писателю пророческий дар<sup>4</sup>. Художество Достоевского направлено как «вихри» «к неведомому грядущему»<sup>5</sup>. На наш взгляд, «пророчество» Достоевского заключается не столько в предполагаемом сходстве между фантастическими и историческими событиями, сколько в «кубистской» перемене фокуса от результативного и единого на процессуальное и расколотое. Вл. Соловьев еще сильнее подчеркивает процессуальный характер романов Достоевского: «Здесь все в брожении, ничто не устоялось, все еще только становится. Предмет романа здесь не быт общества, а общественное движение»<sup>6</sup>. Параллельно с усиливающимся чувством фрагментарности в культуре, наблюдается интерес к прерывности в исследованиях московского математика — отца А. Белого и преподавателя П. Флоренского — Н. Бугаева. На основе прерывных функций математики Бугаев ввел понятие «аритмология» как основу нового мировоззрения и новой эстетики<sup>7</sup>.

Явление прерывности в самых разных областях жизни позволяет нам рассмотреть процессуальное как свойство, присущее мировоззрению Ивана Карамазова и отражающееся в его квазинаучном мышлении. Если обратимся к Ивану словно к исторически существующему персонажу, о котором сохранился лишь один-единственный источник в виде романа Достоевского, то узнаем о его прошлом, что «кончил он курс естественником» (14; 16). «Естественник» может быть человеком, исследующим явления природы, мир животных, насекомых и т.д. на объективном расстоянии от них. Смердяков стал поваром у Федора Павловича потому, что был брезглив (что подразумевает чистоплотность). Брезгливость чувствуется и в Иване. В своем обращении к математике с намерением изучать высшие абстрактные явления он отказывается от действия в окружающем его мире. Но следует отметить, что 23-летний Иван не формулирует окончательную философскую программу. Его идеи ассоциируются с поспешно положенными слоями масляных красок и формами, противоречащими друг другу во все еще неудачной попытке охватить целостность, — неудачной потому, что в его мировоззрении нет единства между творцом и творением: «Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, Им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять» (14; 214). *Иван мыслит универсально,*

*но фрагментарно*, что свидетельствует о том, что он внутри некоего процесса. В данной статье восприятие математики Иваном поможет раскрыть его религиозные и нравственные противоречия.

### *Не-эвклидова геометрия*

Начнем со «знакомства» Ивана с Алешей в пятой книге романа «Рго и contra», когда Иван хочет объяснить брату свою «суть» и что он за человек. Он объявляет, что принимает Бога «прямо и просто <...>

Но вот однако что надо отметить: если Бог есть и если Он действительно создал землю, то, как нам совершенно известно, создал Он ее по эвклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трех измерениях пространства. Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся вселенная, или еще обширнее, — все бытие было создано лишь по эвклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые по Эвклиду ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности. Я, голубчик, решил так, что если я даже этого не могу понять, то где ж мне про Бога понять. Я смиренно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего» (14; 214)<sup>8</sup>.

Здесь Иван затрагивает два парадоксальных достижения математики XIX века: во-первых, четырехмерные и многомерные пространства, и во-вторых, не-эвклидову геометрию.

И. Кант утверждал, что геометрические постулаты Эвклида являются синтетическими а priori суждениями, воспринимающимися истинными независимо от опыта и семантики выражения. Из этого, в частности, следуют выводы о том, что существует а) только одно пространство, б) пространство обладает тремя измерениями, в) прямая линия — самое короткое расстояние между двумя пунктами, г) время течет только в одном направлении, и некоторые другие<sup>9</sup>. Следовательно, Кант также верил в пятый постулат Эвклида: «И чтобы всякий раз, как прямая, пересекая две прямые, образует с ними внутренние односторонние углы, составляющие вместе меньше двух прямых, эти прямые при неограниченном про-

должении пересекались с той стороны, с которой эти углы составляют меньше двух прямых»<sup>10</sup>.

Из пятого постулата следует, что а) две прямые параллельные линии не пересекаются никогда<sup>11</sup> и что б) непараллельные прямые линии пересекаются всегда<sup>12</sup>. Но из-за своего сложного для аксиомы построения пятый постулат Эвклида считался спорным. В течение двух тысячелетий математики делали многочисленные и страстные попытки решить проблему параллельных линий. Безнадежность одной из таких попыток отражена в письме венгерского математика Ф. Боляи сыну Яноши:

«Молю тебя, оставь в покое учение о параллельных линиях; ты должен страшиться его, как чувственных увлечений; оно лишит тебя здоровья, досуга, покоя, оно погубит счастье твоей жизни. Этот глубокий бездонный мрак может поглотить тысячу таких гигантов, как Ньютон <...> Да хранит тебя Бог от этого увлечения, которое так сильно овладело тобой. Оно лишит тебя радости не только в геометрии, **но и во всей земной жизни** <...> Непостижимо, что в геометрии существует эта непобежденная темнота, этот вечный мрак, туча, пятно на девственной, нетронутой истине <...> Дальше геркулесовы столпы; ни шагу дальше, или ты погибнешь!»<sup>13</sup>.

В. Губайловский связывает Иваново упоминание о не-эвклидовой геометрии с открытиями Н. Лобачевского, впервые предложившего альтернативу к пятому постулату в 1826-м году<sup>14</sup>. Однако Е. Кийко правильно отмечает, что тезиса о *пересечении* параллельных линий у Лобачевского нет<sup>15</sup>. Наоборот, по геометрической системе Лобачевского непараллельные прямые линии не пересекаются никогда<sup>16</sup>. Слова Ивана, «что две параллельные линии <...> может быть, и сошлись бы», скорее напоминают о геометрии Б. Римана. В 1854-м году Риман читал лекцию о том, как параллельные прямые линии всегда будут пересекаться из-за кривизны плоскости<sup>17</sup>. С геометрией Римана Достоевский мог познакомиться из статьи немецкого физика Г. Гельмгольца «О происхождении и значении геометрических аксиом»<sup>18</sup>. Статья, предназначенная для широкого круга читателей, была опубликована в России на русском языке в 1876-м году. Известно, что Н. Страхов, бывший студент математического отделения Петербургского университета и близкий собеседник Достоевского во время написания «Братьев Карамазовых», упоминал о статье Гельмгольца в переписке с Л. Толстым<sup>19</sup>.

*Метафизика пересекающихся параллелей*

Следующая цитата из А. Эйнштейна свидетельствует о непосредственном влиянии геометрии Римана на наше понимание устройства Вселенной: «Заслуга Римана в развитии идей о соотношении между геометрией и физикой двояка. Во-первых, он открыл сферическую (эллиптическую) геометрию, которая является антитезой гиперболической геометрии Лобачевского. Таким образом, он впервые указал на возможность геометрического пространства **конечной протяженности**. Эта идея сразу была воспринята и привела к постановке вопроса о **конечности физического пространства**»<sup>20</sup>.

Примечательно, что в начале XX века П. Флоренский в книге «Мнимости в геометрии» и вслед за ним А. Лосев в книге «Диалектика мифа» рассматривают геометрию Римана не только в космологическом, но и в сакральном контексте. Для них система Эвклида отражает бесконечность Вселенной, как в еретическом учении Дж. Бруно. Если две непересекающиеся линии бесконечны по длине, то пространство вокруг них должно быть *бесконечным* по размеру. Но, согласно Лосеву, из предположения о бесконечности посюстороннего мира следует пантеизм в стиле Бруно, приводящий к потере границы и формы и, в следующую очередь, к «нигилизму нового времени»<sup>21</sup>. С другой стороны, если параллельные линии пересекаются, то это свидетельствует о конечности Вселенной и о том, что посюсторонний мир имеет предел. Предположим тогда, вопреки утверждению И. Ньютона, что физические законы неодинаковы в пространстве. Как в средневековом мировоззрении Данте, Вселенная разделена на две части — Землю и Небо, качественно различные. Флоренский видит в этом доказательство существования Царства Божия за границей имманентного мира. Он предпринял попытку математически вычислить расстояние от Земли до области «небесных движений». По его полемическим расчетам, граница посюстороннего мира и Царства Божия проходит между орбитами Урана и Нептуна<sup>22</sup>.

Однако Иван говорит о том, что параллельные линии могли бы пересечься *в бесконечности*. Из двух заметок в подготовительных материалах к «Дневнику писателя» видно значение бесконечности для поиска ответа на вопрос «есть ли Бог?»: «Если б где в мире был конец, то был бы всему миру конец. Параллелизм линий. Треугольник, слияние в бесконечности, одна квадратильонная все-таки ничтожность

перед бесконечностью. В бесконечности же параллельные линии должны сойтись. Ибо все эти вершины треугольника все-таки в конечном пространстве, и правило, что тем бесконечнее, тем ближе к параллелизму, должно остаться. В бесконечности должны слиться параллельные линии, но — бесконечность эта никогда не придет. Если б пришла, то был бы конец бесконечности, что есть абсурд. Если б сошлись параллельные линии, то был бы конец миру и геометрическому закону и Богу, что есть абсурд, но лишь для ума человеческого.

Реальный (созданный) мир конечен, невещественный же мир бесконечен. Если б сошлись параллельные линии, кончился бы закон мира сего. Но в бесконечности они сходятся, и бесконечность есть несомненно. Ибо если б не было бесконечности, не было бы и конечности, немыслима бы она была. А если есть бесконечность, то есть Бог и мир другой, на иных законах, чем реальный (созданный) мир» (27; 43).

Идеи Достоевского здесь приближаются к головокружительным высотам «немыслимых мыслей». В первой заметке под «треугольником» и «квадрильной ничтожностью», по всей вероятности, имеются в виду бесконечно малые углы, возникающие при пересечении параллельных линий<sup>23</sup>. Но похоже, что налицо недоразумение, ибо Флоренский понимает пересечение параллельных линий как доказательство «земной» конечности, тогда как для Достоевского пересечение возможно только в *отсутствии конечности*. У Эвклида две параллельные линии продолжают без пересечения. Но то, что они не пересекутся «на земле», с другой стороны также означает, что они могут пересечься исключительно в предполагаемой (потенциальной) бесконечности. При опровержении «эвклидовского ума» утверждением о пересечении параллелей в бесконечности Достоевский путает геометрию Римана с геометрией Эвклида.

Однако следует отметить, что, во-первых, вторая заметка в какой-то степени поправляет первую. Достоевский пишет «реальный (созданный) мир конечен, невещественный же мир бесконечен», что соответствует «птолемеевому» миропониманию Флоренского, где посюсторонний мир является конечным, а Бог — актуально бесконечным<sup>24</sup>.

Во-вторых, эти две заметки являются отрывками, которые приобретают смысл только на фоне широкого анализа мировоззренческих исканий Достоевского. Бердяев пишет, что человек составляет *единственный* всепоглощающий интерес Достоевского: «Правда, у

Достоевского есть город, есть городские трущобы, грязные трактиры и вонючие меблированные комнаты. Но город есть лишь атмосфера человека, лишь момент трагической судьбы человека, город пронизан человеком, но не имеет самостоятельного существования, он лишь фон человека»<sup>25</sup>. Мы понимаем здесь «город» не только как «Санкт-Петербург» или «Скотопригоньевск», но как *пространство* в космологическом смысле. Математика и физика интересуют Достоевского постольку, поскольку они способствуют освящению души человека и возможности ее спасения на Божьем Суде. Контекстом его отрывочных мыслей из области математики является не наука как таковая, со всеми ее нюансами, а личная судьба Ивана.

В-третьих, может показаться слишком педантичным с нашей стороны упрекать Достоевского в, по-видимому, незначительной неточности. Но такая нестыковка, непросчитанная для юного студента-инженера Достоевского, у писателя Достоевского усиливает ощущение незаконченности мыслей Ивана. «Вихри к неведомому грядущему» естественно требуют отрывочного стиля писания. По мнению В. Соловьева, Достоевский, акцентируя внимание на *процессах* становления нового мира, по-другому обращается с фактами, нежели Толстой, всегда передающий сюжеты как можно точнее в соответствии с действительностью и поэтому направляющий все внимание «не вперед, а назад»<sup>26</sup>, то есть на результативное.

### «Krise der Anschauung»

Достоевский использует математические приемы, геометрию, числа и даже просто слово «математика» не для создания академической философской системы, а для того, чтобы показать образ рациональной достоверности. Непокосимая правда чувствуется в расчетах великого инквизитора: «Будут тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев» (14; 236), и в знаменитой цитате из «Бесов»: «Если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной» (10; 198)<sup>27</sup>.

Используя математику в доказательствах бытия Бога, Иван переступает через порог той области, где может показаться, что, действительно, истина не в воплощении изначального слова, а в слове, исходящем из человека. Он представляет Алеше истиноподобный и одно-

временно *мысленно непреодолимый* парадокс. Развитие не-эвклидовой геометрии позволило австрийскому математику Х. Хану употреблять выражение «Krise der Anschauung» — «кризис воображения»<sup>28</sup>. Человеческое воображение и восприятие подчиняются эвклидовой геометрии потому, что никто не может себе визуально представить ни четырехмерное пространство, ни пересечение параллельных линий. Не-эвклидова геометрия тогда составляет антиномию между рациональной доказательностью и непредставимостью, так как она, с одной стороны, «железно» доказана математиками, а, с другой стороны, недоступна восприятию. Согласно немецкому слависту А. Нидербудде, у Флоренского сферическое пространство Римана подходит для моделирования небесных явлений благодаря тому, что эта пространственность не является наглядной<sup>29</sup>. Но такая тенденция использования современной геометрии в сакральном контексте уже присутствует у Ивана, когда он принимает Бога на основании ненаглядности пересечения параллельных линий.

Апофеоз не-эвклидового «ума», где Бог «объясняется» математическими приемами, позволяет Ивану направить все свои запросы в эсхатологическую сторону. Пересечение параллельных линий в трактовке Ивана как будто антропогенное «чудо», созданное логикой и фактически уравниваемое с непостижимостью Бога: «если я даже этого не могу понять, то где ж мне про Бога понять?» «Смиренно» осознавая свои ограничения, Иван принимает Бога, премудрость Его и цель Его. Но тем самым он «насильственно» исключает веру из своего мировоззрения, так как Бог у него признается не a priori, а как некая констатация факта. Смирение схоласта перед им же произведенными доказательствами позволяет Ивану выразить равнодушие к вопросу, больше всего занимающему его мысли: «человек ли создал Бога или Бог человека?» (14; 214). Вполне логически, что Иван, наряду с приятием мысли о Боге, в доме у Федора Павловича без каких-либо аргументов утверждает, что ни Бог, ни бессмертие, ни Дьявол не существуют, и опять пользуется «математическим» термином «совершенный нуль» (14; 123). Ищущий ум Ивана не позволяет ему отдаваться необоснованным утверждениям ни в пользу атеизма, ни в пользу религиозности. В замыслах несостоявшегося романа «Житие великого грешника», предшествовавших «Братьям Карамазовым» на десять лет, Достоевский хотел поставить вопрос о существовании Божьем через героя, который «в продолжение жизни то атеист, то верующий, то

фанатик и сектатор, то опять атеист» (29, I; 117). Диапазон мировоззрений напоминает о колебаниях Ивана. Но в отличие от «Великого грешника» Иван отрицательный герой, не являющийся ни атеистом (атеист не принимал бы Бога), ни верующим (верующий не требовал бы эмпирических доказательств существования Бога), и даже ни грешником (доверяем словам Алеши<sup>30</sup>: «Не ты убил отца, не ты!» — 15; 40). Для Ивана Бог существует просто даже на основании того, что никто не бунтует против пустоты. Но через а priori отрицание или математические доказательства Его существования *Иван пытается покорить Бога земным понятиям.*

В таком контексте неудивительно, что великий инквизитор позволяет себе высказать смертный приговор Небесному Отцу: «Завтра сожгу тебя. Dixi» (14; 237). Несуществование или существование Бога сводится в конце концов к логическим умозаключениям Ивана. Рационализмом можно достичь познаний четырехмерного пространства и пересечения параллельных линий, но Бог дал человеческому восприятию и воображению только «жалкий эвклидовский ум», ограниченный внутри трех измерений. Поэтому Иван не Бога не принимает, а мира Его.

В черновике романа присутствует намек на то, что несоответствие между воображением и рациональным сознанием может быть преодолено:

- «— Алеша, веруешь ты в Бога?
- Верую всем сердцем моим и более, чем когда-нибудь.
- А можешь принять? Можешь понять, как параллельные линии сойдутся? Можешь понять, как мать обнимет генерала и простит ему?

Алеша молчит.

- Нет, еще не могу. *Еще* не могу» (15; 228).

Выделенное курсивом слово «еще» усиливает ощущение апокалипсиса, когда человек, создавая новые законы пространства и времени, видит себя на переломе к «неведомому грядущему». Такая утопическая тенденция потом стала характерной для русской культуры раннего XX века. Не случайно К. Малевич на «Последней футуристической выставке 0.10» в 1915-м году употреблял не визуализируемое «четвертое измерение» в пяти названиях своих — естественно видимых — картин<sup>31</sup>. Иван — прототип эпохи кризиса, когда ожидание радикальных новых аксиом психофизиологии<sup>32</sup> не позволяет ему верить, как люди верили раньше, в гармонию Творца с сотво-



ренным миром. То, что он сопоставляет пересечение параллелей с пересечением рук обнимающей мучителя сына матери, свидетельствует о перенесении математических явлений потустороннего мира на посюстороннюю реальность, которую он не принимает: «Пусть даже параллельные линии сойдутся и я это сам увижу: увижу и скажу, что сошлись, а все-таки не приму...» (14; 215). Дальше Иван сводит всю свою мировоззренческую концепцию к открытию не-евклидовой геометрии: «...Вот моя суть, Алеша, вот мой тезис» (там же).

### *Инструментальное сопереживание*

По мнению В. Кантора, богоборческий пафос Ивана сводится к ощущению дисгармонии, так как герой никак не может примириться со страданием детей<sup>33</sup>. Другими словами, Ивану нужен Бог как ответчик за зло на земле. Однако, на наш взгляд, такое толкование образа Ивана не соответствует «математической» концепции, объявляемой им своей «сутью» и «тезисом». Если бы Ивана волновало страдание невинных, то следовал бы вывод о том, что у него *осознанное* сопереживание с ними. Но именно в его отношении к детям становится очевидно, что при стремлении жить полностью теоретическим разумом он никакого сочувствия не проявляет. В дискуссии с Алешей он утверждает, что «деток можно любить даже и вблизи, даже и грязных, даже дурных лицом (мне однако же, кажется, что детки никогда не бывают дурны лицом)» (14; 216), и, по-видимому, возмущается из-за их страданий. Но это так называемое «возмущение» носит чисто инструментальный характер. Во-первых, из теоретической любви к детям у Ивана не следует никакого практического действия. Так, в отличие от Алеши он не общается с детьми. Во-вторых, его равнодушие к страданию детей становится очевидным, когда Lise пересказывает ему распространенный миф о ритуальных убийствах младенцев евреями. Его реакция описана следующим образом: «Он вдруг засмеялся и сказал, что это в самом деле хорошо. Затем встал и ушел. Всего пять минут сидел» (15; 24).

Поэтому, на наш взгляд, источником богоборческого пафоса Ивана не может являться незавершенность сотворенного Богом мира. Следует «перевернуть» перспективу. На мировоззрение Ивана влияет не столько *возмущение*, сколько *динамика его математического мышления*. Не внешнее присутствие зла на земле влияет на

Ивана и ведет к его бунту. Его бунт исходит изнутри, из теоретических переживаний, согласно которым весь мир (созданный лишь по эвклидовой геометрии и трем измерениям пространства) теряет свою ценность. И только на втором месте после теоретических размышлений он выдвигает практические примеры страдания детей в качестве «материального» обоснования своего отказа от мира. Его бунт против Бога исходит не из сопереживания к страдающим детям, а из математики. Не из «горячего сердца», как у Дмитрия Карамазова, а из холодной головы: «Ты не знаешь, для чего я это все говорю, Алеша? У меня как-то голова болит, и мне грустно» (14; 217).

Сопереживание подчиняется рационализму. Поэтому самопожертвование великого инквизитора ради человечества является лишь карикатурой на притчу о пшеничном зерне, приносящем плод своей смертью. Зосима цитирует Хохлаковой слова ради знакомого доктора: «Чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц» (14; 53). Не сопереживая разворачивающемуся вокруг семейному кризису, Иван говорит Алеше идентичные по смыслу слова: «Я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних» (14; 215). В любви к человечеству отражается поиск универсальных решений — некое стремление постичь непостижимое. Его сердце только вместе с тем, что далеко и еще не достигнуто — и в этом процессуальное преобладает над результативным.

#### *«Двойник» истины*

Эвклидова геометрия представляет собой безупречность, сочетающуюся в мыслях Ивана с потенциалом не-эвклидовой геометрии для открытия невидимой и непредставимой действительности. Таким образом, Иван ищет альтернативную истину в математике — то есть истину вне Христа. Но способен ли человек к созданию такого «двойника» истины? Невозможность математического подхода к Богу Достоевский показывает во время судебного процесса, напоминающего неверную формулу, приводящую к судебной ошибке. Но формула неверна не потому, что где-то в ее сегментах были недочеты — она сама по себе в трактовке и прокурора, и адвоката является правильной: *три тысячи рублей, получен-*

ных от Катерины Ивановны, минус три тысячи рублей, потраченных в Мокром, равны нулю. Следовательно, деньги, потраченные Дмитрием в ночь после убийства, были украдены у покойного отца. Формула приводит к ошибке потому, что она обусловлена чистым математическим мышлением. Ни прокурор, ни адвокат до конца не понимают психологию Дмитрия, побуждающую его скрывать тысячу пятьсот рублей вопреки всем рациональным расчетам. У Катерины Ивановны есть письмо, которое Иван считает «математическим доказательством» (15; 39) виновности Дмитрия. Но каким бы на суде ни казалося убедительным «математическое доказательство», читатель знает, что убил Федора Павловича не Дмитрий, а Смердяков. В человеческом суде царит математическая истина, созданная человеком, но закон Бога заключает в себе мысль о *недостижимости* абсолютной истины, которая только в Боге и только одна.

Эта другая истина — истина об отцеубийстве — проявляет себя в судьбе Дмитрия как провидение: «Бог, как сам Митя говорил потом, сторожил меня тогда» (14; 355). Но в той истине, в которой воскреснет Дмитрий, мучается Иван: *если убийца не Дмитрий, то убийца — я*. Иван убежден, что противоречия исчезнут «как жалкий мираж, как гнусенькое измышление малосильного и маленького как атом человеческого эвклидовского ума» (14; 214—215). Считая противоречия лишь жалким миражом, и используя такое выражение, как «атом ума», Иван подчиняет свое мышление физическим и химическим процессам, где нет места исключениям ни для Бога, ни для Его милостей. В дискуссии о церковно-общественном суде Иван предлагает, чтобы государство обратилось в церковь, чтобы преступнику не осталось приюта ни на сей, ни на той стороне бытия: «Я вас спрашиваю, куда бы пошел отлученный? Ведь тогда он должен был бы не только от людей, как теперь, но и от Христа уйти» (14; 59). Если Зосима в своем ответе сосредоточен на спасении преступника, то Иван выдвигает идею его *вечного осуждения*. Но как быть тогда, если Иван, по-своему принимая Бога, видит себя самого в качестве преступника? Рассуждение о церковном суде фатально сказывается на его собственной судьбе, когда Смердяков убеждает его в причастности к убийству Федора Павловича. «Иван живет в почти не материализованном пространстве» — пишет Г. Пономарева<sup>34</sup>, переживая, в основном, фантастические сюжеты<sup>35</sup>. Иван в «своей» автономной реальности ставит себя и на место судьи, и на место подсудимого. Раздвоение себя самого преследует его перед скотопри-

гоньевским судом: «Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка... знаете, как это: “захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу”. За ней ходят с сарафаном, али с паневоу что ли, чтоб она вскочила, чтобы завязать и венчать везти, а она говорит: “захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу”... Это в какой-то нашей народности...» (15; 116). Вопрос о том, был ли он виновен или нет, на наш взгляд, не главный, так как *одно убеждение* в виновности достаточно, чтобы он своим же умом свел себя с ума.

Ощущение отлученности возникает у героя, осознающего и принимающего в своем внутреннем мире только два движителя: рассуждение и самоубеждение. Но помимо осознанных сил, есть еще *икс* «в неопределенном уравнении» (15; 77), как называет себя черт — «приживальщик» Ивана. Для понимания функции черта следует отметить, что отсутствие целостности в образе Ивана может сводиться к предположению, что в романе существуют «два Ивана». Есть «Иван<sup>а</sup>» в его собственном представлении о себе как естественнике и математике. Есть еще «Иван<sup>б</sup>» за пределами его самопознания. «Иван<sup>а</sup>» игнорирует сердце «Ивана<sup>б</sup>», охарактеризованное старцем как «высшее, способное такой мукой мучиться» (14; 65). На наш взгляд, такая двойственность даже переносится на образ великого инквизитора. Ведь поцелуй Христа «горит на его сердце, но старик остается в прежней идее» (14; 239), что говорит о присутствии «инквизитора<sup>б</sup>» за пределами познания рассказчика.

Искушение не только безвыходным, но и обманчивым рационализмом ведет к самообману Ивана. Черт поднимает темы из астрономии, физики, математики, такие, как скорость света, эфир, атомы, химия, квадриллион, протоплазма. Тем самым он ставит себя на «один уровень» с естественником Иваном, но только для того, чтобы извратить и унижить его теории. В качестве примера можно привести гравитацию, из-за которой топору вечно суждено кружиться в пространстве вокруг земли: «Астрономы вычислят восхождение и захождение топора, Гатцук внесет в календарь» (15; 75).

О том, что не только Иван, но и не принимаемый Иваном мир раздроблен, как кубистская композиция, и не в его силах создать новое единство, свидетельствует издевательская шутка черта: «Исчез прежний доктор, который ото всех болезней лечил, теперь только одни специалисты и все в газетах публикуются. Заболит тебя нос, тебя шлют в Париж: там дескать европейский специалист носы лечит. Приедешь в Париж, он осмотрит нос: я вам, ска-

жет, только правую ноздрю могу вылечить, потому что левых ноздрей не лечу, это не моя специальность, а поезжайте после меня в Вену, там вам особый специалист левую ноздрю долечит» (15; 76). Таким образом, Достоевский рассказывает то, что потом П. Пикассо показывает, например, в изображении плачущей дамы, ноздри которой расположены в разных местах. Мир еще не достроен, и в этом процессуальное опять преобладает над результативным.

*Заключение А:*

По-видимому математически доказав существование истины вне Христа, Иван не остается с Христом. Но Бог создал человека по Своему образу и подобию. Поэтому, отдаляясь от Бога, Иван отдаляется от себя самого. Происходит раздвоение на «Ивана<sup>а</sup>» и «Ивана<sup>б</sup>», что объясняет его душевные мучения и отсутствие внутренней гармонии.

*Заключение Б:*

О себе Достоевский писал: «Шваховат я в философии (но не в любви к ней, в любви к ней силен)» (29, I; 125). То, что Достоевский не признает себя как философа, позволяет ему описывать мир, где целостность еще не достигнута, и окончательных ответов не может быть. Согласно шведскому богослову Е. Намли, Иван в своем лишь «теоретическом разуме» не может ни жить, ни умереть<sup>36</sup>. Но в «текущей лаве» незаконченности три брата, выросших раздельно и не знавших друг друга, в конце романа воспринимаются именно как *братья* — то есть как начинающееся единство. В этом заключается осторожный оптимизм по отношению к дальнейшей судьбе Ивана.

*Заключение В:*

Представляя личность Ивана как некую «раздробленную функцию», Достоевский указывает на эстетические и математические тенденции будущего. Учитывая претензии надтреснутого мировосприятия Ивана на всецелостность и интерес символистов, таких, как Белый и Флоренский, к надтреснутости, неудивительно, что Бердяев в ретроспективе катаклизмов XX века приписал Достоевскому пророческий дар. Акцент Достоевского на тех источниках,

«материалах», «формах» и экспериментальных приемах, с помощью которых строится подлинная философия, позволяет нам считать роман «Братья Карамазовы» произведением, предшествующим модернизму.

### Примечания

<sup>1</sup> **Белый А.Н.** Символизм. Книга статей. — М. — 1910. — С. 144.

<sup>2</sup> **Greenberg C.** *Modernist Painting // The Collected Essays and Criticism.* — Vol. 4. — Chicago, 1993. — P. 85—87.

<sup>3</sup> «Вы должны знать, что, описывая плоскость картины линиями, и покрывая очерченные места красками, ни к чему другому не стремитесь, нежели как на данной плоскости представить формы видимых вещей такими, будто они сделаны из прозрачного стекла...» (**Alberti L.B.** *Drei Bücher über die Malerei // Alberti L.B. Kleinere künsttheoretische Schriften.* — Vienne, 1888. — S. 68. — Перевод мой. — Ф.Х.).

<sup>4</sup> **Бердяев Н.А.** Мирозерцание Достоевского. — М., 2006. — С. 13.

<sup>5</sup> Там же. — С. 15.

<sup>6</sup> **Соловьев В.С.** Три речи в память Достоевского // **Достоевский Ф.М.** Записки из подполья. — М., 2011. — С. 190.

<sup>7</sup> **Бугаев Н.В.** Математика и научно-философское мирозерцание // *Философская и социологическая мысль.* — М., 1989.

<sup>8</sup> Небезынтересно, что образ Ивана составляет сложность для переводчиков. Об этом говорит тот факт, что данная цитата и все упоминания о не-евклидовой геометрии были пропущены в немецком переводе **В. Борского**: «Und darum erkläre ich: ich nehme Gott einfach als vorhanden hin (Пропущено: «Но вот однако что надо отметить [...] что не от мира сего»). Auch dir, Aljoscha, rate ich, nie darüber nachzudenken, ob Gott existiere oder nicht. Das sind Fragen die über unsern Horizont hinausgehen. (Пропущено: «Все это вопросы совершенно несвойственные уму, созданному с понятием лишь о трех измерениях») <...> Ich bin davon überzeugt, die Schmerzen werden sich geben, die Wunden werden heilen, die ganze Komödie der menschlichen Widersprüche wird sich auflösen, wie eine klägliche Fata Morgana, wie eine armselige Ausgeburt des schwachen Menschengenies, (Пропущено: «<...> малосильного и маленького как атом человеческого евклидовского ума») und es wird schließlich am Ende dieser Welt, in dem Augenblick, wo alles sich in Harmonie aufklären wird, etwas so Erhabenes und Köstliches geschehen, daß alle Herzen dadurch für all ihr Mißgeschick und all Ihre Schmerzen getröstet, alle menschlichen Bosheiten wieder gutgemacht werden, alles von Menschen vergossene Blut tausendfach vergolten wird. <...> Es wird geschehen, und ich werde es sehen und sagen: Gut, ich habe es gesehen, aber trotzdem akzeptiere ich es nicht. (Пропущено: «Пусть даже параллельные линии сойдутся и я это сам увижу: увижу и скажу, что сошлись, а все-таки не приму») Sieh,

Aljoscha, so einer bin ich — das ist meine Thesis» (**Достоевский Ф.М.** Die Brüder Karamasow — ein Roman aus dem russischen Leben. Druck und Verlag von U. Weichert. — Berlin, 1963. — S. 193—194).

<sup>9</sup> **Stigen A.** Tenkningens historie. — Oslo, 1986. — S. 590—591.

<sup>10</sup> Цит. по: **Владимиров Ю.С.** Метафизика. — М., 2009. — С. 236.

<sup>11</sup> Рис. 1:



<sup>12</sup> Рис. 2:



<sup>13</sup> Цит. по: **Владимиров Ю.С.** Метафизика. — С. 237.

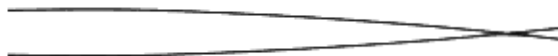
<sup>14</sup> **Губайловский В.А.** Геометрия Достоевского // Новый мир. — 2006. — № 5.

<sup>15</sup> **Кийко Е.И.** Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 6. — Ленинград, 1985. — С. 120.

<sup>16</sup> На рис. 3 это явление условно показано, так как визуально его представить невозможно. Предположим, что две непересекающиеся линии такие же прямые, как на иллюстрациях 1 и 2:



<sup>17</sup> На рис. 4 предположим, что линии такие же прямые и параллельные, как на рис. 1:



<sup>18</sup> **Гельмгольц Г.** О происхождении и значении геометрических аксиом // Знание. — 1876. — № 8.

<sup>19</sup> **Кийко Е.И.** Восприятие... — С. 122—124.

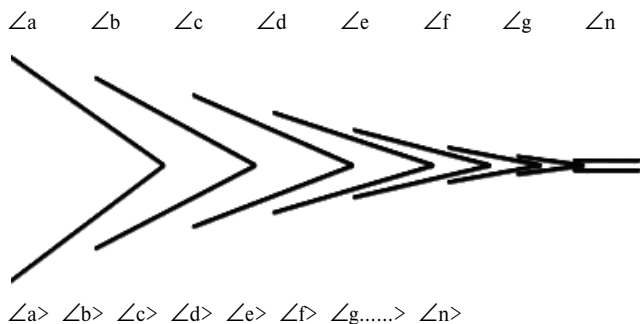
<sup>20</sup> Цит. по: **Владимиров Ю.С.** Метафизика. — С. 243—244.

<sup>21</sup> **Лосев А.Ф.** Диалектика мифа. — М., 2008. — С. 185.

<sup>22</sup> «Итак, область небесных движений в 27,5 раз далее от Земли, чем Солнце; иначе говоря, граница ее — между орбитами Урана и Нептуна. Результат поразительный, потому что им Птолемею-Дантовское представление о мире подтверждается даже количественно, а граница мира придается как раз там, где ее признавали с глубочайшей древности» (**Флоренский П.А.** Мнимости в геометрии. — М., 1922. — С. 50).

<sup>23</sup> Рис. 5 условно показывает «параллелизм» уменьшающихся углов как «треугольник».  $\angle n$  олицетворяет то, что Достоевский называет «слиянием

в бесконечности» и «одной квадриллионной ничтожностью перед бесконечностью»:



<sup>24</sup> О значении актуальной бесконечности в контексте творчества Достоевского см. упомянутую статью **В. Губайловского**.

<sup>25</sup> **Бердяев Н.А.** Миросозерцание Достоевского. — С. 30.

<sup>26</sup> **Соловьев В.С.** Три речи... — С. 190.

<sup>27</sup> Здесь выбираем формулировку из романа «Бесы», где эта мысль приписана прежним взглядам Ставрогина. В письме Достоевского 1854-го года Фонвизиной отсутствует слово «математически» (ср. 28, I; 176).

<sup>28</sup> **Hahn Н.** Krise der Anschauung // **Hahn Н.** Empirismus, Logik, Mathematik. — Frankfurt, 1988.

<sup>29</sup> **Niederbude А.** Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne // Slawistische Beiträge. — München, 2006. — С. 216.

<sup>30</sup> Доверие к словам Алеши оправдывается в черновиках романа, где Иван говорит младшему брату: «Ты сама правда, ты не можешь лгать» (15; 228).

<sup>31</sup> **Henderson L.D.** The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. — Princeton, 1983. — P. 238.

<sup>32</sup> Утопическое ожидание новой психофизиологии чувствуется и у Флоренского, когда он про законы, обусловленные теорией относительности, пишет: «...но это вовсе не значит, чтобы таковые условия были немислимы, а может быть, с расширением области опыта, — и представимыми» (**Флоренский П.** Мнимости в геометрии. — С. 50—51).

<sup>33</sup> **Кантор В.К.** «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского. — М., 2010. — С. 154.

<sup>34</sup> **Пономарева Г.Б.** Житийный круг Ивана Карамазова. // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 9. — Ленинград, 1991. — С. 154.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> **Namli E.** Kamp med förnuftet — rysk kritik av västerländsk rationalism. — SHELLEFTEO, 2009. — P. 67.



---

Мария Лосева\*

## МОЯ ДЕВОЧКА

(внутренние фигуры Раскольникова и Свидригайлова)

**Двойничское:** «Мне все кажется, что в вас есть что-то к моему подходящее» (6; 224).

Раскольников и Свидригайлов — герои-двойники романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», объединенные тем, что оба, совершив убийство, исключили себя из мира людей. Их уравнивает счет загубленных душ. Считается, что «точка общающаяся» между ними — это то, что оба убили по одной «ведьме» (Марфа Петровна и Алена Ивановна). Б. Тихомиров в книге «Лазарь! Гряди вон» говорит о вероятности того, что Марфа Петровна и Алена Ивановна умерли в один и тот же день<sup>1</sup>.

Еще они убили по одной «убогой»: (глухонемая девочка и Лизавета). Лизавета была беременна, возможно, глухонемая девочка — тоже (что отсылает к образу Офелии). К убиенным душам можно прибавить мертвенького Лизаветина мальчика, отца которого в рукописных редакциях называет Настасья: «— С Лизаветой жил, — брякнула Настасья, как только он вышел. <...> Всяк-то озорник над ней потешался. А робеночек-то, что нашли, был его, лекарев. <...> На шестом месяце была. Мальчик. Мертвенький» (7; 71); то есть отец ребенка — Зосимов (это также отмечено в книге Б. Тихомирова «Лазарь! Гряди вон»<sup>2</sup>). Нам важно отметить, что «робеночек» обозначен как живое существо, у него есть мать и отец, он мужского пола.

---

\* Мария Лосева родилась и живет в Москве, филолог, аналитический психолог, автор прозаических и поэтических публикаций, литературный редактор журнала «Юнгианский анализ» и альманаха «Юнгианская песочная терапия».

Еще один загубленный — Филька, дворовый Свидригайлова, с которым барин разругался, и тот повесился: «...этот Филипп был какой-то ипохондрик, какой-то домашний философ, люди говорили “зачитался”, и что удавился он более от насмешек, а не от побой господина Свидригайлова», — утверждает Дуня (6; 228—229). Филька также является Свидригайлову как призрак, а когда Свидригайлов рассказывает Раскольникову о своих взаимоотношениях с Дуней, то выбрасывает бутылку вина за окно и требует воды — и — будто из небытия: «Филипп принес воды» (6; 368).

Итого: две старухи, две девушки, ребенок и дворовый человек.

Читатель присутствует при убийствах, совершаемых Раскольниковым, что же касается Свидригайлова, то о его злодеяниях узнается либо от него самого, либо от других персонажей романа, на чье мнение не всегда стоит полагаться. Во всех случаях преступления его не налицо, не доказаны. Тем не менее, он повествует о себе как человек с большой совестью, он интересуется Раскольниковым, разыскивает его, идет к нему, объявляет о том, что «между ними есть какая-то точка общая», что понимается так: оба они убийцы и на этом основании близки друг другу.

Но глубинный смысл общности, двойничества Свидригайлова и Раскольникова обнаруживается в сходстве их внутренних объектов, которые изнутри руководят их внешними действиями. Особенно ярко эти *внутренние образы* прорываются наружу в действиях, разговорах, сновидениях, галлюцинациях и фантазиях-домысливаниях: преимущественно это образы женские — несчастные загубленные девочки и ведьмы-старухи.

Для лучшего понимания темы общения с призраками интересно привлечь фольклорный пласт коллективного бессознательно-го, в «Преступлении и наказании» очень явственный. Для Достоевского, родившегося и выросшего на Божедомке, с детства живой была тема скитания по земле неотпетых душ. Тех, кто умер насильственной или неестественной смертью, не хоронили на кладбище — их не принимала земля; по народным поверьям, они вызывали засуху и прочие несчастья. Эти покойники, умершие не своей смертью, хоронились вне городов: вырывались ямы, сверху, чтобы защитить тела, ставились сараи (они назывались *убогие дома* или *божедомки*), а в седьмой четверг после Пасхи над покойниками совершали общую панихиду. До этого души их скитались по земле, нарушая покой живых. Таких покойников, после смерти

прислуживающих дьяволу, по утверждению Д.К. Зеленина, называли заложными<sup>3</sup>. По народным преданиям, умершие насильственной смертью особенно часто являлись своим убийцам.

Еще в первом сне Раскольникова старик из толпы кричит Миколке, стегаящему лошадь: «Да что на тебе креста, что ли, нет, леший!» (6; 48), возможно, намекая на то, что ведет себя не по-человечески, а как леший (т.е. нежить, заложный).

Являющиеся героям привидения — это люди, умершие не своей смертью, те, кто не изжил полностью отпущенный им век, те, кого не принимает земля. Несмотря на то, что все персонажи романа, умершие не своей смертью, без сомнения, отпеты и похоронены (а герои Достоевского бывают в церкви на панихидах: Раскольников — по Мармеладову, Свидригайлов — по Марфе Петровне), в психике героев они функционируют как заложные покойники — архаичные осколки фольклорного пласта коллективного бессознательного. И не только умершие, но и живые часто представляются мучимым совестью демонами, призраками, способными нанести вред.

Например, после убийства Раскольникову является мещанин — невысокий человек, «...одетый в чем-то вроде халата», «сгорбленный», «маленькие заплывшие глазки глядели угрюмо, строго и с неудовольствием», шел, «уткнув глаза в землю», который говорит ему: «Убийец!» — сначала наяву, а потом во сне. «Кто этот вышедший из-под земли человек?» — думает Раскольников (6; 209—210). Во сне «вышедший из-под земли» становится его проводником к убитой старухе: «Мещанин, верно, тут где-нибудь притаился в углу». В третий раз мещанин является к нему домой — повиниться в «злых мыслях»: «Дверь отворялась медленно и тихо, и вдруг показалась фигура — вчерашнего человека *из-под земли*» (6; 274). Извиняясь, он трогает землю «перстом правой руки». В облике мещанина явственно проступают черты заложного — на него проецируется внутренний объект Раскольникова, которому все известно, который все видел и теперь его судит («Муха летала, она видела» — 6; 210).

Если к Свидригайлову массово наведываются в галлюцинациях и снах заложные покойники — Марфа Петровна, самоубийцалакей, девушка-русалка, то к Раскольникову — только Алена Ивановна, а Лизавета и ее мальчик почему-то его щадят. Это говорит о том, что они в меньшей степени совпадают с его внутренними

фигурами. Думаю, что женщина, вынашивающая ребенка (Мадонна с Младенцем), автоматически перестает быть для него беззащитной девочкой, хотя Лизавета периодически возникает в его фантазиях рядом с Соней.

В «Преступлении и наказании» (в отличие от «Братьев Карамазовых») множество маленьких девочек и девушек, но не мальчиков. Раскольников во сне видит себя мальчиком, наблюдающим зверское избиение, да брат Раскольникова, умерший во младенчестве, да маленький сын Катерины Ивановны, да этот самый Лизаветин мертвенький мальчик — все эти образы периферийны по сравнению с несчастной, поруганной девочкой, почти все время присутствующей на страницах романа.

История со старухой-процентщицей и Лизаветой интересно рифмуется с процентщицей Ресслих (в изложении Лужина): «У ней жила дальняя родственница, племянница кажется, глухонемая, девочка лет пятнадцати и даже четырнадцати, которую эта Ресслих беспрестанно ненавидела и каждым куском попрекала; даже бесчеловечно била. Раз она найдена была на чердаке удавившеюся. Присуждено, что от самоубийства. После обыкновенных процедур тем дело и кончилось, но впоследствии явился, однако, донос, что ребенок был... жестоко оскорблен Свидригайловым» (6; 228).

Свидригайлов рассказывает Раскольникову о своем лакее: «Только что его похоронили, я крикнул, забывшись: “Филька, трубку!” — вошел, и прямо к горке, где стоят у меня трубки. Я сижу, думаю: “Это он мне отомстить”, потому что перед самой смертью мы крепко поссорились. “Как ты смеешь, говорю, с продраным локтем ко мне входить, — вон, негодяй!” Повернувшись, вышел и больше не приходил. <...> **Хотел было панихиду по нему отслужить, да посовестился**» (6; 220). Ясно, что он глубоко переживает свою вину перед умершими — Филькой, Марфой Петровной, чья смерть он, видимо, желал (но неизвестно, способствовал ли).

Свидригайлов и Раскольников друг для друга — как значимые части их собственных душ. «Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается!» (6; 219) — признается Раскольников Свидригайлову. Отсюда — их взаимное притяжение, странное блуждание в поисках общества друг друга.

Неоднократно в поле внимания исследователей попадала лошадиная тема в романе: убийство лошади во сне Раскольникова, затоптанный лошадьми Мармеладов, «Заездили клячу» Катерины

Ивановны. В народных поверьях лошади — проводники в загробный мир; через лошадиный хомут можно увидеть некоторые события, невидимые простым глазом, например, что происходит с покойниками после смерти<sup>4</sup>. «Лошадиная» тема — про Мармеладовых: ведь Мармеладов погибает от пьянства (под копытами лошади) и губит семью, он «опойца», что приравняется к самоубийству.

**Материнское-аниматическое: «...боюсь смерти и не люблю, когда говорят о ней» (6; 362).**

В романе Раскольников привычно называет старуху — вошь (себя — паук: пауку вполне уютно на аршине пространства, равно как и в закоптелой баньке). В рукописных редакциях возникают строительные метафоры: «Я — кирпич, который упал старухе на голову; я — леса, которые под ней обвалились» (7; 128); «Я власть беру, я силу добываю — деньги ли, могущество ль — не для худого. Я счастье несу. Что ж, из-за ничтожной перегородки стоять смотреть по ту сторону перегородки, завидовать, ненавидеть и стоять неподвижно» (7; 142). Если хтонические злые насекомые — сами по себе, то смысл строительных метафор — в том, что все связаны, все суть части единого общего здания, дом — один на всех. В конце романа Раскольников работает с алебастром — а это строительный материал.

И здесь следует обратиться к пласту народных представлений о жизни отдельного человека как части общего, которая называется *долей*. Семантика доли подробно исследована О.А. Седаковой<sup>5</sup>. Долей называется «“бесповоротно предопределенный срок и характер отдельной жизни, в частности, удача человека и его достаток”». В еще более архаическом срезе это “жизненная сила, *vis vitalis*”, которую человек должен израсходовать до смерти<sup>6</sup>. Заложные покойники не избывают своего века, а те, кто живет слишком долго — питаются, как вампиры, чужой жизнью. «Век как некоторый объем жизненной силы распределен между всеми членами человеческого общества, поэтому мотив вампиризма, питания чужой жизнью (кровью, силой) в архаических представлениях о стариках не случаен»<sup>7</sup>.

Вампирическая тема звучит в романе «Идиот»: это история генерала Епанчина, рассказанная на вечере у Настасьи Филипповны. Когда он в прапорщиках жил у вдовы-подпоручицы восьми-

десяти лет, она также забирала его ресурс (украдала петуха и удержала миску за разбитый горшок — то есть похитила символы мужественности и женственности). Умирая в тот момент, когда молодой Епанчин высказывает ей претензии в грубой форме, старушка становится его личным вампиром. Но он находит способ успокоить вампира — содержит двух старушек в приюте.

Утолив жажду из ручья во сне (об этом сне см. главу «Онирическое»), Раскольников идет утолять жажду подвигов, которые он совершит при помощи денег. Он идет отбирать ресурс у Ужасной Матери. Кого же он защищает, какая внутренняя фигура оправдывает его действия? Ради кого можно убить Алену Ивановну, ростовщицу, завещавшую все свои сбережения на вечный помин души?

Внутренняя фигура Раскольникова — это несчастная девочка, больная, поруганная, страдающая и очень юная, появляющаяся в романе в разных обликах. Прежде всего, это его невеста, болезненная, рано умершая девушка Зарницына, это Соня, о которой ему в самом начале романа рассказывает Мармеладов. Дальше Раскольников встречается с поруганной девочкой: «Пред ним было чрезвычайно молоденькое личико, лет шестнадцати. Даже, может быть, только пятнадцати, — маленькое, белокуренное, хорошенькое, но все разгоревшееся и как будто припухшее» (6; 40). Девочка по возрасту близка к четырнадцати годам, и тут же находится «Свидригайлов»: «Господин этот был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками и очень щеголевато одетый» (6; 40). «Свидригайлов» — это та часть Раскольникова, которая «пользуется». Не собирается ли и он сам чем-то воспользоваться, испить воды из чужого колодезя? Почему бы и нет?

Об этой поруганной девочке Раскольников придумывает целую историю с плохим концом: «Бедная девочка!.. — сказал он, посмотрев в опустевший угол скамьи. — Очнется, поплачет, потом мать узнает... Сначала прибьет, а потом высечет, больно и с позором, пожалуй, и сгонит... (Девочку во сне Свидригайлова тоже «мамасы пльбьет». — *М.Л.*). А не сгонит, так все-таки пронюхают Дарьи Францевны, и начнет шмыгать **моя девочка**, туда да сюда... Потом тотчас больница (и это всегда у тех, которые у матерей живут очень честных и тихонько от них пошаливают), ну а там... а там опять больница... вино... кабаки... и еще больница... года через два-три — калека, итога житья ее девятнадцать аль восемнадцать лет от роду

всего-с... <...> Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то... к черту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать. Процент! Славные, право, у них эти словечки: они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть, и тревожиться нечего. Вот если бы другое слово, ну тогда... было бы, может быть, спокойнее... А что, коль и Дунечка как-нибудь в процент попадет!.. Не в тот, так в другой?..» (6; 43).

Процент — это доля с обратным знаком, это та часть девочек, которая недополучает своей доли в жизни из-за того, что Ужасная Мать забирает ее долю себе, это бедная его внутренняя девочка, которой ничего не остается, как «шмыгать... туда да сюда» и попасть к Дарье Францевне (в романе целая группа таких «ведьм» — это и Луиза Ивановна, и Гертруда Карловна Ресслих, — отмеченных «немецкостью») и в больницу. Про маленьких девочек Мармеладовых он тоже фантазирует, что их путь — панель. Через эти фантазии становится понятно, почему он не может подрабатывать уроками и переводами, как Разумихин: он бессознательно идентифицируется с маленькой девочкой, которая ничего не умеет, она может только продавать свое тело или же жить на чьем-то иждивении (как и живут Раскольников и Свидригайлов).

Именно к Соне, воплощающей все стороны его внутренней девочки, он идет разделить свое преступление. В начале романа Мармеладов рассказывает, что женился на Катерине Ивановне, имея четырнадцатилетнюю дочь: «... безответная она, и голосок у ней такой кроткий... белокуренькая, личико всегда бледненькое, худенькое» (6; 17). Узнав, что безответная девочка пошла на панель, чтобы содержать шестерых, Раскольников резюмирует: «Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! и пользуются!» (6; 25). И, совершив преступление, он идет испить воды из колодезя, которым все пользуются (значит, и ему можно), и это тоже сновидческое событие. Соня — поруганная девочка, но она со своей силой и твердостью уже приобрела черты Великой Матери со всеми ее позитивными и негативными сторонами (это отдельная большая тема).

Интригует определенное внешнее сходство Алены Ивановны и Сони. Вот такой мы видим старуху-процентщицу: «Это была **крошечная** сухая старушонка лет шестидесяти, **с вострыми и злыми глазками, с маленьким вострым носом** и простоволосая. **Белобрысые,**

мало поседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтелая меховая кацавейка» (6; 8). Так может выглядеть состарившаяся Соня: «**Соня была малого роста, лет восемнадцати, худенькая, но довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами**» (6; 143); «**Это было худенькое, совсем худенькое и бледное личико, довольно неправильное, какое-то востренькое, с востреньким маленьким носом и подбородком**» (6; 183). Их общие черты — не только *востренькость* и малый рост, но и способность выживать в таких обстоятельствах, с какими не справляется Раскольников.

После убийства Раскольников видит сон, наполненный криками, воплем, воем, визгом и причитаниями — в сновидении бьют его хозяйку, Прасковью Павловну Зарницуну, мать его умершей девочки-невесты, а избивает ее Илья Петрович Порох. Это сон об избиении безответной женщины, также обладающей чертами маленькой девочки — беспомощностью и застенчивостью. Одновременно госпожа Зарницана совершенно по-ведьмински лишила Раскольникова неограниченного кредита — ресурса, которым он ранее пользовался (перестала отпускать ему обед и передала полученное с него заемное письмо в сто пятнадцать рублей надворному советнику Чебарову, который требует взыскать долг через полицию). В этом сновидении, как и в первом сне о лошади, присутствуют обе части Раскольникова: избивающая и избиваемая. Интересно, что он не видит обоих участников, но точно знает, кто они. Таким образом, объектом сновидения становятся крики, шум, мольбы, страдание. Как и в сновидении о лошади, избивающим является мужчина, словно само мужское проявляется в насилии.

Отщепленные части психики, принимая различные образы, имеют обыкновение навещать в сновидениях и галлюцинациях. Карающая материнская фигура является к Свидригайлову в образе Марфы Петровны: напоминает, что забыл завести часы, предлагает погадать — она владеет временем, знает будущее. В рассказах Свидригайлова явственно проступают ее ведьминские черты: «...она была значительно старше меня, кроме того постоянно носила во рту какую-то гвоздичку» (6; 363), «...мастерица гадать была» (6; 220). Символически она по-прежнему владеет его жизнью, временем его жизни: недаром она же некогда выкупила его.



Получив деньги Марфы Петровны, Свидригайлов, как и Раскольников, страдает от ее вторжений в свою жизнь и стремится употребить эти деньги на добрые дела — в том числе на спасение страдающих девочек, чтобы они избежали тяжелой участи: деньги получает Дуня, малолетняя невеста Свидригайлова (но мать ее их присвоит), Соня и маленькие Мармеладовы.

Марфа Петровна сообщает Свидригайлову свое мнение о выборе невесты: «От вас это станется, Аркадий Иванович; не много чести вам, что вы, не успев жену схоронить, тотчас и жениться поехали. И хоть бы выбрали-то хорошо, а то ведь, я знаю, — ни ей, ни себе, только добрых людей насмешите» (6; 220). Между тем женитьбу Свидригайлова на девочке можно рассмотреть в нашем контексте как спасение этой девочки от злобной матери.

Кстати, Марфа Петровна изволит посещать не только Свидригайлова, но и Пульхерию Александровну: «Знаешь, Дунечка, как только я к утру немного заснула, мне вдруг приснилась покойница Марфа Петровна... и вся в белом... подошла ко мне, взяла за руку, а сама головой качает на меня, и так строго, строго, как будто осуждает... К добру ли это?» (6; 169). Заложные покойники могли являться не только убийцам, но и посторонним лицам. Посторонняя ли Пульхерия Александровна? Конечно, Марфа Петровна была для нее значимой фигурой — мучительницей и благодетельницей ее дочери. Думаю, что речь снова идет о коллективном бессознательном, когда люди видят сны друг друга, и это о связанности, об общей доле.

Свидригайлов полностью затоплен материнским; в эту же область входит и лакей Филька, исполнявший при нем обслуживающую, материнскую роль. Из привязанности к материнскому — и любовь к Дуне: она должна его переделать, устранить его плохость. Уехать с ней из России — это тоже про перемену родины-матери — с плохой на лучшую.

Марфа Петровна живет в Свидригайлове точно так же, как Елена Ивановна живет в Раскольникове (та же история — у генерала Епанчина с его умершей старухой, в романе «Идиот»). Мертвая старуха — негативная часть материнского комплекса. Это важная область психики мужчины (часто молодого и здорового), связывающая его со смертью (напоминающая о ней), и, значит, с жизнью тоже. Убить старую женщину, символизирующую Смерть, — это убить собственную, необходимую для жизни часть. Эти части по-

рой доводят до такого страдания, что их мучают или убивают в виде проекций, вынесенных наружу. (То же самое можно сказать о молодой женщине и старике: он живет внутри нее, символизируя необходимую для жизни Смерть. В романе «Идиот» у Настасьи Филипповны особые взаимоотношения с умершим отцом Рогожина: она подозревает его в убийстве и даже «знает» угол, где у него схоронен мертвец. Именно отец Рогожина повесил картину Гольбеина, сыгравшую в романе свою роль.)

Свидригайлов и Раскольников как будто не осознают полностью, что Алена Ивановна и Марфа Петровна действительно умерли — интенсивное общение с ними продолжается. И в противовес их ведминской, внушающей ужас суровости возникают внутренние образы несчастных девочек разного возраста (возрастов, в которых сильно пострадали сами герои, раз Анима зафиксировалась именно на этом периоде, о том — последняя часть сна Свидригайлова). На этих девочек мужчины проецируют собственную незащищенную феминность: глухонемая девочка, которая не в состоянии карать и указывать, пятилетняя издрогшая малышка, боящаяся собственной матери, которая «плибьет». Когда Свидригайлов говорит Раскольникову, что Дуня могла бы быть мученицей, он ставит ее в этот же ряд. Но у мучениц всегда есть мучитель: это сам Свидригайлов. Его история — о том, что он губит женщин (девочек!) и понесет наказание, последняя в ряду загубленных — Марфа Петровна (иногда демонстрировавшая свои инфантильные черты). Читая о Свидригайлове, читатель постоянно испытывает напряжение: умерла Марфа Петровна от апоплексического удара или отравлена? Кем лакей Филька доведен до самоубийства — Свидригайловым или другими? Девочка — изнасилована Свидригайловым или замучена Ресслих? Как тут не вспомнить Миколку, альтернативного убийцу старухи-процентщицы?

Еще одно воплощение негативного архетипа Ужасной Матери — Гертруда Ресслих (а также Дарья Францевна и Луиза Ивановна). Интересна здесь скрытая отсылка к «Гамлету»: в роли Гертруды, вышедшей замуж немедленно после смерти мужа, выступает сам Свидригайлов, а способствует этому в надежде на будущую выгоду — *Гертруда* Карловна Ресслих. Полагаю, что это свидетельство перепутанности мужского и женского в психике Свидригайлова.

**Пространственные образы: водная и воздушная стихии: «Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах» (6; 389).**

В романе очень много про воду, что неоднократно отмечалось исследователями. Раскольников постоянно ходит вдоль канав (каналов), вода из чашки проливается на грудь, дожди, сырость, влажность, наводнение (во сне Свидригайлова). В славянских обрядах и преданиях путь в смерть осуществляется через преодоление водной преграды — по мосту или в ладье<sup>8</sup>.

Свидригайлов не любит воды, но влажное (женское) его преследует. Марфа Петровна погибает от купания. Во сне вода словно затопливает его самого, для самоубийства выбраны сутки, когда башует водная стихия. У него внутри — банька с пауками и деревянный дом с цветами в банках с водой и трупом девушки с мокрыми волосами, гостиница с девочкой в кровати. Девушка-утопленница отсылает к Офелии, а пятилетняя девочка — мокрая, словно ее достали из воды, и Свидригайлов отогревает ее в постели, словно воскрешает (а Раскольников видит утопленницу Афросиньюшку, когда находится в предобморочном состоянии, но ее спасает городской).

Свидригайлов тоскует по воздушной — мужской, отцовской стихии: «Эх, Родион Романыч, — прибавил он вдруг, всем человечкам надобно воздуху, воздуху-с... Прежде всего!» (6; 336). То есть ему самому — душно. Он жил с Марфой Петровной в деревенском доме, путешествовал, собирается лететь с Бергом на воздушном шаре или в экспедицию на Северный полюс.

У Свидригайлова вечность — закоптелая банька с пауками (а во влажном пространстве бани находятся не только пауки; как известно, в банях рожали — там родился, например, Смердяков), а у Раскольникова будущее — осужденный на моровую язву мир; войны, пожары и голод. И у того, и у другого эти истории про справедливое будущее — когда все получают причитающееся (свою честную долю).

Но еще вернее сравнить фантазию Раскольникова о вечности с этой банькой: «Где это, — подумал Раскольников, идя далее, — где это я читал, как один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, — **а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, — и оставаться**

**так, стоя на аршине пространства**, всю жизнь, тысячу лет, вечность, — то лучше так жить, чем сейчас умирать! Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить, — только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет”, — прибавил он через минуту» (6; 123).

Это образ столпника, но еще и черт Ивана Карамазова, который проживает в такой, похожей, вечности. Здесь бесконечность примерно равна маленькому пространству; основное — захваченность образами пространства. И в этих образах нет Дома, но есть Бездна. Закоптелая банька — тоже очень маленькое, тесное пространство, годное лишь для пауков; у Свидригайлова — влажное, у Раскольникова — воздушное. Это то, чего каждый из них боится.

У Раскольникова внутренние образы пространства — грандиозные: бездна, океан, Египет, мировые войны. А сам он живет в гробообразной комнате и фантазирует об аршине пространства. Его фантазии отражают его психическую структуру — размытую, беспредельную, лишённую структуры, твердости. Объединяет обе фантазии про вечность их невыносимость.

Раскольников уютнее, чем Свидригайлов, чувствует себя во влажном материнском пространстве. Как уже отмечалось, в пустыне — ручей, Соня — колодезь, но поручик Потанчиков, друг отца, утонул в колодце: «<...> трагически погиб поручик Потанчиков, наш знакомый, друг твоего отца, — ты его не помнишь, Родя, — тоже в белой горячке и таким же образом выбежал и на дворе в колодезь упал, на другой только день могли вытащить» (6; 173). Колодезь — метафора женского, дающего и одновременно опасного, где можно погибнуть.

Идя на убийство, Раскольников фантазирует о фонтанах — о спасительности воды: «Занимали его в это мгновение даже какие-то посторонние мысли, только все ненадолго. Проходя мимо Юсупова сада, он даже очень было занялся мыслию об устройстве высоких фонтанов и о том, как бы они хорошо освежали воздух на всех площадях. Мало-помалу он перешел к убеждению, что если бы распространить Летний сад на все Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезнейшая для города вещь. Тут заинтересовало его вдруг: почему именно, во всех больших городах, человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно склонен жить и селиться

именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость» (6; 60).

Свидригайлов боится воды, но внутренние образы у него — влажные. Раскольников же воды не боится, даже любит, но его внутренние образы — воздушные, сухие. Для Свидригайлова вода — про смерть, для Раскольникова — больше про жизнь. И когда Свидригайлов выбрасывает за окно бутылку вина и требует воды, которую приносит Филипп, напоминая о повесившемся Фильке, — то это снова явление Фильки, удавленника, с водой, которая напоминает о смерти, ведет в смерть.

В конце романа Раскольников приходит к другим стихиям: он на берегу «широкой, пустынной реки», словно отделен от материнского, влажного пространства; на каторге он работает с алебастром — и в сарае стоит обжигательная печь, то есть появляется стихия огня, ранее ему неизвестная (если обратиться к алхимической символике — то речь идет об операции кальцинации). Река — «пустынная», что отсылает к отцовскому пространству, уже виденному во сне: караван идет по пустыне. Соня дает ему влагу — но не столько, чтобы в ней утонуть. Конечно, и сон о моровой язве, идущей из Азии, обращен и к будущему: как предупреждение об опасностях, подстерегающих на пути к отцовскому (роман «Бесы», полный стихии огня и воздуха). Эпилог романа отличается удивительной сухостью и присутствием огня — в виде печи для обжига алебаstra. Сон о ручье в пустыне, после которого он идет убивать, сменяется рекой Иртыш — пространной, пустынной, соединяющей Европу и Азию. Иртыш — река с мужским именем — успокоившееся, угомонившееся женское. А алебастр необходим для строительства.

Об освобождении Раскольникова от *влажного женского* можно сказать словами Г. Башляра: «Вода — это *стихия* юной и прекрасной смерти, смерти в цвету — а в жизненных и литературных драмах — еще и *стихия* смерти без гордыни и мщения, стихия мазохистского самоубийства. Вода — глубокий органический символ женщины, которая умеет лишь *оплакивать* свои горести и глаза которой с такой легкостью “тонут в слезах”. Мужчина, встретившись с таким женским самоубийством, воспринимает эту смертную муку — подобно Лаэрту — “через все женское, что есть в нем”. Он снова становится мужчиной — вновь становясь “сухим”, — когда иссякают слезы»<sup>9</sup>.

**Онирическое: «Неужели это продолжение сна?» (6; 214).**

В «Преступлении и наказании» внутренняя реальность главного героя, почти постоянно находящегося в измененном состоянии, заметно превалирует над внешней, что придает роману особые черты сновидности (роман поначалу предполагалось писать от первого лица). В романе немало ярких описаний того, как внешний объект совпадает с внутренним объектом Раскольников, который тут же превращается в «демона», словно заставляющего его действовать по своей указке. Старуха-процентщица после подслушанного разговора студента с офицером становится для него воплощением мирового зла. При этом студент, чьи слова услышал Раскольников, утверждая, что он бы эту старуху «убил и ограбил», причем «без всякого зазору совести», сам не собирается убивать старуху, он лишь высказывает агрессивное желание о символическом уничтожении Ужасной Матери и присвоении ее ресурса. Раскольников же осуществляет *чужую* фантазию, переживая при этом острое чувство, что идея убить пришла извне и, значит, ответственность за содеянное он разделит с теми, кого благодетельствует. Он никак не ожидает, что останется с преступлением один на один. Именно поэтому так концентрированно клубится вокруг него весь этот жестокий и мрачный мир, полный несчастных юных созданий женского пола, противопоставленных «заедающей чужой век» богатой старухе.

Перед убийством Раскольников видит сон: «Ему все грезилось, и все странные такие были грезы: чаще всего представлялось ему, что он где-то в Африке, в Египте, в каком-то оазисе. Караван отдыхает, смиренно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедают. Он же все пьет воду, прямо из ручья, который тут же, у бока, течет и журчит. И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блестками песку... Вдруг он ясно услышал, что бьют часы. Он вздрогнул, очнулся, приподнял голову, посмотрел в окно, сообразил время и вдруг вскочил, совершенно опомнившись, как будто кто его сорвал с дивана» (6; 56). Это сновидение — о позитивной части материнского пространства: там еда, вода, тепло и тень, уют и отдохновение, место, где можно подчерпнуть силы.

Ручей символизирует оральное-материнское; сюда же относится и образ колодца, неоднократно возникающий в романе. Но

колодец в большей степени связан с материнской амбивалентностью, символически — это ход в мир иной, это путь в смерть. Раскольников думает о Соне: «колодезь выкопали и пользуются»; но в колодце утонул поручик Потанчиков, друг отца Раскольникова.

Египет — место свершения подвигов Наполеона, где он «забывает» армию, и место, где ранние христианские подвижники совершали свои духовные подвиги, т.е. отцовское пространство. Еще в этом сне присутствует *караван*: то есть сновидец является членом сообщества (по преимуществу мужского), составившегося с определенными целями (паломническими или торговыми). Сновидение в данном случае компенсирует то, чего сновидец лишен в реальности: нормальную мужскую деятельность и возможность утолить символическую жажду.

Сновидческое «бегство в Египет» разрешается убийством. После этого яркого, мирного и влажного сновидения Раскольников подготавливает петлю для топора, выкрадывает топор и идет убивать. Все это время он находится в измененном состоянии, словно не до конца проснулся, словно оно в каком-то смысле продолжает его сон. Идя на убийство, он чувствует себя Наполеоном, который в Египте легко принес в жертву людей во имя будущих побед, и заранее фантазирует о фонтанах, которые принесут желанную прохладу несчастным жителям Петербурга. (А для Свидригайлова, вспоминающего в самую первую встречу с Раскольниковым скандальное публичное чтение пушкинских «Египетских ночей», Египет, — женское пространство: там сладострастная Клеопатра и мученица Дуня<sup>10</sup>.)

Свидригайлов является Раскольникову — будто выныривает из сна (в котором он снова убивает старуху). Марфа Петровна, являясь Свидригайлову, как будто смеется над ним, как старуха-процентщица в сновидении Раскольникова, продолжением которого явился Свидригайлов. Получается, что Раскольников, только что встретившийся во сне с убитой Аленой Ивановной, обнаруживает, проснувшись, человека, которого тоже посещает призрак убитой им (может быть) женщины. Таким образом, он словно видит самого себя, преследуемого привидениями, словно Ореста, преследуемого эриниями.

События, примыкающие к предсмертному сну Свидригайлова, также представляют собой сновидческую реальность. Пос-

ле окончательного крушения надежд на обладание Дуней Свидригайлов словно полностью попадает во власть пугающей его материнской стихии, для него несущей лишь смерть. Поначалу он ходит по «разным трактирам и клоакам», где ему попадаются совершенно беспомощные мужские фигуры: «скверные песенники», писаришки, укравшие ложку в увеселительном заведении.

Начинается история последних странствий с того, что он падает под необычайно сильный дождь («...ударил гром, и дождь хлынул, как водопад. Вода падала не каплями, а целыми струями хлестала на землю» (6; 384), но не переодевается — так и остается мокрым: «Весь промокший до нитки, дошел он домой, заперся, отворил свое бюро, вынул все свои деньги и разорвал две-три бумаги. Затем, сунув деньги в карман, он хотел было переменить на себе платье, но, посмотрев в окно и прислушавшись к грозе и дождю, махнул рукой, взял шляпу и вышел, не заперев квартиры» (6; 384). Измокший, как та пятилетняя девочка, которая вскоре ему приснится, он отправляется к Соне и к своей малолетней невесте: «Ну, в Америку собираться, да дождя бояться, хе! хе! прощайте, голубчик Софья Семеновна!» (6; 385); «**Весь мокрый**, вошел он в двадцать минут двенадцатого в тесную квартирку родителей своей невесты, на Васильевском острове, в Третьей линии, на Малом проспекте» (6; 385). Он прощается и устраивает свои последние дела — связанные с тем, чтобы облагодетельствовать несчастных девочек.

Внутреннее присутствие пугающей водной стихии нарастает: «Он начинал дрожать и одну минуту **с каким-то особенным любопытством и даже с вопросом посмотрел на черную воду Малой Невы**» (6; 388). Ср. о Раскольникове: «Склонившись над водою, машинально смотрел он на последний розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках, на одно отдаленное окошко, где-то в мансарде, по левой набережной, блиставшее, точно в пламени, от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение, **на темневшую воду канавы и, казалось, со вниманием всматривался в эту воду**» (6; 131). Но после этого Раскольникова из начинающегося обморока выводит история с утопленницей Афросиньюшкой, спасенной городовым (и первую встреченную им поруганную девочку тоже спасает городовой). В самые свои трагические минуты Раскольников пробуждается от своих измененных



состояний появлением рядом других людей, а рядом со Свидригайловым, как всегда, никого нет.

Перед самым сновидением в гостинице Свидригайлов подслушивает: «Он прислушался: кто-то ругал и чуть ли не со слезами укорял другого, но слышался один только голос. Свидригайлов встал, заслонил рукою свечку, и на стене тотчас же блеснула щелочка; он подошел и стал смотреть. В номере, несколько больше, чем его собственный, было двое посетителей. Один из них без сюртука, с чрезвычайно курчавою головою и с красным, воспаленным лицом, стоял в ораторской позе, раздвинув ноги, чтоб удержать равновесие, и, ударяя себя рукой в грудь, патетически укорял другого в том, что тот нищий и что даже чина на себе не имеет, что он вытащил его из грязи и что когда хочет, тогда и может выгнать его, и что все это видит один только перст всевышнего. Укоряемый друг сидел на стуле и имел вид человека, чрезвычайно желающего чихнуть, но которому это никак не удается. Он изредка, бараньим и мутным взглядом, глядел на оратора, но, очевидно, не имел никакого понятия, о чем идет речь, и вряд ли что-нибудь даже и слышал. На столе догорала свеча, стоял почти пустой графин водки, рюмки, хлеб, стаканы, огурцы и посуда с давно уже выпитым чаем. Осмотрев внимательно эту картину, Свидригайлов безучастно отошел от щелочки и сел на кровать» (6; 389).

До этого Свидригайлов подслушивал диалог Сони и Раскольникова и узнал, что убийце есть к кому придти, значит, остается надежда, что и он сам однажды придет к кому-то, например, к Дуне. Теперь он подслушивает диалог двух мужчин, один из которых зависит от другого, как он зависел от Марфы Петровны, и в этом, возможно, звучит приговор: это две его беспомощные мужские части. Один только «видящий» перст Божий — страшный, карающий образ, для человека в измененном состоянии лишенный защитной юмористической составляющей. (Раскольников тоже дважды подслушивал: разговор студента и молодого офицера о том, что хорошо бы убить процентщицу, и разговор Лизаветы с торговцами, мещанином и его женой. В его голове все это сложилось в возможность и даже необходимость убийства Алены Ивановны.)

Во сне в общении со своими внутренними фигурами: мышью, девочкой-Офелией и девочкой-камелией Свидригайлов будет

преимущественно молчать. Та, с кем он действительно желает вступить в диалог, к нему не приходит: «Ведь вот, Марфа Петровна, вот бы теперь вам и пожаловать, и темно, и место пригодное, и минута оригинальная. А ведь вот именно теперь-то и не придете...» (6; 389—390).

**Онирическое:** «Кошмар во всю ночь!» (6; 393).

### *Мышь*

В первой серии сна Свидригайлова посещает мышь. В гостинице их присутствие очевидно, но эта мышь быстро обнаруживает свою хтоническую сущность. Она ведет себя агрессивно, залезает под ночную рубашку и бегаёт по телу, вызывая нервную дрожь («экая мерзость»), бегает зигзагами, ее нельзя поймать, от нее нельзя избавиться, она не поддается контролю.

«Он уже забывался; лихорадочная дрожь утихла, вдруг как бы что-то пробежало под одеялом по руке его и по ноге. Он вздрогнул: “Фу, черт, да это чуть ли не мышь! — подумал он, — это я телятину оставил на столе...” Ему ужасно не хотелось раскрываться, вставать, мерзнуть, но вдруг опять что-то неприятно шоркнуло ему по ноге; он сорвал с себя одеяло и зажег свечу. Дрожа от лихорадочного холода, нагнулся он осмотреть постель — ничего не было; он встряхнул одеяло, и вдруг на простыню выскочила мышь. Он бросился ловить ее; но мышь не сбегала с постели, а мелькала зигзагами во все стороны, скользила из-под его пальцев, перебежала по руке и вдруг юркнула под подушку; он сбросил подушку, но в одно мгновение почувствовал, как что-то вскочило ему за пазуху, шоркает по телу, и уже за спиной, под рубашкой. Он нервно задрожал и проснулся» (6; 390).

На уровне коллективного бессознательного у мыши множество значений. Мышь — хтоническое животное, связанное с грозой, мышь происходит из земли и, несомненно, связана с душами умерших. Пища, к которой прикасалась мышь, функционирует как мертвая вода — вкусивший ее забывает прошлое<sup>11</sup>. Еще мышь может выбежать изо рта умершего колдуна<sup>12</sup>. Существует и мифологический мотив превращения женщины в мышь. Попавшая за пазуху мышь — к беде, к покойнику. Мышью может выйти изо рта человека, очень глубоко спящего, его душа<sup>13</sup>. Можно вспомнить и образы из колыбельных песен, когда к засыпающему ребенку приходят покачать колыбельку существа вроде серенького волчка, среди них может быть и мышь<sup>14</sup>.

И дьявол способен обернуться мышью. Известно, что мифологическая мышь много чего прогрызла, например, дыру в Ковчеге. Во сне Свидригайлова присутствует мотив потопа, вселенской катастрофы, что приближает его сон к последнему сну Раскольникова. Мышь Свидригайлов хочет поймать — очевидно, чтобы уничтожить — как и на девочку-камелию позже захочется, как и муху попытается поймать. Но все эти мерзкие, подземные, фемининные существа, подобно паукам в закоптелой баньке — не вступают в диалог и не поддаются уничтожению. Заскучаешь тут по Марфе Петровне...

### *Девочка-Офелия*

«Холод ли, мрак ли, сырость ли, ветер ли, завывавший под окном и качавший деревья, вызвали в нем какую-то упорную фантастическую наклонность и желание, — но ему все стали представляться цветы. Ему вообразился прелестный пейзаж; светлый, почти жаркий день, праздничный день, Троицын день. Богатый, роскошный деревенский коттедж, в английском вкусе, весь обросший душистыми клумбами цветов, обсаженный грядами, идущими кругом всего дома; крыльцо, увитое вьющимися растениями, заставленное грядами роз; светлая, прохладная лестница, устланная роскошным ковром, обставленная редкими цветами в китайских банках. Он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты белых и нежных нарцисов, склоняющихся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом. Ему даже отойти от них не хотелось, но он поднялся по лестнице и вошел в большую, высокую залу, и опять и тут везде, у окон, около растворенных дверей на террасу, на самой террасе, везде были цветы. Полы были усыпаны свежее накошенной душистой травой, окна были открыты, свежий, легкий, прохладный воздух проникал в комнату, птички чирикали под окнами, а посреди залы, на покрытых белыми атласными пеленами столах, стоял гроб. Этот гроб был обит белым гроденаплем и обшит белым густым рюшем. Гирлянды цветов обвивали его со всех сторон. Вся в цветах лежала в нем девочка, в белом тюлевом платье, со сложенными и прижатыми на груди, точно выточенными из мрамора, руками. Но распущенные волосы ее, волосы светлой блондинки, были мокры; веночек из роз обвивал ее голову. Строгий и уже окостенелый профиль ее лица был тоже как бы выточен из мрамора, но улыбка на бледных губах ее была полна ка-

кой-то недетской, беспредельной скорби и великой жалобы. Свидригайлов знал эту девочку; ни образа, ни зажженных свечей не было у этого гроба и не слышно было молитв. Эта девочка была самоубийца — утопленница. Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшись и удивившись это молодое, детское сознание, залившее незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшее последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» (6; 391).

Мы помним, что сновидец уснул в мокрой одежде под завывание ветра. Начальную часть сновидения, где тепло, прелестный пейзаж и праздничный день, можно рассматривать как компенсационную, но далее «добротный деревенский коттедж» (так напоминающий самого сновидца: «щегольски и комфортно одет», «осанистый барин», в руках «красивая трость», «цвет лица был свежий») раскрывает свое жуткое нутро. Цветы, оказывается, не только по поводу праздника Троицы, но и по поводу похорон утопленницы.

А утопленница с мокрыми волосами, погубленная сновидцем, обладает явными чертами русалки<sup>15</sup>. То есть это заложная покойница — не живая, но и не совсем мертвая (как и цветы в банках), умеющая повелевать водной стихией, способная наслать бурю и ливень. Русалок поминали на Троицу, в «Русалкин Велькдень»<sup>16</sup> — похоже, наш сновидец попал на поминки (хотя отсутствуют свечи, молитвы и образа).

В природе цветок — это орган размножения, рождение и умирание цветов происходит с головокружительной скоростью. Цветы обычно растут из почвы, из *прима материя*, но в данном случае в бессознательном они как будто рождаются из влаги — они и стоят, в основном, в банках с водой — не совсем живые, скоро завянут. Цветы — феминный образ, у Достоевского часто связанный со смертью — вспомним из «Идиота»: «змея под цветами» (отсылка к Шекспиру) и «пукетами обложить — жалко будет» (имеется в виду — убитую Настасью Филипповну). Мертвая девочка в гробу также напоминает Офелию, чьи последние песни и гибель связаны с цветами.

Цветы связаны и с надругательством — которое равносильно смерти: Раскольников встречает поруганную девочку и пытается оградить ее от следующего посягательства, после чего вниматель-

но рассматривает цветы: «Иногда он останавливался перед какою-нибудь изукрашенной в зелени дачей, смотрел в ограду, видел вдали, на балконах и на террасах, разряженных женщин и бегающих в саду детей. **Особенно занимали его цветы; он на них всего дольше смотрел**» (6; 43).

Тем и страшен сон Свидригайлова об утопленнице, что покойница словно вот-вот встанет — но — не воскресенная, а все такая же мертвая — и что будет?... Эти существа обычно утаскивают сневидцев за собой — туда, куда Свидригайлов и так собирается.

### *Девочка-камелья*

«Свидригайлов очнулся, встал с постели и шагнул к окну. Он ошупью нашел задвижку и открыл окно. Ветер хлынул неистово в его тесную каморку и как бы морозным инеем облепил ему лицо и прикрытую одною рубашкой грудь. Под окном, должно быть, действительно было что-то вроде сада и, кажется, тоже увеселительного; вероятно, днем здесь тоже певали песенники и выносился на столики чай. Теперь же с деревьев и кустов летели в окно брызги, было темно, как в погребу, так что едва-едва можно было различить только какие-то темные пятна, обозначавшие предметы. Свидригайлов, нагнувшись и опираясь локтями на подоконник, смотрел уже минут пять, не отрываясь, в эту мглу. Среди мрака и ночи раздался пушечный выстрел, за ним другой.

“А, сигнал! Вода прибывает, — подумал он, — к утру хлынет, там, где пониже место, на улицы, зальет подвалы и погреба, всплывут подвальные крысы, и среди дождя и ветра люди начнут, ругаясь, мокрые, перетаскивать свой сор в верхние этажи... А который-то теперь час?” И только что подумал он это, где-то близко, тикая и как бы торопясь изо всей мочи, стенные часы пробили три. “Эге, да через час уже будет светать! Чего дожидаться? Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу большой куст, весь облитый дождем, так что чуть-чуть плечом задеть и миллионы брызг обдадут всю голову...” Он отошел от окна, запер его, зажег свечу, натянул на себя жилетку, пальто, надел шляпу и вышел со свечой в коридор, чтоб отыскать где-нибудь спавшего в каморке между всяким хламом и свечными огарками оборванца, расплатиться с ним за номер и выйти из гостиницы. “Самая лучшая минута, нельзя лучше и выбрать!”

Он долго ходил по всему длинному и узкому коридору, не находя никого, и хотел уже громко кликнуть, как вдруг **в темном**

углу, между старым шкафом и дверью, разглядел какой-то странный предмет, что-то будто бы живое. Он нагнулся со свечой и увидел ребенка — девочку лет пяти, не более, в измокшем, как поломо́йная тряпка, платьишке, дрожавшую и плакавшую. Она как будто и не испугалась Свидригайлова, но смотрела на него с тупым удивлением своими большими черными глазенками и изредка всхлипывала, как дети, которые долго плакали, но уже перестали и даже утешились, а между тем, нет-нет, и вдруг опять всхлипнут. **Личико девочки было бледное и изнуренное; она окостенела от холода (как и девочка-Офелия в гробу: «Строгий и уже окостенелый профиль ее лица...»)**, но “как же она попала сюда? Значит, она здесь спряталась и не спала всю ночь”. Он стал ее расспрашивать. Девочка вдруг оживилась и быстро-быстро залепетала ему что-то на своем детском языке. Тут было что-то про “мамасю” и что “мамасыа плибьет”, про какую-то чашку, которую “лязбиля” (разбила). **(Ужасная мать уже возникала неоднократно на страницах романа — вот она вновь — избивает пятилетнюю малышку)** Девочка говорила не умолкая; кое-как можно было угадать из всех этих рассказов, что это **нелюбимый ребенок, которого мать, какая-нибудь вечно пьяная кухарка, вероятно из здешней же гостиницы, заколотила и запугала; что девочка разбила мамашину чашку и что до того испугалась, что сбежала еще с вечера; долго, вероятно, скрывалась где-нибудь на дворе, под дождем, наконец пробралась сюда, спряталась за шкафом и просидела здесь в углу всю ночь, плача, дрожа от сырости, от темноты и от страха, что ее теперь больно за все это прибьют.** Он взял ее на руки, пошел к себе в номер, посадил на кровать и стал раздевать. Дырявые башмачонки ее, на босу ногу, были так мокры, как будто всю ночь пролежали в луже. Раздев, он положил ее на постель, накрыл и закутал совсем с головой в одеяло. Она тотчас заснула. Кончив все, он опять угрюмо задумался.

“Вот еще вздумал связаться! — решил он вдруг с тяжелым и злобным ощущением. — Какой вздор!” **(Точно так же и Раскольников злится на себя, когда отдает деньги городовому, семье Мармеладовых. — М.Л.)** В досаде взял он свечу, чтоб идти и отыскать во что бы то ни стало оборванца и поскорее уйти отсюда. “Эх, девчонка!” — подумал он с проклятием, уже растворяя дверь, но вернулся еще раз посмотреть на девочку, спит ли она и как она спит? Он осторожно приподнял одеяло. Девочка спала крепким и блажен-

ным сном. Она согрелась под одеялом, и краска уже разлилась по ее бледным щекам. Но странно: эта краска обозначалась как бы ярче и сильнее, чем мог быть обыкновенный детский румянец. “Это лихорадочный румянец”, — подумал Свидригайлов, это — точно румянец от вина, точно как будто ей дали выпить целый стакан. **(Перед встречей с Дуней он сам выпил стакан вина и сообщил об этом Раскольникову. — М.Л.)** Алые губки точно горят, пышут; но что это? Ему вдруг показалось, что длинные черные ресницы ее как будто вздрагивают и мигают, как бы приподнимаются, и из-под них выглядывает лукавый, острый, какой-то недетски-подмигивающий глазок, точно девочка не спит и притворяется. Да, так и есть: ее губки раздвигаются в улыбку; кончики губок вздрагивают, как бы еще сдерживаясь. Но вот уже она совсем перестала сдерживаться; это уже смех, явный смех; что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице; это разврат, это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из француенок. Вот, уже совсем не таясь, открываются оба глаза: они обводят его огненным и бесстыдным взглядом, они зовут его, смеются... Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка. “Как! пятилетняя! — прошептал в настоящем ужасе Свидригайлов, — это... что ж это такое?” Но вот она уже совсем поворачивается к нему всем пылающим личиком, стирает руки... “А, проклятая!” — вскричал в ужасе Свидригайлов, занося над ней руку... Но в ту же минуту проснулся» (6; 391—393).

Отметим, что в предыдущих сериях, с мышью и с утопленницей, диалог был невозможен — здесь же сновидец разговаривает с девочкой. Но пятилетняя малышка, бормочущая о «лязбитой» чашке, превращается в отвратительную соблазнительницу, которой Аркадий Иванович вынести не может. Это — что-то маленькое и беззащитное, невыносимое и напрочь закороченное в душе самого Свидригайлова. Он испытывает чувство омерзения к девочке — то есть к себе самому, достойному лишь баньки с пауками. Девочка сначала видится «странным предметом», потом становится измокшим, плачущим, обиженным существом, нелюбимым, битым ребенком. И вдруг эта жалкая девочка, явившаяся из сырости, превращается в бесстыдную камелию (цветочная тема продолжается), в соблазнительницу (тема камелий звучит и в рассказе Тоцкого на вечере у Настасьи Филипповны). Предыдущая девочка была че-

тырнадцати лет, а эта — пяти, то есть сновидец опускается глубже в свое прошлое, в детство.

Почему же так невыносима эта девочка, еще невыносимее девушки-Офелии? Обе они — про лишение основного девического качества — невинности, но маленькая камелия сама призывает совершить над ней надругательство. Таким образом, сновидец снова попадает в диаду насильник — девочка (преследователь — жертва), из которой он хочет выскользнуть. Возможно, это его глубинный сюжет: он хочет быть верным мужем, опекуном, женихом, нежным любовником, добрым отцом прислуге — а оказывается всякий раз насильником, развратником, убийцей.

В этой части сна Свидригайлов заносит руку над девочкой, уже утратившей свою детскость — как заносит Раскольников топор над Аленой Ивановной и Лизаветой.

За шкафами в углах обычно находятся ведьмы, но ведьма притворилась ребенком, и Свидригайлов отнес ее к себе в постель. Он благосклонен к детям, хотя и утверждает: «Дети мои остались у тетки; они богаты, а я им лично не надобен. Да и какой я отец!» (6; 222). Его желание жениться на девочке и вообще спасти детей — попытка сладить с женско-детской частью себя, всплывающей из воды бессознательного, чтобы мучить и руководить его настроением и поступками. Эта часть совсем не взрослая, абсолютно не осознанная, жуткая — оттого и желает Свидригайлов покончить с собой. Добрее всех был призрак Марфы Петровны. Как будто жестокая водная стихия поднимается вверх и затапливает Свидригайлова — как наводнение в Петербурге в неурочное время года.

Когда Свидригайлов просыпается от своего кошмара, то с ним мухи, которые «лепятся на нетронутую порцию телятины». Свидригайлов неосознанно пытается ловить одну. В пьесе Сартра «Мухи» в виде мух изображены эринии («хтонические божества, охранительницы материнского права»)¹⁷. Они казнят Ореста за убийство матери. Но, может быть, главное — что там действие тоже происходит в день покаяния — как и во второй части сна Свидригайлова. Это день, когда Эгисф и Клитемнестра каются в совершенных злодеяниях и просят мертвецов простить их.

Муха — «носительница зла, моровой язвы, греха»¹⁸. Назойливость мух связана с назойливостью мыши и пятилетней девоч-



ки<sup>19</sup>. То есть если Раскольников все время окружают реальные люди, вытаскивающие его из галлюцинаторных состояний, то одинокий Свидригайлов все глубже погружается в контакт с внутренними объектами, которые на протяжении романа становятся все более устрашающими, теряют личностную окраску и приобретают мифологическую. Когда его преследуют привидения — Марфа Петровна и Филька — он еще в своем семейном бессознательном, потом это мышь, русалка и маленькая ведьма (русская мифология), но измерение древнегреческой мифологии — еще более глубокое и общечеловеческое. Постепенно возникает гостиница «Адрианополь», мухи-эринии, наконец, еврей-пожарник у каланчи в «медной ахиллесовской каске», который далее именуется Ахиллесом.

Когда Свидригайлова ищет себе подходящее место для казни, то ему встречается «грязная, издрогшая собачонка с поджатым хвостом», после он видит «мертво-пьяного в шинели», лежащего «лицом вниз поперек тротуара». Наконец, человек в «медной ахиллесовской каске», который на него «холодно покосился». Ахиллес в каске — тот, кто ему говорит: «здесь не место!». Он, с одной стороны, замыкает ряд уязвимых и поверженных мужчин, с другой — называется именем великого древнегреческого воина. Все отвергают Свидригайлова, рядом нет никого, кто мог бы предоставить ему спасительное наказание. Пожарная каланча в XIX веке венчала полицейские участки — то есть для самоубийства Свидригайлов подходит к полицейскому участку (а Раскольников идет признаваться в полицейский участок). Конечно, пожарная каланча связана и с образом огня — но затопленность водами бессознательного заливает огонь мужского.

Из всего этого можно сделать вывод, что Свидригайлов полностью зависим от своей неосознанной феминной части, находится под воздействием негативного материнского комплекса. Эта зависимость постоянно проецируется и отыгрывается вовне, именно поэтому в мужской жизни он — шулер, поэтому он позволяет женщине выкупить себя из долговой тюрьмы и после содержать. Его извечная ситуация — «мамаша прибьет», он все время зажат в пространстве между ведьмой и плачущей маленькой девочкой, из которого нет выхода в мужское, отцовское, разве что улететь с Бергом на большом воздушном шаре или в Арктику.. Дуня не пожелала стать ему Сонечкой, чтобы отправить его туда, куда ему нужно

попасть (в мужское пространство), и он выбирает другую женщину — Смерть («Не страстно желаемое наслаждение, а безумную надежду на воскресение отнимает у него Дуня, не увидевшая здесь ничего, кроме взрыва сладострастия»<sup>20</sup>.)

Изнанка «Преступления и наказания» — повторяющаяся история бедных девочек, которых прибьет мамаша и изнасилует богатый господин, а потом они пойдут по рукам под чутким руководством Гертруды Карловны, Дарьи Францевны или Амалии Ивановны, трогающая до глубины души наших героев. И почему-то они ничего не могут сделать с этой историей, она для них всегда заканчивается плохо. Родственник Раскольникова и Свидригайлова — конечно, Иван Карамазов, чьи внутренние фигуры — тоже замученные дети, но у него гораздо более энергичная и богатая палитра: преобладают мальчики, имеется и капризная деревенская девочка, за которой ходят с паневою, а она: «Захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу». А в поэме «Великий инквизитор» семилетняя девочка, воскрешенная Христом, «подымается в гробе» с букетом роз в руках.

### Примечания

<sup>1</sup> Тихомиров Б.Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. — СПб.: Серебряный век, 2005. — С.282.

<sup>2</sup> Там же. — С. 120.

<sup>3</sup> Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1901—1913. — М.: Индрик, 1994. — С. 231.

<sup>4</sup> Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. — М.: Индрик, 2004. — С. 38; Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1901—1913. — С. 295.

<sup>5</sup> Седакова О.А. Поэтика обряда; Седакова О.А. Тема «доли» в погребальном обряде (восточно- и южнославянский материал) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры (Погребальный обряд). — М., 1990.

<sup>6</sup> Седакова О.А. Тема «доли» в погребальном обряде... — С. 54.

<sup>7</sup> Седакова О.А. Поэтика обряда. — С. 41—42.

<sup>8</sup> Седакова О.А. Поэтика обряда.

<sup>9</sup> Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. Пер. с франц. Б.М. Скуратова. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). — С.122.

<sup>10</sup> См. трактовку Т. Касаткиной: **Касаткина Т.А.** Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. — 2003. — № 1. <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/1/kasatk.html>.

<sup>11</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1992. — Т. 2. — С. 190.

<sup>12</sup> **Зеленин Д.К.** Умершие неестественной смертью и русалки. С сайта: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/14b/3164\\_zelenin-umerhie\\_i\\_rusalki.php](http://svitk.ru/004_book_book/14b/3164_zelenin-umerhie_i_rusalki.php)

<sup>13</sup> **Седакова О.А.** Поэтика обряда. — С. 61.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> **Тихомиров Б.Н.** «Лазарь! Гряди вон». — С. 401—403.

<sup>16</sup> **Зеленин Д.К.** Избранные труды. — С. 281.

<sup>17</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. — Т. 2. — С. 667.

<sup>18</sup> Там же. — С. 188.

<sup>19</sup> О назойливости потерчат — см. **Зеленин Д.К.** Избранные труды. — С. 231—233, 246. Потерчата — это русалки-дети: дети, умершие без крещения, мертворожденные и выкидыши.

<sup>20</sup> **Касаткина Т.А.** Воскрешение Лазаря...

---

Вера Зубарева\*

**МОРФОЛОГИЯ ПРЕСТУПЛЕНИЯ  
В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»<sup>1</sup>**

*Какофонический роман Достоевского*

*1. «Уж не Наполеон ли...»*

В литературной критике мотив преступления в «Преступлении и наказании» принято связывать с Наполеоном<sup>2</sup>. И действительно, на поверхности все выглядит именно так. Образ Наполеона, словно тень, отбрасываемая Раскольниковым, неотступно следует за героем романа, выстраивая определенное имплицитное пространство<sup>3</sup> вокруг идей великого французского полководца. Как ни пытался сам Раскольников откреститься от наполеоновского комплекса на допросе, ему так и не удалось убедить допрашивающих.

— Позвольте вам заметить, — отвечал он сухо, — что Магометом иль Наполеоном я себя не считаю... ни кем бы то ни было из подобных лиц, следственно, и не могу, не быв ими, дать вам удовлетворительного объяснения о том, как бы я поступил.

— Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает? — с страшною фамильярностию произнес вдруг Порфирий. Даже в интонации его голоса было на этот раз нечто уж особенно ясное.

---

\* Вера Зубарева преподаёт в Пенсильванском университете и является автором пятнадцати книг поэзии, прозы и литературной критики. Лауреат международных премий им. Беллы Ахмадулиной, Константина Паустовского и других. Публикуется в журналах «Вопросы литературы», «Посев», «Мир Паустовского», «Нева», «Сибирские огни» и др.

— Уж не Наполеон ли какой будущий и нашу Алену Ивановну на прошлой неделе топором уколошил? — брякнул вдруг из угла Заметов (6; 204).

Идея наполеонизма лежит на поверхности — к ней не раз обращается Раскольников, и неудивительно, что читатель и критик также оказываются в плену очевидного. Достоевский же играет с установкой читателя, подбрасывая ему шаблон то через Раскольникова, то через Порфирия и тем самым пряча истинный исток, как фокусник отвлекает внимание зрителя от главного. Все дело в том, что если принять версию о Наполеоне, то даже и при всех общих рассуждениях, сопутствующих этой идее, преступление Раскольникова выносится в разряд частного преступления, не затрагивающего всего универсума, продуктом которого оно, как будет показано ниже, является. Достоевский никогда не идет от частного, которое можно обобщить, но всегда от общего, проявляющегося в частном. И в этом — существенная разница в повествовании, в символике, структуре и пр. его произведений. Герой Достоевского — не вкрапление в систему, не еще одна ее особенность, а голографическое отображение всей системы. Это не Чичиков и смехотворные помещики, словно кочки в болотце обитающие в стороне от величественной вселенной, которая больше их. «Чуден Днепр при тихой погоде» разливается по повествованию как всеохватная картина мира, мало согласованная с чичиковыми и ноздревыми, но не мешающая им существовать на обочине. У Достоевского ничего подобного нет. Его вселенная — это единый замес, из которого выходят все и вся, включая и природу, и материальные объекты, и мысли, и грезы. Преступление в этом мире не происходит — оно коренится в нем и являет себя в разных обликах. Оно есть проявление общего, а не частного.

Не наполеоновская идея повелевает Раскольниковым, ставящим свой адский эксперимент и замахивающимся на творение Господне во имя установления иллюзорной справедливости. То, что движет им изнутри, — темнее, прозрачнее и мистичнее простого измышления ума. Впечатление, что Раскольников пропитан отравляющими парами, и все его существо подчинено их пагубному воздействию. Ему кажется, что он принимает решение, делает выбор, но во всем этом есть какая-то иллюзия самостоятельности, бредовость, мнящаяся ему ясным сознанием.

События, разворачивающиеся в романе, поражают, прежде всего, своей зависимостью от некоей непознанности, будто в глубинах реальности темнеет нечто, разведующее эту реальность, искажающее ее здание, подчиняющее все собственному замыслу. Поступки героев, их внезапные побуждения и мотивации, их кончины или возрождения вытекают из какой-то непостижимой закономерности. Странности, случайности, совпадения, двигающие сюжет, прорастают изнутри ядовитого пространственно-временного континуума. И встреча с Аленой Ивановной, и зарождающаяся идея преступления, и само преступление описываются так, будто они являются не результатом целенаправленных действий, а спровоцированы фатумом, чье влияние болезненно ощущается Раскольниковым:

«Впоследствии, когда он припоминал это время и все, что случилось с ним в эти дни, минуту за минутой, пункт за пунктом, черту за чертой, его до суеверия поражало всегда одно обстоятельство... которое постоянно казалось ему потом как бы каким-то предопределением судьбы его. <...> Следы суеверия оставались в нем еще долго спустя, почти неизгладимо. И во всем этом деле он всегда потом склонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто бы присутствие каких-то особых влияний и совпадений» (6; 50, 52).

Нечто тяжелое, душное, растленное выползает из пивных, влачится вдоль петербургских улиц и переулков, перекочевывает в ополоумевшие головы больных или пьяных, выворачивает явь наизнанку, обезображивает сны и постепенно воплощается в то, что влечет за собой необратимость. Странные жизни, странные смерти, умопомешательства — все это этапы змеевидного движения от преступления к наказанию. Намеки, какие-то почти неуловимые детали, нюансы в описаниях в совокупности выстраивают ту ауру, тот неиконический, но осязаемый символ, о котором пишет Степан Ильев в монографии по русскому символистскому роману.

Символ раскрывается и познается в процессе творимых эмблематических рядов, которые намечают русло и ведут к нему, но не создают его иконической ипостаси. Символ не выражается пластически, он лишь переживается в конкретно явленных воплощениях (или в конкретных воплощениях) универсального начала. Аналогичный пример — закон всемирного тяготения. Принцип гравитации воспринимается нами только в его частных проявлениях, бес-

конечный ряд которых, не создавая образа, переживается нами как универсальный закон. Вот почему символ не может быть образом и не может быть символом самому себе. Он дематериален, и вместе с тем универсален, многозначен, бесконечно многообразно проявляется, выражает идею и образ, иррациональное и рациональное в их синкретической нерасчлененности, что уже ведет нас к мифу<sup>4</sup>.

В романе Достоевского преступление дорастает до уровня символа в символистском романе, где символ не персонифицирован, но является заглавным действующим лицом, вершит события и выступает сродни призраку, чье присутствие ощущается, но не материализуется. Заглавие в символистском романе зачастую играет роль призрачного заглавного героя, как, например, в «Петербурге» Белого, где заглавным действующим лицом является Петербург, или «Тяжелые сны» Сологуба, где заглавным действующим лицом являются тяжелые сны. В «Преступлении и наказании» — это своего рода двуликий Янус, повелевающий распадающейся вселенной Петербурга, заманивающий в ловушку преступления, оборачивающегося наказанием. Ощущение, что герои, хоть и действуют сообразно своим замыслам, все же не имеют полной власти над своей волей и мыслями, постоянно заманивающими их в темный овраг безумств. Достоевский не раз подчеркивает тот факт, что поступки героев совершаются вопреки их воле. Если у них появляется хоть малейший шанс уйти от «наваждения», рокового предприятия, то тут же события поворачиваются именно так, что «обреченному» и деться как будто бы некуда, как только совершить прыжок в бездну. Их ментальность деформирована, их движение описывается беспорядочным метанием, их мысли маниакально вращаются вокруг одной какой-нибудь идеи фикс, осуществление которой приводит к внутреннему сгоранию. Они охвачены пламенем, из которого им не вырваться иначе, как переродившись. Не случайно Раскольников не признает за собой первенства в замыслении и совершении убийства, выдвигая на первый план действие неизвестных потусторонних сил, направляющих его и толкающих на преступление. Вспомним, из каких случайностей зародилась сама идея убийства, сколько раз Раскольников пытался отступить от нее, и по воле каких невероятных совпадений преступление все-таки было совершено:

«Но зачем же, спрашивал он себя, зачем же такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени слу-

чайная встреча на Сенной (по которой даже и идти ему незачем) подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его!» (6; 50—51).

Власть неизвестного настолько велика, что ставший его объектом теряет волю и рассудок, превращаясь в марионетку, машину, зомби:

«До его квартиры оставалось буквально несколько шагов. Он вошел к себе, как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли, и что все вдруг решено окончательно» (6; 52).

Версия о том, что Раскольников ставит адский эксперимент убийства в подражание Наполеону, в корне не верна. Раскольников сам есть объект чьего-то эксперимента, так же, как и Екатерина Ивановна, Соня, Свидригайлов, Мармеладов... Тот, кто действительно ставит эксперимент — невидимое заглавное действующее лицо романа, — присутствует опосредованно. Его можно «отыскать» при помощи многочисленно рассыпанных деталей и подробностей. Достоевский, в данном случае, поступает с читателем, как ловкий укрыватель с новоявленным сыщиком, — как будто бы небрежно на самом видном месте оставляя искомое.

## 2. *Иван да Петр*

Пройдемся же еще и еще раз по столь знакомым каморкам, трактирам, дворам Петербурга Раскольникова и попытаемся увидеть то, что лежит на поверхности и уходит вглубь.

**Первое, что обращает на себя внимание в раскольниковском Петербурге, это количество Петров и Петровичей. Марфа Петровна, жена Свидригайлова, «поручик-порох» Илья Петрович, следовательно Порфирий Петрович, Петр Петрович Лужин. Имена в романах Достоевского — не столько характеристики героев, сколько проводники скрытых концепций.**

М.С. Альтман в статье «Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского» так трактует, к примеру, фамилию Капернаумов:



«Фамилия Капернаумов звучит евангельски, ассоциируясь с евангельским селением Капернаумом в Галилее... Это над такими людьми, как Капернаумовы, пророк из Назарета являл «чудеса исцеления»<sup>5</sup>.

Последнее замечание относится к тому, что Капернаумовы описаны Достоевским как несчастное, косноязычное семейство. Кроме того, впервые о Капернаумовых мы слышим, когда Раскольников попадает в кабак и беседует с пьяным Мармеладовым. Альтман поясняет, что название фамилии Капернаумов в таком месте, где беспробудно пьянствуют, также закономерно, ибо «капернаум» означает «опьянение»: «Это вполне в литературном вкусе и стиле Достоевского, чтобы его герой именно в “капернауме” рассказывал о Капернаумове...»<sup>6</sup>

Несложно заметить, что аналогично обыгрываются и другие фамилии в романе. При Заметове, например, Раскольников, обращаясь к Порфирию, спрашивает: «Как это вы так заметливы?» (6; 196). О Лебезятникове сказано: «подлый льстец господин Лебезятников». (6; 141). О Свидригайлове Дунечка отвечает «с содроганием» (6; 177). Невзирая на ясную символику фамилий, Достоевский навязчиво подчеркивает и без того уже очевидную семантику каждого имени. Неудивительно, что на фоне таких колоритных, словно тропические бабочки, фамилий совершенно незамеченными проходят Петры и Петровичи.

Петры и Петровичи звучат все равно как Степановичи или Васильевичи. И сделано это умышленно — самое сокровенное Достоевский не склонен выявлять. Так, он будет сколько угодно упоминать имя Наполеона, заострять на нем постоянно внимание, но о том, кто действительно предмет его размышлений, только скажет вскользь устами Раскольникова: «Нет, на этих людях, видно, не тело, а бронза» (6; 213). Именно так в символистском романе играет деталь. Вроде бы никаких конкретных сопоставлений, но тут же, где-то в глубинах нашего восприятия почти неосознанно возникает абрис бронзового властелина на берегу Невы...

Но даже и в случае с именем *Петр* Достоевский не смог или не захотел отказаться от своего излюбленного приема «подсказки» путем обыгрывания имени. Он сделал это почти незаметно, в бытовом контексте, поместив идею Петров как сынов Петровых в письмо Пульхерии Александровны к Раскольникову. В начале письма Пульхерия Александровна сообщает Роде о Лужине: «Че-

ловек он деловой и занятый и спешит теперь в Петербург» (6; 31). Чуть ниже: «Да и предупреждаю тебя, милый Родя, как увидишься с ним в Петербурге, что произойдет в очень скором времени, то не суди слишком быстро и пылко» (6; 32). И, наконец, в третий раз: «Я уже упомянула, что Петр Петрович отправляется теперь в Петербург» (6; 33).

В этом, последнем, как завершающий аккорд, упоминании, ставятся в один ряд Петр Петрович и Петербург. Но поскольку известие о приезде уже дважды появлялось, читатель может прочесть это как очередное напоминание, не несущее дополнительной информации. Это своего рода психологический прием отвлечения внимания с главного на второстепенное, где второстепенным оказывается сообщение о приезде, а главным — воссоединение Петров. И действительно, судя по отчествам, Петербург кишит детьми Петров, и к тому же туда прибывает реформатор местечкового масштаба, особа, весьма важная в собственных глазах, — Петр Петрович.

Отношение Достоевского к личности Петра Великого и петровским реформам, как известно, было негативным. В записных книжках Достоевский пишет, что «скитальничество» и «лишние люди» — эта «самая большая язва» — появились в России после великой петровской реформы общества. В письме к И.С. Аксакову 3 декабря 1880 г. Достоевский указывает не на созидательные, а на разрушительные последствия петровского правления. Выступая против 14 классов, введенных Петром, чтобы подавить боярскую аристократию, он замечает:

«Власть, закрепощенный народ и горожане и между ними 14 классов. Вот дело Петрово. Освободите народ, и как будто дело Петрово нарушено. <...> у Вас “Петр (1-й № «Руси») вдвинул нас в Европу и дал нам европейскую цивилизацию”. Ведь Вы его почти хвалите именно за европейскую-то цивилизацию, а ведь она-то, ее-то лжеподобие, и сидит между властью и народом в виде рокового пояса из “лучших людей” четырнадцать классов. Мне это неясно» (30, I; 180).

Обращает на себя внимание это «как будто дело Петрово нарушено». Именно здесь открывается истинное отношение Достоевского к неискоренимости зла, насажденного Петром. Все эти четырнадцать классов, в которые входит и служилая аристократия, и чиновничество, разрослись со времен Петра, глубоко пустили корни и высасывают соки из России.

Судьба Катерины Ивановны очень четко прослеживается в связи со сказанным. Катерина Ивановна происходит из служилой дворянской аристократии. Как говорит о ней Мармеладов, «особа образованная и урожденная штаб-офицерская дочь» (6; 14). Замужем Катерина Ивановна была за пехотным офицером, который, будучи игроком, «под суд попал» и умер. Титулярный советник (опять-таки из чиновников) Мармеладов взял ее с тремя детьми. Но судьба и Катерины Ивановны, и Мармеладова была предрешена.

История Катерины Ивановны — это не частная трагедия, а последствие государственного злодеяния, которое разрастается до государственного масштаба. Неестественно, с точки зрения Достоевского, введенные Петром сословия обречены на гибель. Всем ходом развития сюжета доказывается мнение Достоевского о том, что Россия должна была развиваться собственным, соответствующим ее естеству, путем, а не подражая западным моделям, ведущим ее к краху. Загубленные женщины — Катерина Ивановна и Алена Ивановна с ее сестрой Лизаветой объединены, как видим, отчеством «Ивановна». Это знаменательно, поскольку, в соответствии с концепцией Достоевского, в результате насильственных акций Петра гибнет все русское, российское, от Ивана. Не случайно Катерина Ивановна живет у Амалии Липпевехзель, которая представлена подгулявшим Мармеладовым как Амалия Федоровна, но в продолжение всей сцены поминок Мармеладова имеет уже отчество Ивановна. В этой сцене между Катериной Ивановной и Амалией Ивановной разгорается спор об отчестве:

«Катерина Ивановна с презрением заметила <...>, что еще до сих пор не известно, как зовут Амалию Ивановну по батюшке: Ивановна или Людвиговна? Тут Амалия Ивановна, расвирепев окончательно и ударяя кулаком по столу, принялась визжать, что она Амаль-Иван» (6; 300).

Скандал вокруг имени выглядит пародийным, и вся сцена воспринимается комично, но на самом деле, нелепый, казалось бы, конфликт по поводу отчества символизирует борьбу за отчество. Россия доведена до абсурда: «Амаль-Иваны» становятся хозяевами положения и как символ этого «переворота» — домовладелица Амалия Ивановна, постоянно выгоняющая нищую жилицу Катерину Ивановну.

3. *Окно в Европу*

Иноземное в романе перепутывается с русским или принимается за русское. Обрусевшие пришельцы вырастают из ткани повествования наподобие нелепых мутантов, внедряясь, как вирус, в русскую культуру и разрушая ее. Уродство проглядывает, прежде всего, в сочетаниях имен и фамилий «разнородного» происхождения. Поскольку имя в библейском смысле есть истина, то можно говорить о структуре мира, переданной посредством имен и отчеств, как несообразной и обреченной на разрушение.

Среди «мутантов», населяющих Петербург, и хозяйка публичного дома Дарья Францевна (Франция как символ разврата, антидуховности), и статский советник Клопшток Иван Иванович, обманувший Сою и не расплатившийся с нею за шитье «поддюжины голландских рубах», и другие. Все они занимают господствующее положение по отношению к русскому человеку. Преступление Раскольникова также косвенно связано с иноземным. Так, идя на «пробу», Раскольников надевает циммермановскую шляпу, что неожиданно делает его приметным в толпе. И проезжающий мимо в огромной телеге пьяный кричит Раскольникову: «Эй, немецкий шляпник!» (6; 7). Эта деталь существенна, ибо она подчеркивает чуждость, «не-русскость» Раскольникова в момент, когда он предпринимает свой первый несправедливый шаг.

Немецкое, равно как и французское, выступает в романе как знак, символ того, что «лже-подобие» европейской цивилизации заключается в ее неприживаемости к ценностям и ментальности России, которой насильно была навязана неестественная для нее форма существования. Действие такого бездумного искусственного внедрения подобно мине замедленного действия. Создается отрицательная предрасположенность, в которой любая случайность сыграет на руку всему несправедливому, темному, разрушительному.

Идя на предварительную «разведку», Раскольников поднимается по лестнице и видит, как из квартиры этажом ниже выносят мебель. Вот как об этом сказано в романе:

«Здесь загородили ему дорогу отставные солдаты-носильщики, выносившие из одной квартиры мебель. Он уже прежде знал, что в этой квартире жил один семейный немец, чиновник: «Стало быть, этот немец теперь выезжает, и стало быть, в четвертом этаже, по этой лестнице и на этой площадке, остается на некоторое время

только одна старухина квартира занятая. “Это хорошо <...> на всякий случай” — подумал он опять...» (6; 7—8).

Как известно, именно эта квартира, освобожденная немцем, и послужила Раскольникову спасительным укрытием в день убийства. «Немецкое» в этом контексте выступает как невидимый соучастник злодеяния, пособник, облегчающий дьявольскую задачу.

Призрак Петра, петровых деяний преследует Раскольникова и в момент его размышлений о предстоящем убийстве. Это носит характер колдовства, мистики, зачарованности. Сон Раскольникова, о котором сейчас пойдет речь, символичен не только по своей сути, но и потому, что он снится Раскольникову на Петровском острове.

На Петровский остров Раскольников попадает только потому, что на время лишается собственной воли. Объективная причина тому — выпитая рюмка водки, которая «мигом подействовала», так как Раскольников «очень давно не пил водки» (6; 45). Однако то, что может казаться случайным в реалистическом пласте романа, является закономерным в символическом пласте, ибо водка — это символ разгула и оргий, символ, который «воскрешает» дух Петра в Петербурге. Выпив водки, Раскольников попадает в петрово «поле» и становится его пленником, двигаясь «против воли»:

«Ноги его вдруг отяжелели, и он начал чувствовать сильный позыв ко сну. Он пошел домой; но дойдя уже до Петровского острова, остановился в полном изнеможении, сошел с дороги, вошел в кусты, пал на траву и в ту же минуту заснул» (6; 45).

Сон на Петровском острове — это символическое повествование о гибели России. Оргии и заезженная кляча возникают как отголоски петровских оргий, «заездивших» Россию. Сон Раскольникова объединяет два образа — образ заезженной клячи и топора. Оба они будут воплощены наяву. Как мы помним, клячу во сне Раскольникова предлагают убить топором. Топором же и будет убита Алена Ивановна. А Катерина Ивановна перед кончиной воскликнет: «Уездили клячу!» (6; 337). Кроме того, образ клячи звучит переключкой с образом Пушкинского Медного всадника, о чем пойдет речь ниже.

Еще один отголосок петровского «окна в Европу» связан с темой реформаторства, которое представлено в романе пародийно и зло. Всевозможные разговоры о коммунах и прогрессивных иде-

ях — не что иное, как высмеивание привнесенных извне чужеродных для России реформ. «Реформатором», полным сознания собственной важности, предстает, конечно же, Петр Петрович Лужин, фамилия которого, по-видимому, пародирует обуздавшего Неву — стихия воды снижена до лужи. Этот сторонник нового и действенного так характеризуется Пульхерией Александровной в письме к Роде:

«В первый же свой визит он объявил нам, что он человек положительный, но во многом разделяет, как он сам выразился, “убеждения новейших поколений наших” и враг всех предрассудков» (6; 31).

Ирония, однако, заключается в том, что все, за что ратовал Петр Петрович, оборачивается против него же. Идеи реформаторства представлены в романе довольно комично, и крутятся они вокруг женской эмансипации. Бывший питомец Петра Петровича Лебезятников весь разговор о коммунах сводит, в конечном итоге, к тому, что Петр Петрович не должен мешать Дунечке, «если той, с первым же месяцем брака, вздумается завести любовника» (6; 281). Это смехотворное логическое построение приводит к неожиданному конфликту между передовыми взглядами Петра Петровича и его личной жизнью. Юмор Достоевского поистине блистателен, когда он описывает философствования низкоинтеллектуальной прогрессивной братии. Чего только стоят, к примеру, истории о Теребьевой и Варенц, рассказанные Лебезятниковым:

«Вон у нас обвиняли было Теребьеву (вот что теперь в коммуне), что когда она вышла из семьи и... отдалась, то написала матери и отцу, что не хочет жить среди предрассудков и вступает в гражданский брак <...> Вон Варенц семь лет с мужем прожила, двух детей бросила, разом отрезала мужу в письме: “Я сознала, что с вами не могу быть счастлива. Никогда не прощу вам, что вы меня обманывали, скрыв от меня, что существует другое устройство общества, посредством коммун. Я недавно все это узнала от одного великодушного человека, которому и отдалась, и вместе с ним завожу коммуну”» (6; 282).

Эта острая пародия на примитивизм «прогрессивного» мышления, озабоченного «женской свободой», уходящей корнями в Петровскую эпоху, когда Петр, говоря словами С. Соловьева, прекратил затворничество женщин.

4. «Эх, эх, — без креста!»: преступления и наказания

Свобода нравов, высмеянная Достоевским, сродни блоковской свободе «без креста» в «Двенадцати». Как показал Блок, подобная свобода превращается в разгул и уже не имеет ничего общего со свободой духа. Напротив, дух и душа оказываются узниками и жертвами такой свободы.

В связи с этим интересно посмотреть на убийство Марфы Петровны. Как известно, Марфа Петровна умерла в результате побоев, которые нанес ей ее муж Свидригайлов. Однако умерла она не во время ссоры, а после, когда, отобедав, пошла искупаться, и ее хватил удар. Конечно, непосредственным виновником смерти Марфы Петровны был муж — Свидригайлов. Но почему же он не понес за это законного наказания? Почему, зная о его вине, никто не затеял следствия против него?

Символика «неподсудности» Свидригайлова восходит к Петровскому времени, когда избивание жены и смерть от побоев не рассматривались судом. Как пишет Джозеф Вексберг в своей книге «В Ленинграде», в главе «Петр — шизофренический гений», подобного рода убийство не наказывалось<sup>7</sup>. Таким образом, Марфа Петровна (теперь понятна символика ее отчества — женщина времени Петра) является жертвой не столько мужа, сколько призрачной петровской реформы, которая разъедает изнутри вселенную Петербурга. Это знак присутствия Петра во всем — от образа жизни до образа смерти жителей Петербурга. По сути, Марфа Петровна пала от руки Петра, когда пошла искупаться: вода-губительница, в данном случае, ассоциируется с фигурой укротителя Невы и является символом присутствия и власти Петра.

Свидригайлов сам совершает суд над собой. В эти тяжкие часы перед самоубийством опять возникает образ Петровского острова:

«Казалось, ему очень бы хотелось хоть к чему-нибудь особенно прицепиться воображением <...> И он вспомнил, как проходя давеча мимо Петровского парка, с отвращением даже подумал о нем» (6; 389).

Мысль о самоубийстве непосредственно связывается в сознании Свидригайлова с Петровским островом, тем самым, на котором Раскольникову виделся сон об убийстве. При этом образ воды присутствует опосредованно как греза о кусте, облитом дождем:

«Эге, да через час уже будет светать! Чего дожидаться? Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу боль-

шой куст, весь облитый дождем, так что чуть-чуть плечом задеть, и миллионы брызг обдадут всю голову...» (6; 392).

Куст, в грезах Свидригайлова, «выстреливает» брызгами как пулями, словно карая дождем. «Наказание» дождем восходит к еще одному символу в романе — Ильи Громовержца. Именно при его «вмешательстве» и как бы от его имени совершается кара за петровскую жестокость. В своей книге «Тайный код Достоевского: Илья-пророк в русской литературе» Юрий Мармеладов пишет: «После блужданий по городу в грозу Раскольников заходит к матери и Дуне. Сестра, зная к тому времени все про убийство, говорит брату, что он “смоет... свое преступление”. И после этого Раскольников идет с повинной к Илье Пороху — символическому Илье-пророку, повелителю грома и молний. <...> День, когда в романе разразилась гроза (а это пятнадцатый день событий), приходится где-то на 15—21 июля, т.е. около дня св. Ильи»<sup>8</sup>.

Добавлю, что имя и отчество Ильи Петровича соединяют в себе идею двух правителей — небесного и великодержавного. Оба сближены образом всадника, символом грозы как грозности и потопа. Только если Илья Громовержец проливает потоки воды, Петр ассоциируется с кровопролитием и слезами. В этом смысле Петр символизирует преступление, а Илья — наказание. Так в имени поручика Пороха объединились две основные идеи романа.

Вода несет в себе одновременно и карающую мощь Ильи Громовержца, и «злодейство» Петра. Образ «зловещей» воды в романе связан не только со смертью Марфы Петровны и грезами о кусте Свидригайлова. Признание Свидригайлова, что он никогда «не любил воды, даже в пейзажах», его бред о наводнении в ночь перед самоубийством переплетаются с образом «злодейки» воды в «Медном всаднике»:

...злые волны  
 Как воры лезут в окна  
 .....  
 ...так злодей  
 С свирепой шайкой своей  
 В село прорвавшись, ломит, режет.  
 Крушит и грабит...<sup>9</sup>

Не этими ли картинками объясняются «необъяснимые» чувства, владеющие Раскольниковым, когда он смотрит на Неву?



«Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой панорамы; духом немым и глухим полна для него была эта картина ...Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению...» (6; 90).

Три смерти в романе опосредованно связаны с Петровским островом, положившим начало Петербургу в мае 1703 года: смерть Алены Ивановны, Катерины Ивановны и Аркадия Ивановича Свидригайлова. И если бы мы вели следствие, как Порфирий Петрович, то с полным основанием сделали бы вывод, что невидимый убийца, спровоцировавший три смерти, действовал как маньяк, объединив своих жертв по принципу единого отчества, ибо все они Ивановы дети.

Подобное обыгрывание имени «Иван» характерно и для других романов Достоевского. Анализируя значение имени Макара Ивановича Долгорукого, Татьяна Касаткина пишет:

«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 возвращаться в пустоту»<sup>10</sup>.

Нельзя не вспомнить в этой связи и еще одну смерть на Петровском острове, которая является прообразом этих трех смертей и приводит к разгадке некоторых других странностей и неясностей в романе. Я имею в виду смерть Пушкинского Евгения из «Медного всадника». Связь с «Медным всадником» в «Преступлении и наказании» дается тоньше и опосредованней, чем с «Пиковой дамой». Возобновим в памяти сцену на берегу Невы, когда Раскольников стоит и смотрит на воду: «Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально» (6; 90). Стилистика этой фразы ассоциируется с известным началом «Медного всадника»:

На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн.

Подобная стилистическая близость этих фраз подводит как бы общий знаменатель под оба деяния. «Государственный» характер мышления Раскольникова «являет» себя в самый, казалось бы, неподходящий момент: отправляясь на убийство, он начинает вдруг размышлять... об устройстве города:

«Проходя мимо Юсупова сада, он даже очень было занялся мыслию об устройстве высоких фонтанов, и о том, как бы они хорошо освежали воздух на всех площадях. Мало-помалу он перешел к убеждению, что если бы распространить Летний сад на все Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезнейшая для города вещь» (6; 60).

**Так в подтексте пересеклись две «великие думы» — Петра и Раскольникова, имеющие общий знаменатель: государственный масштаб мышления в сочетании со злодейством.**

**Возвращаясь к образу заезженной клячи из сна Раскольникова, вспомним следующие строки из «Медного всадника»:**

Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?<sup>11</sup>

Гордый конь, ассоциирующийся у Пушкина с Россией, конь, мчащийся в бездну и спасенный от гибели «железной рукой» властелина, превращается у Достоевского в клячу, которую издевательски забивают. Эти две фигуры сплавляются в одну в символике обоих произведений, и теперь становится ясным, кого имел в виду Раскольников, сказав: «Нет, на таких людях, видно, не тело, а бронза!» (6; 211) (вспомним, что на самом деле *Медный всадник* отлит из бронзы).

##### 5. «Ум мешается»: идиотизм как какофония

Аналогично и сумасшествие героев «Преступления и наказания» ассоциируется с безумием в «Медном всаднике», хотя причина умопомешательств иная, чем в поэме Пушкина.

Безумие распространяется по Петербургу, как эпидемия. Кроме периодического бреда у Раскольникова, признаки помешатель-

ства проявляются у Свидригайлова, «ум мешается» у Катерины Ивановны, перед смертью сходит с ума мать Раскольникова. И, в конце концов, сон Раскольникова в больнице на каторге о всеобщем помешательстве венчает картину безумия.

Безумие героев «Преступления и наказания» в корне отлично от безумия Евгения, которое есть следствие его неосторожности и неумения постичь всей сверхчеловеческой мощи властелина. Так легкомысленный Дон Гуан поплатился за свое приглашение каменного истукана. Разумеется, трагедия Евгения не ставится на одну ступень с гибелью Дон Гуана. Однако в обоих случаях расплата наступает вследствие опрометчивого вызова, брошенного человеком сверхчеловеческому.

У Достоевского же все безумия, безумства и безумцы — жертвы чуждой идеологии, разрушающей ментальность, как вирус, о котором мы узнаем из сна Раскольникова. Знаменательно, что психические болезни и отклонения трактуются в романе как «умопомешательства», а не душевная болезнь. Герои романа постоянно, тайно или явно, ставят под сомнение здравый ум своих друзей, знакомых или собеседников, и называют их про себя сумасшедшими или помешанными, но не душевнобольными.

Размышляя о Соне, Раскольников приходит к выводу, что она помешанная:

«Неужели это втягивание уже началось, и неужели потому только она и могла вытерпеть до сих пор, что порок уже не кажется ей так отвратительным? Нет, нет, быть того не может! — восклицал он, как давеча Соня, — нет, от канавы удерживала ее до сих пор мысль о грехе, и *они, те...* Если же она до сих пор еще не сошла с ума... Но кто же сказал, что она не сошла уже с ума? Разве она в здравом рассудке? Разве так можно говорить, как она? Разве в здравом рассудке так можно рассуждать, как она? Разве так можно сидеть над погибелью, прямо над смрадной ямой, в которую уже ее втягивает, и махать руками, и уши затыкать, когда ей говорят об опасности? Что она, уж не чуда ли ждет? И наверно так. Разве все это не признаки помешательства?» (6; 248).

«Здравый рассудок» говорит Раскольникову, что ожидание чуда равносильно безумию. Это символично, поскольку рассудочность у Достоевского связана с дьявольским, тогда как «чудесное» есть проявление Божественного, связь с которым устанавливается посредством души, а не ума. Душа — это частица Божьего дыхания,

проекция Бога на человека, Истина, которая вливается в творение и как волевой, энергетический посыл, и как идеал, на который энергия и воля человека должны быть направлены. Одушевление есть таинство. Это акт Божественного сотворения, который не может быть повторен человеком. Исторгнутая Богом, душа призвана быть единым дыханием для Бога и человека. Это сакраментальная связь Творца со своим творением. Болезнь души знаменует собой разрыв этой связи, невозможность настроиться на Божественное. Герои романа больны не душой, а умом, и следствие этого — раскол между эмоциональным и рациональным. В отрыве друг от друга эти два начала превращаются в уродство, не имеющее ничего общего с юродством<sup>12</sup>. Первое проявляет себя в истеричности и неврастении героев, второе ведет к их гиперболизированной рассудочности. При этом ум не в состоянии осмыслить картину в целом. Его логические заключения находятся в отрыве от целостного видения, что в конечном итоге приводит к изоляции индивидуума, то есть к «идиотизму», как его трактует Татьяна Касаткина, анализируя романы «Идиот» и «Братья Карамазовы»:

«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<sup>13</sup>.

Прообраз «идиотического мира» задан в «Преступлении и наказании» на уровне подтекста, понять который возможно только в

сопоставлении подводных течений этого романа с тем, что явно воплощается в «Идиоте». В снах Раскольникова всеобщее сумасшествие описано как идея великих умников, каковыми сумасшедшие мнят себя, веря в то, что им открыта истина. Это умствование безумных сопровождается всеобщим *разъединением*.

«Уже выздоравливая, он припомнил свои сны, когда еще лежал в жару и бреде. Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда не считали себя люди так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. <...> Все и все погибало. Язва росла и подвигалась дальше и дальше. Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса» (6; 419—420).

Сны Раскольникова — это апокалиптическое описание грядущего идиотизма в форме эпидемии, во время которой поражается ум. Дьявольская логика, которая оправдывает средства во имя достижения высоких целей, создает опасную предрасположенность, помещая индивидуума в пространство разорванных ценностей. Татьяна Касаткина, подытоживая разницу между значениями слов «идиот» и «чудак», отмечает, что «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”»<sup>14</sup>.

Обособленность героев свойственна всем романам Достоевского, который последовательно развивал свою концепцию *идиотического мира*, как ее интерпретирует Касаткина. В этом смысле представляется сомнительным бахтинское трактование самостоятельно звучащих голосов героев как полифонии. Бахтин пишет:

«Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события»<sup>15</sup>.

Прежде всего, «множественность самостоятельных и неслиянных голосов» не является достаточным признаком полифонии. Чтобы стать полифонией, голоса должны быть скоординированы. Полифония предполагает развитие голосов в соответствии с правилами гармонии и контрапункта. У Достоевского же это мир *отделенных* друг от друга голосов, звучание которых скорее сродни оркестру, настраивающему инструменты в оркестровой яме перед началом концерта. Это типичная какофония, разброд умствований, в котором гармония и контрапункт начисто отсутствуют. Наиболее точно эта какофоничность Петербурга описана Свидригайловым: «Да вот еще: я убежден, что в Петербурге много народу, ходя, говорят сами с собой. Это город полусумасшедших» (6; 357).

Точно такая же картина какофонического мира и в романе «Подорожник».

«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 обособилось, братское общение заменилось враждой, гармония — “беспорядком”»<sup>16</sup>. — [В.З.] Строительство Вавилонской башни, когда-то смешавшее языки, теперь смешало идеи, никто не понимает друг друга, но, в отличие от первого этапа «строительства», теперь не понимается, не осознается и само непонимание: люди, говоря о разных и несовмест-

ных 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 семьей” (16; 129—130)<sup>17</sup>.

Умничанье и попытки философствования — это не столько проявление разных «полновесных идеологических концепций», как полагал Бахтин, сколько проявление «идиотизма», безумия тех, кто «говорит со смыслом», выражаясь языком Разумихина:

«“Черт возьми! — продолжал он, почти вслух, — говорит со смыслом, а как будто... Ведь и я дурак! Да разве помешанные не говорят со смыслом? А Зосимов-то, показалось мне, этого-то и побаивается!” — Он стукнул пальцем по лбу» (6; 131).

Как признает Зосимов в разговоре с Дуничкой, «гармонического человека <...> совсем почти нет; на десятки, а может, и на многие сотни тысяч по одному встречается, да и то в довольно слабых экземплярах...» (6; 174). Гармония — это не что иное, как интеграция души и ума, которая возможна потому, что помешательство не коснулось души, настроенной на Божественное. Герои Достоевского в основе своей обладают гиперболизированной чувствительностью, что и является знаком того, что их душа не вышла из строя, а просто находится за тридевять земель от рассудка, и герой поэтому мечется в поиске утраченной связи.

«— Бесчувственный, злобный эгоист! — вскрикнула Дуня.

— Он су-ма-шедший, а не бесчувственный! Он помешанный! Неужели вы этого не видите? Вы бесчувственная после этого!.. — горячо прошептал Разумихин над самым ее ухом, крепко стиснув ей руку» (6; 240).

«Бесчувственность» является синонимом атрофированной души, душевной болезнью. Если душа больна, то излечения нет. Душа лечит ум, а не наоборот. В разговоре с Раскольниковым Лебезятников упоминает некоего профессора, который выдвинул теорию излечения сумасшествия путем логических умозаключений:

«— Позвольте, позвольте; конечно, Катерине Ивановне довольно трудно понять; но известно ли вам, что в Париже уже происходили серьезные опыты относительно возможности излечивать сумасшедших, действуя одним только логическим убеждением? Один там профессор, недавно умерший, ученый серьезный, вообразил,

что так можно лечить. Основная идея его, что особенного расстройства в организме у сумасшедших нет, а что сумасшествие есть, так сказать, логическая ошибка, ошибка в суждении, неправильный взгляд на вещи. Он постепенно опровергал больного и, представляя себе, достигал, говорят, результатов! Но так как при этом он употреблял и дэши, то результаты этого лечения подвергаются, конечно, сомнению... По крайней мере, так кажется...» (6; 325).

Интересно, что роль логики в излечении ставится под сомнение, поскольку параллельно с опровержением больного профессор использовал «дэши». Здесь несомненная игра слов, создающая второй план и усиливающая иронию по поводу «логического» излечения души. Задачей Раскольникова в ссылке становится преобразование какофонии и воссоединение ума и души в Божьей Благодати как истинно координирующем начале.

Если Раскольников приходит к гармонии, то Соня сама является носителем гармонии. Вначале ее поведение кажется странным Раскольникову, который пытается понять Соню логикой. Но поскольку его логика находится в разрыве с душой, следствия, к которым он приходит и которые кажутся ему очевидными, на самом деле являются следствиями «идиотскими» в смысле их оторванности от понятий души и греха:

«— <...> Да скажи же мне наконец, — проговорил он, почти в иступлении, — как этакой позор и такая низость в тебе рядом с другими противоположными и святыми чувствами совмещаются? Ведь справедливее, тысячу раз справедливее и разумнее было бы прямо головой в воду и разом покончить!

— А с ними-то что будет? — слабо спросила Соня, страдальчески взглянув на него, но вместе с тем как бы вовсе и не удивившись его предложению. Раскольников странно посмотрел на нее» (6; 247).

Самоубийство, которое он предлагает Соне как выход и которое кажется для него логически оправданным, символизирует разорванную систему ценностей. В свои логические построения он не включает библейских ценностей, как бы забывая, что самоубийство по сути это есть акт отрицания Бога и посему считается страшным грехом. Логика «идиота», то есть ума, несогласованного с душой, не позволяет поначалу Раскольникову увидеть разрывы. Его рассуждение направлено только на решение единичного в отрыве от последствий для целого:



«Ей три дороги, — думал он: — броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, или... или, наконец, броситься в разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце» (6; 247).

Однако, в отличие от Раскольникова, Соня знала и о четвертой дороге — дороге жертвования во имя спасения души. Именно эта гармония ума и духа ставит ее в ряд тех редких гармоничных натур, о которых говорит Зосимов. В мифопоэтическом аспекте она есть Премудрость Божия<sup>18</sup>, к которой возвращается Раскольников после скитаний изболевшегося ума.

В сцене объяснения в любви Соне Раскольников не произносит ни единого слова, и она также хранит молчание («они хотели было говорить, но не могли»). Кроме того, сказано, что «они были одни, их никто не видел». Это полностью совпадает с образом «избранных» во сне Раскольникова, которых «никто не видал» и голоса которых «никто не слышал». Молчание и тишина как атрибуты исихазма знаменуют собой обретение утраченной Гармонии, переход в сакраментальное пространство, где «душа с душою говорит».

#### *6. Урожденный Романов*

Какова же роль Раскольникова в символической системе образов романа?

Первая встреча Лужина с Раскольниковым тотчас же превращается в столкновение, и позднее перед Дуней ставится вопрос — «или-или»: или Раскольников, или Лужин. Впечатление, будто два «царя» не могут поделить «трон». Лужин даже косвенно является как бы еще одним «теоретиком», оправдывающим возможность убийства. По крайней мере, таковым он выглядит в воспаленном воображении Раскольникова, некогда написавшего свое исследование о сущности убийства. Так, из лужинских примитивных рассуждений о роли частного дела в судьбе государства Раскольников неожиданно для всех делает заключение: «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать» (6; 118).

Столкновение Петра Петровича Лужина и Раскольникова можно трактовать как столкновение двух «царственных» особ. По-видимому, Раскольников в этой второй, скрытой, символически организованной структуре является представителем «королевских»

кровей, тех темных бурлящих кровей, которые не дают ему покоя и толкают его на преступление. В символической системе имени Раскольникова «играет» так же, как имена Капернаумова или Свидригайлова. Прежде всего, это касается отчества «Романович», которое указывает на отношение героя к роду Романовых. «Родин Романович» в метафорической системе координат расшифровывается как «урожденный Романов». Не случайно почти сумасшедшей Пульхерии Александровне мнится, что ее Родя вскоре станет «большим государственным человеком». Раскольников и убивает-то топором самолично оттого, что так проделывал Петр во время казни стрелцов. Как пишет Вексберг, если экзекуция шла слишком медленно, Петр самолично брал топор и расчленял свою жертву на мелкие кусочки<sup>19</sup>.

«Королевское» постоянно подчеркивается и в облике Дуни, сестры Раскольникова, которая, по замечанию матери, внутренне как две капли воды похожа на Родю. «Совершенный ты его портрет» (6; 185), — говорит ей Пульхерия Александровна. Разумихин мысленно сравнивает Дуню с королевой: «Будь Авдотья Романовна одета как королева, то, кажется, он бы ее совсем не боялся <...>» (6; 165). Таким образом, характеристика «царственности» Раскольникова дается не прямо, а опосредованно — через портрет Дуни.

Фамилия же Раскольникова, значение которой, несомненно, ассоциируется с раскольниками, несет идею старообрядной России, против чего выступал Петр, находивший различные способы борьбы со старообрядцами. В имплицитном пространстве это обуславливает конфликт между Раскольниковым и Лужиным как представителями «старообрядцев» и «реформаторов» и предвещает возвращение Раскольникова к исконной вере, исконному очищению и покаянию.

Возрождение Раскольникова происходит в Сибири, на каторге. Достоевский указывает на то, что со дня преступления прошло почти полтора года. Если отсчитать полтора года от июля, когда было совершено убийство, то получится, что воскрешение Раскольникова, то есть его прибытие на каторгу и все, что за этим последует, приходится на январь. Думается, это не случайно. В январе, 28 числа, 1725 года умирает основатель Петербурга, реформатор и завоеватель Петр Великий.

Итак, в романе есть, по крайней мере, две «версии» убийства, представленные автором. Одна из них связана с наполеонизмом, а другая уводит к Петру и петровской эпохе и непосредственно отражает проблему соотношения государственного и частного злодейства. По представлению Достоевского, историю государства творит монарх. Его воля, способная переменить облик государства, создает предпосылки для будущих направлений развития истории. Каждый настоящий и последующий гражданин государства волей-неволей оказывается включенным в складывающуюся подвижную систему государственных отношений. Многочисленные Петры, Петровичи и Петровны в романе — суть голографические осколки Петра. Все это создает определенную предрасположенность к распаду и самоуничтожению исторической системы, построенной на аморальных западных ценностях. Ген злодейства «наследуется» Раскольниковым от Петра, насаждавшего чуждые западные ценности и вырабатывавшего положительное отношение к ним в обществе. Восхищение Наполеоном есть следствие петровского дела. Вводя тему наполеоновской ментальности в роман, Достоевский как бы говорит: вот какими наполеонами выворачивается для России Европа, открытая Петром. Отрицание петровской России составляет область тщательно разработанного имплицитного пространства романа, в котором в ярких художественных формах воплотилось отношение Достоевского к России как «иной» в системе европейских стран, и выразилась мечта о том, что она отторгнет чуждое мировоззрение и встанет на путь воскресения, на путь Премудрости и излечения от «идиотизма».

### Примечания

<sup>1</sup> Первоначальные идеи статьи были представлены на Mid-Atlantic Slavic Conference (Нью-Йорк, 2003).

<sup>2</sup> М. Гус в книге «Идеи и образы Ф.М. Достоевского» называет Раскольникова «теоретиком наполеоновской идеи» (М.: Художественная литература, 1971. — С. 337).

<sup>3</sup> Помимо пространства действия художественное произведение может иметь и имплицитное пространство, которое обогащает общую структуру произведения скрытой «подводной» системой отношений. Всякое художественное произведение есть интеграция пространства действия и имплицитного пространства. Пространство действия обозначено автором, тогда

как имплицитное пространство есть результат интеграции интерпретатором всего множества деталей, представленных в тексте. Под имплицитным пространством понимается *целостное* видение «подводной» системы произведения, как ее представляет себе интерпретатор. Термины введены мной в книге **Ulea V. (Vera Zubarev)**. *A Concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type. Chess, Literature, and Film*. — Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002. — P. 23. См. также **Зубарева Вера**. «Дядя Ваня» — Илиада деревенской жизни // Творчество Чехова. Таганрог: ГОУВПО, 2010. — С. 22—23.

<sup>4</sup> **Ильев С.П.** Русский символистский роман: аспекты поэтики. — Киев: Лыбидь, 1991. — С. 7.

<sup>5</sup> **Альтман М.С.** Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского // В сб.: Достоевский и его время. — Ленинград: Наука, 1971. — С. 211.

<sup>6</sup> Там же. — С. 210.

<sup>7</sup> См. **Wechsberg Joseph**. In Leningrad: Garden City. — N.Y.: Doubleday, 1977.

<sup>8</sup> **Юрий Мармеладов**. Тайный код Достоевского: Илья-пророк в русской литературе. — СПб.: Петровская Академия Наук и Искусств, 1992. — С. 20.

<sup>9</sup> **Пушкин А.С.** Медный всадник // Собрание сочинений в 10-ти томах. — Т. 3. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 260, 262.

<sup>10</sup> **Касаткина Татьяна**. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: «Идея» героя и идея автора. Цитируется по: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/redkol/kasat/book/b19.html#\\_edn33#\\_edn33](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/kasat/book/b19.html#_edn33#_edn33)

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Об эволюции юродства князя Мышкина читайте в статье **Татьяны Касаткиной** «Идиот» и «чудак»: синонимия или антонимия? // Вопросы литературы. — 2001. — № 2. Цит. по: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/redkol/kasat/book/b19.html#\\_edn33#\\_edn33](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/kasat/book/b19.html#_edn33#_edn33)

<sup>13</sup> **Касаткина Татьяна**. «Идиот» и «чудак»: синонимия или антонимия?

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Художественная литература, 1972. — Глава первая. Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе. Цитируется по: [http://www.philosophy.ru/library/bahtin/01/p\\_2.html](http://www.philosophy.ru/library/bahtin/01/p_2.html)

<sup>16</sup> **Мочульский К.** Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М., 1995. — С. 474.

<sup>17</sup> **Касаткина Татьяна**. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: «Идея» героя и идея автора.

<sup>18</sup> Как отмечает **Татьяна Касаткина**, «Соня является в романе образом Богоматери». Цитируется по: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/redkol/kasat/book/b19.html#\\_edn33#\\_edn33](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/kasat/book/b19.html#_edn33#_edn33)

<sup>19</sup> **Wechsberg Joseph**. Op. cit. — P. 20.

---

Вадим Белопольский

**ДОСТОЕВСКИЙ И «ЗАПАДНЫЙ РАСКОЛ»:  
ГЕНЕЗИС И СЕМАНТИКА ФАМИЛИИ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ  
РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»  
(дополнение к комментарию)**

Генезис и семантика фамилии главного героя романа «Преступление и наказание» на первый взгляд проста и не может вызывать полемики. То, что фамилия Раскольников связана со словами «раскол», «раскольник», не вызывает сомнений. Более того, значение фамилии оказало влияние на сюжет романа. На самых последних страницах писатель излагает содержание снов героя, в которых показывает, к чему в исторической перспективе может привести следование его теории.

Значение фамилии «Раскольников» привлекало внимание многих исследователей (Альтман М.С., Бем А.Л., Белов С.В., Коган Г.Ф., Тихомиров Б.Н., Фридендер Г.М.). Показательно, на наш взгляд, развернутое толкование этого вопроса в книге М.С. Альтмана, специально посвященной семантике имен в творчестве Достоевского. По мнению Альтмана, главную роль в семантике фамилии героя Достоевского играет то значение слова «раскольник», которое возникло в XVII веке в связи с реформами патриарха Никона. В доказательство он приводит слова матери Родиона из черновиков романа о происхождении их фамилии: «Раскольниковы хорошей фамилии... Раскольниковы двести лет известны». «Двести лет известны» — «не значит ли это с начала раскола, когда такая фамилия могла появиться?» Отсюда делается категорический вывод: «Раскольников, видимо, и впрямь из раскольников»<sup>1</sup>. Общая черта, которая связывает Родиона с раскольниками, счи-

тает Альтман, — фанатизм. Но и этот довод исследователя вряд ли бесспорен. Действительно, Порфирий Петрович указывает на возможность того, что Раскольников может стать похожим на раскольника Миколку: «Я даже вот уверен, что вы “страданье надумаетесь принять”»; мне-то на слово теперь не верите, а сами на том остановитесь <...> В страдании есть идея. Миколка-то прав» (6; 352). У Миколки идея страдания подчинила человека, он принадлежит к тем героям Достоевского, которых «съела идея». Раскольников не таков. Он герой не цельный, а рефлектирующий, принадлежащий не прошлому, а настоящему. Его увлечение идеей носит временный характер и завершается воскресением. Весь путь Родиона на протяжении романа сопровождается непрерывной борьбой между разумом и сердцем и оканчивается победой над идеей.

Чтобы разобраться в вопросе, является ли Родион «раскольниковым» в том смысле, в каком трактует его Альтман, необходимо хотя бы кратко выяснить, каково было отношение Достоевского к раскольникам (староверам). Интерес писателя к этому явлению в нашей истории несомненен. Достаточно вспомнить о его споре с Н.С. Лесковым по поводу повести «Запечатленный ангел».

Какой же была позиция Достоевского по отношению к староверам?

Церковная реформа Никона (в миру Никита Минов) была явлением отнюдь не бесспорным. Будучи человеком тщеславным и властолюбивым, он посвятил свою жизнь одной задаче — осуществить предсказанную ему при гадании мечту — именоваться «великим государем». Реформу он проводил отнюдь не лучшим образом. Став патриархом, он отдал распоряжение о введении трехперстного знамения и запрете двуперстного, а также о запрете поклона на коленях и замене его поклоном в пояс. Решения его не могли не вызывать недоумения и отпора. Они исходили лично от патриарха, не были оформлены как решение собора, а запрещенные формы обрядов были традиционными и утвержденными решением собора. Позднее Никон, уже посредством решения соборов 1656 и 1667 годов, провел еще ряд изменений в церковных обрядах и в написании богослужебных книг: трехкратная вместо двукратной аллилуя, написание Иисус вместо Исус и другие. Все эти исправления касались обрядовой стороны, а не догматов. Так

что обвинение в ереси и «клятвы» (в смысле проклятия) были тяжелой. Мотивировал Никон эти изменения тем, что русская православная церковь будто бы отошла от обрядов греческой церкви потому, что вводила «новины» (новшества). Позднее выяснилось, что дело обстояло наоборот. В русской церкви XVII века были приняты обряды, которые были свойственны греческой в IX—XI веках. Позднее, в XI—XV веках, у них произошли изменения, появились те формы, которые вводил Никон. Так что его утверждение, что он борется с «новинами», было ошибочно. За этими спорами об обрядах стояло соперничество между патриархом и царем. Это проблема «умной двоицы». Никон сравнивал роль патриарха с солнцем, а царя с луной, ставил церковную власть не только равной, но даже высшей. Отсюда его навязчивое стремление именоваться «великим государем». Его противники утверждали, что царь — наместник Бога на земле, «царство» выше «священства». Спор об «умной двоице» был разрешен сыном Алексея Михайловича: должность патриарха была упразднена Петром I.

Для понимания позиции Достоевского в спорах о расколе очень важно учесть следующее обстоятельство. В 1873 и 1874 годах «Общество любителей духовного просвещения» проводило диспут о единоверцах. Единоверцами называли старообрядцев, которые готовы были соединиться с православной церковью на основе разрешения дониконовских обрядов. На этом диспуте главными докладчиками были Т.И. Филиппов и И.Ф. Нильский. Достоевский посещал заседания этого общества и поместил о диспуте статью в газете «Гражданин» (1873, № 14, 2 апреля). В ней Достоевский решительно стал на сторону Т.И. Филиппова (1825—1899) — видного славянофильского публициста, члена редакции «Гражданина». В чем заключалась позиция последнего?

1. Необходимо разрешить старообрядцам исполнять дониконовские обряды, тем более, что такое разрешение действовало при Екатерине II и Павле I.

2. Надо ликвидировать «клятвы» в адрес староверов, принятые на соборе 1667 г. за следование старым обрядам.

3. Для решения вопроса о старообрядцах нужно созвать собор Русской Православной Церкви.

Чем же закончились споры о расколе? Итог можно назвать поистине поразительным, если помнить о высказываниях Филиппова и Достоевского. В 1971 году (двадцатый век!) 30 мая—

2 июня состоялся поместный собор Русской Православной Церкви, который обнародовал документ («деяние») «об отмене “клятв” на старые обряды и на придерживающихся их». Этим «деяние» ликвидировало проклятия в адрес старообрядцев, высказанные собором 1667 года, констатировало «необоснованность» прошлых соборных решений о «еретичности» старых обрядов, признавалась «православность» старых обрядов и «спасительность употребления их». Как видим, «деяние» 1971 года поддержало предложение Т.И. Филиппова, которое защищал Достоевский.

Такое отношение к «раскольникам» (староверам) писатель высказал и в своей полемике с В.Г. Авсеенко. Достоевский говорит о вере народа в Христа: «Народ развратен, но у него религия, там идеалы и начертание. Не зная догматов, он знает (в большинстве) святых своих жития (я не розню от народа 12 миллионов раскольников)» (24; 191). Писатель не отделяет раскольников от народа, не отделяет их от православия, «из которого выйдут все разрешения» (24; 194). Для автора «Преступления и наказания» раскольники — носители древней веры, блюстители высоких нравственных принципов, воплощение «святой Руси». В черновиках к «Подростку» он делает заметки: «Древняя святая Русь — Макаровы» (16; 128), «Макар Иванов (Русский тип)» (16; 121). Кстати, Макар Долгорукий — «странник», близок к «бегунам», к которым, очевидно, принадлежал Миколка — Николай Дементьев.

Выясняя семантическое поле, которое окружает такие слова, как «раскол», «раскольник», необходимо учесть, что если говорить об исторических корнях, то они связаны не только с событиями XVII века. Достоевский вполне мог иметь в виду другое значение, связанное с событием, которое сыграло большую роль в мировоззрении писателя. Это событие — раскол в христианской церкви, который разъединил католиков и православных. В таком смысле употреблял слово «раскол» в своем учении о Церкви А.С. Хомяков. Вряд ли необходимо доказывать, как важен был для Достоевского этот мыслитель и что писатель был знаком с сочинениями Хомякова, находившимися в его библиотеке<sup>2</sup>.

А.С. Хомяков применял слово «раскол» к разделению церкви на православную и католическую: «Западный раскол (читатель позволит мне это выражение, ибо иного совесть моя не допускает) насчитывает уже более тысячи лет существования, принимая за



начало его действительное, хотя еще окончательно не заявленное отпадение Запада»<sup>3</sup>. «Западный раскол», по утверждению основателя славянофильства, имел катастрофические последствия — он породил индивидуализм: «Западный раскол, разрушив органическое единство земной Церкви и единственное его основание (нравственный закон взаимной любви), разрушил тем самым органическое единство и Церкви невидимой, разъединив человека с его Братьями»<sup>4</sup>. «Почти безграничное развитие индивидуализма — вот отличительный признак Германии»<sup>5</sup>, — утверждал Хомяков. Второе порождение «западного раскола» — рационализм: «Я показывал, — пишет Хомяков, — что две части западного раскола суть только две формы Протестантства, что обе ничто иное, как несомненный рационализм, так как обе отрицают нравственное основание религиозного познания»<sup>6</sup>.

Раскольников индивидуалист и рационалист, его чуждость русской почве в этом отношении ощущается даже на бытовом уровне. «Эй ты, немецкий шляпник!» (6; 7) — кричат ему на улице, и эта оценка указывает не только на его «циммермановскую» шляпу, но и определяет его идейную позицию. Теория героя сформировалась под «немецкой шляпой» (и в самом «западном» городе России), она порождение Запада, и поэтому герой обладает теми качествами (индивидуализм и рационализм), которые, по Хомякову, были следствием «западного раскола». Это подтверждается и той апокалиптической картиной гибели человечества, в которой Достоевский показывает, к чему может привести торжество теории Раскольникова. Зараженным «трихинами» людям свойственен индивидуализм, «раскол» носит нарастающий характер, ведет к делению на единицы: «Собирались друг на друга целыми армиями, но армии уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга». Зараженные подчинились идеям, принесенным «трихинами»: «Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов <...>». Индивидуализм и рационализм тесно связаны, разъединенные люди превращаются в существа, которых «съела идея»: «Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном и заключается истина, и мучился, глядя на других <...>» (6; 419—420).

Как видим, картина, нарисованная Достоевским, близка тем выводам, которые делал Хомяков в своем анализе «западного раскола». Думается, что это надо учитывать, говоря о генезисе и семантике фамилии героя «Преступления и наказания».

### Примечания

<sup>1</sup> **Альтман М.С.** Достоевский по всем векам имен. — Саратов, 1975. — С. 44.

<sup>2</sup> **Гроссман Л.П.** Семинарий по Достоевскому. — М.—П., 1922. — С. 194—207.

<sup>3</sup> **Хомяков А.С.** Полн. собр. соч. — Изд. 4-е. — М., 1890. — Т. 2. — С. 120.

<sup>4</sup> Там же. — С. 126.

<sup>5</sup> Там же. — С. 355.

<sup>6</sup> Там же. — С. 158.

---

Евдокия Блинова\*

**СТОЯНИЕ У КРЕСТА  
(ОБ ОДНОЙ ХРОНОЛОГИЧЕСКОЙ ОШИБКЕ  
В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»)**

Среди толпы распинателей на Голгофе только несколько человек составляли Церковь верных: Богоматерь, апостол Церкви Иоанн и две мироносицы. Такою и является, такою и познается Церковь во все времена истории — много ли святых будет в ее лоне или мало. Ибо она есть **Церковь стояния у Креста**. <...>

И в этом стоянии ее — и непобедимость, и великий покой.

*С.И. Фудель. Церковь верных*

Тезис о том, что «Братья Карамазовы» — это роман о воскресении, точнее, о предназначенности каждой души к воскресению при добровольном согласии на опыт умирания, подтверждается его эпиграфом, всем известной евангельской цитатой о пшеничном зерне. Эта главенствующая идея потенциальной пасхальности Креста, по мнению И.А. Есаулова, проявляется в поэтике романа композиционно, а именно «в пасхальном веселии и ликовании, сюжетно следующими за смертью старца Зосимы и мальчика Илюши»<sup>1</sup>. Мы попытаемся показать, что подобно выраженной синестезия (мерцание Воскресения сквозь Крест) просматривается и в других композиционно значимых местах романа, обнаруживая себя на пространственно-временном и языковом уровне текста.

---

\* Евдокия Олеговна Блинова — аспирантка кафедры общего языкознания НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, живёт в Нижнем Новгороде.

В.Н. Захаров в статье «Символика христианского календаря в произведениях Достоевского» утверждает, что «романные хронотопы Достоевского условны, и в их условности очевидны символические значения»<sup>2</sup>. В хронографии «Братьев Карамазовых» он отмечает две особенности: 1) присутствие *символически значимых черт «пасхальности»* в рассказах из жизнеописания старца Зосимы и 2) наличие *временной ошибки, которая не несет никакой смыслообразующей нагрузки*, а лишь указывает на тот факт, что «для Достоевского точный расчет времени по реальному календарю не имел значения» (данная неувязка касается года, к которому сам автор относит действие романа<sup>3</sup>).

На наш взгляд, в последнем романе Достоевского имеется один хронологический факт, который сочетает в себе обе вышеуказанные особенности, представляя собой *значимую хронологическую ошибку*. Раскоординированность событийного и психологического времени, выраженная в словоупотреблении одной из героинь главы «Верующие бабы», настолько очевидно проявляет символику Креста и Воскресения в романе, что позволяет увидеть в тексте еще один пиктографический знак, или, говоря словами Т.А. Касаткиной, словесную икону, которая трижды (с учетом данного эпизода) «просвечивает» сквозь текст в самых сильных с композиционной точки зрения позициях (в завязке, кульминации и эпилоге) и таким образом становится смысловой доминантой произведения<sup>4</sup>, а кроме того — своеобразным скрытым указателем на единственно возможное мариологическое разрешение главнейшей для романа проблемы теодицеи. Мы имеем в виду икону *Распятия с предстоящими*. Ничуть не противореча утверждению К.А. Степаняна о том, что «роман, который начинается смертью ребенка..., продолжается смертью ребенка (затравленного генералом), и заканчивается смертью ребенка... — открывается **в финале** в свет духовный, в Царство Божие всеобщего воскресения, даруемого Духом»<sup>5</sup>, мы лишь постараемся показать, что и первый эпизод (проступающая иконографичность двух других уже глубоко исследована<sup>6</sup>) не только не лишен оттенка пасхальности<sup>7</sup>, но и представляет собой целостную картину предстояния Богородицы Кресту во всей многослойности ее смыслов.

Поскольку образ Распятия представляет собой синестезию Креста и Воскресения, рассмотрим, как проявляются обе составляю-

щие главного евангельского символа на разных текстовых уровнях произведения Достоевского.

Исходя из значимости указанной символики для религиозно-философской концепции романа, следовало бы ожидать, что эксплицитно она должна активно проявиться в языковой ткани произведения частотностью лексем с соответствующей семантикой. Но как ни странно, словарь автора «Карамазовых» оказывается чрезвычайно скуп на такие единицы. Любопытно, что в книге «Русский инок», состоящей целиком из жития и поучений старца Зосимы и стилизационно изобилующей церковно-религиозной терминологией, интересующих нас слов мы не встретим вовсе. В номинативном значении предмета христианского культа и ритуального обихода понятие *креста* возникает дважды, в начале и в конце романа. Первый раз это происходит в описании кельи старца Зосимы: «католический **крест** из слоновой кости с обнимающей его Mater dolorosa» (14; 37). Отметим, что экфрасис Распятия с предстоящей Богородицей появляется впервые в главе, композиционно соседствующей с главой «Верующие бабы», в словесно-ассоциативной ткани которой скрыто присутствует тот же образ, но в православном изводе, что мы попытаемся доказать ниже. Второй раз его изображение встречается в контексте похорон Илюши Снегирева: «...в ограде земля со **крестом**» (15; 191). Образ надгробного православного креста в эпилоге романа, таким образом, воспринимается как обобщающий символ, закрепляющий в сознании читателя пасхальное ощущение неразрывности умирания и воскресения. В метонимическом же значении слова «крест» и «распятие» сосредоточены лишь в лексиконе Дмитрия Карамазова, уже выбравшего путь покаяния, но еще не утвердившегося в нем, то есть в речи персонажа, находящегося в том самом метафизически пограничном состоянии «у Креста», когда чуткий Алеша разглядел в душе брата «бездну безвыходного горя и отчаяния» (15; 36). При этом именно на них падает логическое ударение в отражении стадий борьбы героя с подступившим искушением, а мучительность «мысленной брани» дополнительно подчеркивается нанизыванием синтаксически экспрессивных конструкций (короткими восклицательными предложениями, параллелизмом, а также гипофорой и парцелляциями\* на протяжении всей реплики): «От **страдания** ведь убежал!.. От **распятия** убежал!» (15; 34) (прилог) и обращением к Алеше, где с помощью стилистической тавтологии

автором выражено исключительное нагнетание эмоционального накала: «...перекрести меня, голубчик, перекрести на завтрашний **крест**» (15; 35) (отсечение прилога).

Слов и выражений с семантикой *воскресения* в романе больше, но и они композиционно сконцентрированы только в трех местах: в реминисценции евангельского чуда на страницах легенды о великом инквизиторе («Он **воскресит** твое дитя» (14; 227)); в реплике-«гимне Богу» из вышеуказанного диалога Дмитрия с Алешей в остроге, где речь идет о духовном возрождении («**воскрес** во мне новый человек!», «...другое мне страшно теперь: чтобы не отошел от меня **воскрешший** человек!», «...тогда, в великом горе нашем, мы вновь **воскреснем** в радость» (15; 30—31)) и где значение Воскресения дополняется еще и накладывающейся семантикой Рождества («Можно **возродить** и **воскресить** в <...> каторжном человеке замершее сердце, <...> выбить наконец **из вертепа на свет** уже душу высокую, страдальческое сознание, **возродить** ангела, **воскресить** героя!» (15; 31)) и в диалоге Алеши с Колей Красоткиным и другими мальчиками после похорон Илюши в эпилоге романа, где выражена христианская надежда на буквальное воскресение из мертвых («если б только можно было его **воскресить**» (15; 194), «мы все **встанем из мертвых**, и **оживем**», «неприменно **восстанем**» (15; 196)).

Неакцентированно выраженная языковыми средствами в завязке, религиозно-философской кульминации, эпизоде мучительно-го душевного борения Дмитрия Карамазова и в эпилоге, семантика Креста и Воскресения становится более отчетливой на уровне романного хронотопа, который при внимательном рассмотрении обнаруживает кольцевую композицию произведения. С этой целью попробуем проследить хронологию начала и конца художественного действия в контексте церковно-православного календаря, учитывая при этом и место действия.

Итак, начало действия романа, его сюжетная завязка происходит в обстановке монастыря, в келье православного старца, «после **поздней обедни**» (14; 32). «Выдался прекрасный, теплый и ясный день» (14; 32).

Конец действия связан с обстановкой отпевания и похорон Илюши Снегирева, что происходит в древней церкви (15; 192), после поздней обедни («к **поздней обедне** звонят» — 15; 189). «День... ясный, тихий; морозило, но немного» (15; 191).

Данное сопоставление со всей очевидностью доказывает наличие кольцевой композиции, которая в плане восприятия создает эффект метафизической экклезиологичности мира, осуществления церковно-эсхатологических чаяний Достоевского (когда мир станет Церковью, наступит нескончаемое Царство Божьего дня, ясного, теплого и прекрасного), и даже сама структура композиции — кольцо, круг — усиливает ощущение прорыва в вечность. Кроме того, в информации о *поздней обедне* скрыта еще и *семантика воскресения*. Как известно, две литургии, ранняя и поздняя, слушались в провинциальных церквях только в воскресные дни и в дни двенадесяти праздников. Мы беремся утверждать, что действие в книге второй «Неуместное собрание», то есть фабульная завязка романа, и действие в эпилоге (похороны Илюши) происходят именно в *воскресный день*.

События эпилога разворачиваются «два дня спустя после приговора Мити» (15; 189), следовательно они происходят в ноябре, на что есть прямое авторское указание в главе «Гимн и секрет» (см.: 15; 26). По расчетам В.Н. Захарова, это было начало ноября. Однако на первую половину ноября (по старому стилю) согласно православному церковному календарю не выпадает ни один двенадесятый праздник, лишь Покров Пресвятой Богородицы приходится на 1-е ноября, но этот праздник относится к категории великих, а не двенадесятых, почему и кажется сомнительным предположение о двух обеднях на Покров в маленьком провинциальном городке, если только этот праздник не совпал с воскресением.

Начало же действия приходится на «конец августа» (14; 32), то есть на период, опять же не отмеченный наличием двенадесятых праздников. Вторая половина данного месяца (16—31 августа) — это время после Успения Пресвятой Богородицы (15 августа) с предшествующим празднику постом и перед Церковным Новолетием (1 сентября), дополнительным подтверждением чего можно считать черновые авторские указания «на непост» (15; 210). Стало быть, поздняя литургия в день посещения старца Зосимы семейством Карамазовых есть доказательство того, что день тот был воскресным.

Однако в авторской хронографии церковных событий, происходящих в монастырском скиту в рассматриваемый день, наблюдается одна существенная, на наш взгляд, временная неувязка. В главе «Верующие бабы» есть пронзительный эпизод утешения старцем Зосимой женщины, недавно лишившейся единственного трехлетнего

сына. В беседе со старцем она говорит: «Сыночка младенчика схоронила, пошла молить Бога. В трех монастырях побывала, да указали мне: “Зайди, Настасьюшка, и сюда, к вам то есть, голубчик, к вам”. Пришла, вчера у стояния была, а сегодня и к вам» (14; 45).

В этой реплике Достоевский использовал слово «стояние», которое в современном ему языке бытовало исключительно как церковно-обиходный термин, имеющий конкретное и узкое значение. Так называлось всенощное бдение в четверг и субботу пятой недели Великого поста<sup>8</sup> (в народном варианте «Мариино стояние» — всенощное бдение с чтением Великого Покаянного Канона свт. Андрея Критского и жития преп. Марии Египетской, которое случится накануне дня памяти святой в четверг пятой недели Великого поста) и всенощное бдение на чтении 12-ти Евангелий накануне Страстной Пятницы<sup>9</sup>, подтверждение чему можно найти в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля и в «Полном церковно-славянском словаре» прот. Г. Дьяченко. Лишь в «Словаре древнерусского языка» И.И. Срезневского церковный вариант данной лексемы представлен полисемантически, в том числе и в широком значении всякой продолжительной молитвенной службы, чаще всего ночной<sup>10</sup>. Последние годы бурного церковного возрождения в нашей стране ознаменовались возвратом из пассивного лексикона и актуализацией в современном русском языке выражения «молитвенное стояние» в сходном значении, хотя и с некоторыми коннотациями, характерными только для нашего времени, но в языке XIX века подобное словоупотребление воспринимается как немотивированный анахронизм.

Скорее всего в данном эпизоде мы встречаемся с приемом умеренного смещения художественного времени, но не событийного, а субъективно-психологического. М.М. Бахтин, формулируя выведенный им «принцип одновременности» в поэтике Достоевского, объясняет его так: «Возможность одновременного существования <...> является для Достоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, — только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует. То же, что имеет смысл лишь как “раньше” или как “позже”, что довлеет своему моменту, что оправданно лишь как



прошлое, или как будущее, или как настоящее в отношении к прошлому и будущему, то для него не существенно и не входит в его мир. Поэтому и герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида»<sup>11</sup>. Сюда можно добавить — и неизжитая боль.

Исходя из этого, оговорка Настасьи — не на всеношной была, а «у стояния» (здесь даже предложно-падежная форма выбивается из обыденности: нормативно — *на* стоянии) — воспринимается не как случайность, а как признак тончайшей психологической достоверности, ведь субъективно переживаемое этим персонажем время — Страстная Пятница, а место пребывания ее сердца — у подножия Креста. Так в сознании читателя впервые возникает иконографический образ Богоматери у Распятия — раньше, чем он появляется в кульминационном «нервном узле» произведения — рассказе Ивана Карамазова о затравленном на глазах матери ребенке. При этом лексема «стояние» вводит эпизод с Настасьей в контекст сразу нескольких ассоциаций: 1) евангельской (богородичной); 2) агиологической; 3) ветхозаветной (мотив Иова) и 4) экклезиологически-эсхатологической.

Агиологическая ассоциация с Марииным стоянием пронизывает текст покаяльным тоном: для героини сейчас время великого поста, нескончаемого покаянного канона. Потребность в утлении жгучей боли тянет ее в пустыню предстояния перед Богом («отпусти ты меня, хозяин, на богомолье сходить» (14; 45) — заметим, она пришла к Зосиме уже в четвертый по счету монастырь), но как Мария Египетская не была допущена поклониться Кресту прежде, чем не попросила заступничества и ходатайства Богоматери, так и Настасья интуитивно ожидает Богородичного прикосновения к своей душе и не понимает, что уже слышит Ее глас: «Если перейдешь через Иордан, то найдешь себе полное успокоение»<sup>12</sup>. А Зосимово «плачь, но радуйся» (14; 46), обращенное к ней, сопрягается с развернутым эпитетом оксюморонного характера из его же поучений в главке «О священном писании...», где в числе текстов, с которыми старец призывает священнослужителей знакомить народ, есть и житие «великой из великих **радостной страдалицы**, боговидицы и христоносицы матери Марии Египтяныни» (14; 267), —

эпитетом, вскрывающим антиномию креста как тайну преодоления страдания смиренным принятием его.

Две ветхозаветные параллели, прочитывающиеся в эпизоде — наряду с главной, богородичной — мерцанием смыслов в композиционном начале произведения предвосхищают религиозную муку «богоборческих» глав романа, ставя и одновременно разрешая самой своей аллюзийностью на глубинном, внелогическом уровне вопросы теодицеи, прежде чем они выйдут на открытый текстовой уровень в «бунте Ивана». При этом самостоятельным и мощным контрапунктным голосом, связывающим эти композиционные точки романа, можно назвать книгу Иова<sup>13</sup>, реминисцентно прорывающуюся в словесную ткань произведения в самом начале рассматриваемого эпизода.

Так, портретная характеристика Настасьи, предваряющая ее диалог со старцем Зосимой, представляет собой явный отголосок библейской книги о невинном страдальце, с разницей лишь в точке наблюдения: в книге Иова — это субъектная позиция, а в романном эпизоде — взгляд внешнего наблюдателя. Сравним:

Роман:

«— А вот **далекая!** [В этом слове, вводящем персонаж в текст, помимо поверхностного смысла — пришедшая из дальней губернии, — ощущается и иной: она находится не в здешнем пространстве и времени — она далеко от «здесь» и «сейчас», она в метафизическом пространстве скорби, на Иовом гноище, в хронотопе Страстной Пятницы] — указал он на одну еще вовсе не старую женщину, но **очень худую** и испитую, **не то что загоревшую, а как бы всю почерневшую лицом**. Она стояла на коленях и неподвижным взглядом смотрела на старца. **Во взгляде ее было что-то как бы иступленное**» (14; 45).

Книга Иова:

«Мои внутренности кипят и не перестают; встретили меня дни печали. Я хожу **почернелый, но не от солнца...**» (Иов 30:27—28). «Моя **кожа почернела** на мне, и кости мои **обгорели от жара**» (Иов 30:30). «**Помутилось от горести око мое, и все члены мои, как тень**» (Иов 17:7).

При сопоставлении этих текстов создается такое впечатление, что слова Иова — это внутренний монолог Настасьи. Причем эта аналогия не единственная. Как и библейский герой, она пережила смерть *всех* своих детей: «...четверо было у нас с Никитушкой, да

не стоят у нас детушки...» (14; 45). В кратком рассказе о себе героиня открывает старцу состояние своего сердца: у нее нет сил и желания жить: «Зашибаться он стал без меня, Никитушка-то мой... А теперь и о нем не думаю. Вот уж третий месяц из дому. Забыла я, обо всем забыла и помнить не хочу; а и что я с ним теперь буду? Кончила я с ним, кончила, со всеми покончила. И не глядела бы я теперь на свой дом и на свое добро, и не видала б я ничего вовсе!» (14; 45). И это тот же вопль Иова: «Опротивела душе моей жизнь моя; предамся печали моей» (Иов 10:1); «...душа моя желает лучше прекращения дыхания, лучше смерти, нежели сбережения костей моих. Опротивела мне жизнь» (Иов 7:15—16).

Этот крик души героини: не хочу и не могу жить, когда больше у меня нет сына, — этот мотив лютого искушения отказаться от жизни в предстоянии перед Крестом, уйти в смерть и спрятаться в ней от боли, а также ход всего развернутого диалога между Настасьей и Зосимой вызывают также ассоциации, связывающие данный эпизод с пророческим отрывком из 3-й книги Ездры, последней в каноническом своде ветхозаветных писаний. Сравним эти тексты с точки зрения архитектоники и содержания.

Сюжетная линия в романе: скончавшийся ребенок у Настасьи с Никитой был долгожданным, единственным и, скорее всего, вымоленным, так как все рождавшиеся ранее у них дети умирали во младенчестве; потеряв его, она уходит на богомолье по монастырям, откуда не хочет возвращаться домой и жить дальше; старец утешает ее напоминанием о том, что ребенок ее жив и радуется «пред престолом Господним» (14; 46), и убеждает вернуться, чтобы не нарушать райское блаженство их сына ненавистью к дому и равнодушием к его отцу. «Ступай к мужу, мать, сего же дня ступай. — Пойду, родной, по твоему слову пойду. Сердце ты мое разобрал. Никитушка, ты мой Никитушка, ждешь ты меня, голубчик, ждешь! — начала было причитывать баба» (14; 47), но старец уже начал разговор с другой посетительницей. Так Настасья уходит из поля зрения рассказчика.

Конец 9-й и 10-я глава 3-й книги Ездры (сюжет — встреча и диалог Божьего человека (Ездры) с женщиной, потерявшей единственного сына): после семидневного поста на цветущем поле Ездра встречает женщину: «и вот, она плакала и рыдала с великим воплем, и сильно болела душою; одежда ее была разодрана, а на голове ее пепел [ветхозаветный знак покаянного поста и сильной

скорби. Налицо символическое сходство с описанием Настасьи в экспозиционной части романного эпизода] <...> о чем плачешь ты, и о чем так скорбишь душою? Она сказала: оставь меня, господин мой, да плачу о себе и усугублю скорбь, ибо я весьма огорчена душою <...> Я была неплодна, раба твоя, и не рождала, имея мужа, тридцать лет. Каждый час, каждый день в эти тридцать лет я молила Всевышнего непрестанно, и услышал меня Бог, <...> увидел смирение мое, внял скорби моей и дал мне сына, и я сильно обрадовалась ему, и муж мой, и все сограждане мои» (3 Езд. 9:38—45); возвращенный сын внезапно умирает во время брачного пира; сострадавая, друзья пытаются утешить женщину; «Когда же все перестали утешать меня, чтобы оставить меня в покое, я, встав ночью, побежала и пришла...на это поле. И думаю уже не возвращаться в город, но оставаться здесь, ни есть, ни пить, но непрестанно плакать и поститься, доколе не умру» (3 Езд. 10:3—4); далее Ездра, пытаясь вернуть женщине присутствие духа, сравнивает ее скорбь с неизбежной и неизбывной скорбью плодоносящей земли: «Спроси землю, и она скажет тебе, что ей-то должно оплакивать падение столь многих рождающихся на ней; ибо все рожденные из нее от начала и другие, которые имеют произойти, едва не все погибают, и толикое множество их предаются истреблению» (3 Езд. 10:9—10) [ср. со словами Зосимы к Настасье: «это древняя «Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет», и таковой вам, матерям, предел на земле положен» (14; 46) — мотив неизбежности материнского страдания]; затем Ездра пытается убедить женщину вернуться домой: «Итак возвратись в город к мужу своему. Но она сказала: не сделаю так, не возвращусь в город, но здесь умру. [Настасья тоже не сразу поддается уговорам Зосимы вернуться, растравляя свою боль воспоминанием о сыне и иступленным желанием-требованием у Бога взглянуть на него «лишь разочек» и услышать, «как он по комнате своими ножками пройдет разик» (14; 46)]. Продолжая говорить с нею, я сказал: не делай этого, но послушай совета моего. <...> Оставь великую печаль твою, и отложи множество скорбей, чтобы помиловал тебя Крепкий, и Всевышний даровал тебе успокоение и облегчение трудов. При сих словах моих к ней внезапно просияло лице и взор ее, и вот, вид сделался блистающим, так что я, уstraшенный ею, помышлял, что бы это было. И вот, она внезапно испустила столь громкий и столь страшный звук голоса, что от сего звука жены поколебалась земля. И я

видел, и вот, жена более не являлась мне, но созидался город...» (3 Ездр.10:17—20, 24—27).

При не вызывающем сомнения сюжетно-композиционном и смысловом параллелизме исследуемых отрывков не столь очевидным кажется совпадение их финалов. Однако если учесть, что прямое упоминание Богородицы — причем в императивной речевой конструкции: «...помоли Царицу Небесную, скорую заступницу и помощницу» (14; 47) — в главе «Верующие бабы» появляется в реплике старца Зосимы сразу после того, как «исчезает» из художественного пространства Настасья, то есть композиционно примыкает к финалу эпизода с Настасьей, то можно убедиться в их смысловом сходстве. В библейском тексте Ангел Уриил толкует Ездру его видение следующим образом: жена, потерявшая единственного сына — Сион, умерший сын — падение Иерусалима, жена с криком исчезает и на ее месте появляется город — пророчество будущей славы города Всевышнего, Нового Иерусалима (см.: 3 Ездр.10:28—60). Таким образом, при сопоставлении романного текста с сакральным возникает цепь ассоциаций, работающих на ключевые идеи произведения Достоевского: 1) женщина (образ Церкви на земле) умирает с криком и мукой — и рождается Новый Иерусалим в вечной славе и блаженстве (Церковь Небесная, воцаряющаяся на земле) — разрешение проблемы страдания в эсхатологической перспективе; 2) поскольку экклесиологическая экзегеза при толковании библейских текстов всегда совпадает с мариологической, то финал ветхозаветного отрывка подспудно усиливает значимость богородичного мотива, лишь обозначенного автором однократным упоминанием Царицы Небесной в контексте беседы старца Зосимы с унтер-офицерской вдовой, страдающей от неизвестности в разлуке с единственным сыном; 3) тема Богородицы проявляется и при сопоставлении утешительных реплик старцев (сравнение неизбежной скорби материнства со скорбью и смирением плодоносящей земли, что в христианстве традиционно толкуется в богородичном ключе); 4) мотив возвращения к мужу ассоциируется с умиранием для своей воли, внутренним принятием креста, со смирением как единственным выходом из плена скорби, при этом его можно назвать мотивом эсхатологической надежды и утешения, если учесть, что в той же 31-й главе книги пророка Иеремии, которая является ветхозаветным первоисточником цитируемых Зосимой слов о плачущей Рахили, сле-

дом за ними идет обещание, что сыновья ее «возвратятся... из земли неприятельской» (Иер. 31:16) (на что обратил внимание К.А. Степанян<sup>14</sup>), а чуть дальше находится призыв к возвращению богоизбранного народа домой из плена скорби и рабства, заканчивающийся пророчеством о Богородице: «Возвращайся, дева Израилева, возвращайся в сии города твои. Долго ли тебе скитаться, отпадшая дочь? Ибо Господь сотворит на земле нечто новое: жена спасет мужа» (Иер. 31:21—22); 5) устойчивый мотив поста как знака скорби и покаяния, текстуально выраженный в библейском отрывке, — в романном эпизоде имплицитно сосредоточивается в одной лексеме «стояние». Последний мотив подводит нас к еще одному подтексту, скрытому в романе за данным словом, но выходящему на поверхность при сопоставлении с текстом «Пастыря» Ерма, раннехристианского произведения, литературный и сакральный генезис которого, выраженный в апокалиптической направленности, согласно общепринятому толкованию<sup>15</sup>, восходит именно к 3-й книге Ездры.

В этой связи мы наблюдаем удивительный факт: Достоевский — по-видимому, ненамеренно, так как не известно, был ли он знаком с данным апокрифом<sup>16</sup> — на металингвистическом уровне романного текста расширяет семантический объем лексемы «стояние», возвращая в обиход одно из давно утраченных ее значений — значение христианского поста. Для того чтобы понять, какой оттенок эта семантика вносит в содержание эпизода с Настасьей, позволим себе процитировать отрывок из вышеуказанного произведения, представляющего собой ряд назидательных бесед тайнозрителя Ерма с ангелом покаяния, а именно — из главы под названием «Подобие пятое: Об истинном посте и о чистоте тела»:

«Однажды, когда я постился и сидел на горе, благодаря Господа за то, что сделал он со мною, вижу: пастырь сидит подле меня. И говорит он мне: “Что так рано пришел ты сюда?” “Потому, господин, — отвечал я, — что **нахожусь на стоянии**”. “А что такое стояние?” — спросил он. “То есть пощусь, господин”, — сказала я. <...> “То, как выдумаете поститься, не есть истинный пост, но я научу тебя, какой пост есть совершенный и угодный Богу. Слушай, — говорит он. — Бог не хочет такого суетного поста, ибо, постясь таким образом, ты не совершаешь правды. Постись же Богу следующим постом: не лукавствуй в жизни своей, но служи Богу чистым сердцем, соблюдай Его заповеди, ходи в Его повелениях и не до-

пускай никакой злой похоти в сердце своем. Веруй в Бога, и если исполнишь это и будешь иметь страх Божий, и удержишься от всякого злого дела, то будешь жить с Богом. Делая это, ты совершишь великий и угодный Богу пост»<sup>17</sup>. Согласно этимологической справке переводчика-библеиста прот. П.А. Преображенского, этот отрывок представляет собой «древнейшее свидетельство о днях стояния, или о среде и пятнице в неделе, чтимых христианами в воспоминание страданий и смерти Христа Спасителя посредством молитвы и поста. Ерм, живя среди латинян, употребил здесь слово, у них известное. Оно произошло из языка римских солдат, у которых означало стояние на часах, на страже при чем-либо. Тертуллиан говорит: *statio de military exemplo nomen accipit, nam et militia Dei sumus* [«Стояние» получило имя по воинскому примеру, ведь и мы — воинство Бога]»<sup>18</sup>.

Следовательно, в русле раннехристианского понимания, «быть на стоянии» означает предстоять Богу в правде действий по заповедям, а это есть не что иное как проявление стремления к непрерывному богообщению. Этот вывод подтверждается и лингвистической находкой проф. Московской консерватории В.В. Медушевского, изложенной в философских «Диалогах», которые посвящены исследованию духовной составляющей музыки. Он обнаружил древнейшую этимологическую связь между глаголами «стоять» и «понимать», которые в праиндоевропейском языке были однокоренными (*stehen* и *verstehen*) и заметил, что родство это сохранилось в современном английском языке (*stand* и *understand*). «Без благоговейного предстояния пред бессмертной всеобъемлющей Истиной, — комментирует свое наблюдение исследователь, — она не откроется человеку»<sup>19</sup>. Действительно, предстоять — значит *замереть*, то есть *умереть* «ветхому» человеку в себе, своему наличному «Я», чтобы услышать, что говорит тебе Бог. Именно так *замерла в молчании* пред Крестом Своего Сына Мать, усыновившая все человечество в момент, когда теряла Своего единственного Сына.

Таким образом, благодаря семантической многослойности лексемы «стояние» богородичный мотив в завязке романа «Братья Карамазовы» не только появляется как таковой, но и приобретает характер оппозиции двух представлений о самой трагичной и самой величественной картине в истории. Эта оппозиция католического и православного взгляда на Голгофу отчетливо выражена в особенностях разноконфессиональной ставрографии. Через образ Наста-

сьи, которая «была у стояния», Достоевский на ассоциативном уровне живописует православное Распятие с предстоящей Богородицей, которое отличается от католического именно тем, что Божия Мать изображается там *стоящей* у Креста, а не *обнимающей* его, как на католическом Распятии из кельи старца Зосимы. И разница здесь существенная. В католическом Распятии страдание Богоматери не уравнивается Ее невероятным смирением, которое есть полнота самоотвержения ради любви к Богу и Сыну, а значит, предельная стойкость; долоризм, таким образом, становится самодовлеющим, и приниженная в муке к подножию орудия казни Своего Сына католическая Мадонна воспринимается только как люто страдающая мать, но не как Богомать. Там есть страдание, но нет его преодоления, то есть отсутствует та самая амбивалентность, которая присуща тайне подлинного Креста; все слишком человечно<sup>20</sup> и в этой своей земной человечности — безысходно, поскольку нет выхода к Небу, где только и разрешается загадка любого страдания.

Образ Настасьи у Достоевского показан в динамике восхождения от этого безвыходного страдания (*Mater dolorosa*) (еще раз заметим, что глава «Старый шут» с описанием интерьера кельи старца Зосимы непосредственно предшествует главе «Верующие бабы») к тайне смиренного Богоматеринского предстояния Кресту, что стало особенно явственно при сопоставлении романного эпизода с отрывком из ветхозаветной книги Ездры. При этом точкой перехода из одного состояния в другое стал момент искушения героини, который проявился в романе и в книге Ездры в мотиве нежелания возвратиться к мужу (препирание героини с Божьим человеком), отражающем инерцию отчаяния в желании похоронить себя вместе с сыном.

В экзегетической заметке о Павла Флоренского «И другая Мария», посвященной вопросу о том, приходила ли Богородица в числе жен-мироносиц ко Гробу Сына, чтобы помазать Его Тело ароматами, есть неоднозначное в догматическом отношении предположение об искушении Божией Матери у Креста. «Обычно слишком мало весу дают второй части пророчества святого Симеона Богоприимца, — рассуждает Флоренский. — В словах *и Тебе Самой оружие пройдет душу* (Лк. 2:35) усматривают лишь предсказание великой скорби, столь естественной при подобных обстоятельствах для *всякой* матери. При этом не оказывается прямой связи *этого* пророчения *ни* с предыдущим, *ни* с последующим. Не осмеливаясь касаться умом этих тайн, я имею смелость голословно



высказать <...> свое чувство <...>, что речь тут идет *не* о страданиях, так сказать, обыкновенных и не о материнском чувстве вообще, а о чем-то *совсем* особенном. Мое гадание: если надо было, для полноты Господних страстей, чтобы Господь почувствовал Себя оставленным даже Отцом, то не должно ли предположить, что в момент Крестной смерти оружие *сомнения* в Своем Сыне пронзило душу и Матери Господа? <...> Это, думается, и был тот момент, когда силы Девы Марии не выдержали испытания»<sup>21</sup>. Флоренский предположил момент отчаяния Богоматери в будущем воскресении Сына, из-за чего Она покинула место казни. К слову, архиеп. Иннокентий (Борисов), автор книги «Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа», имевшейся в библиотеке Достоевского<sup>22</sup>, высказывает сходную мысль: «При снятии со креста и погребении Иисуса о Богоматери евангелисты уже не упоминают, хотя снова говорят о прочих женах. Отсюда заключают, что Богоматерь удалилась с Голгофы еще до смерти Господа, вскоре после того, как последовало усыновление Иоанна. Может быть, Сам Господь дал знак ученику увести Матерь. При всей крепости духа и преданности Ее в волю Промысла, которые достаточно засвидетельствованы присутствием Ее на Голгофе и приближением ко кресту, материнское сердце могло не перенести последней борьбы жизни со смертью, которая предстояла Богочеловеку»<sup>23</sup>.

Никому не дано знать, как все было на самом деле. Тайна Богородицы — тайна молчания, тайна вечной исихии, и о Ней Самой в евангельских повествованиях сказано очень мало, а о Ее Страстной Пятнице произнесено лишь одно слово в Евангелии от Иоанна, ученика, все время Христовых страданий бывшего с Ней рядом, и это слово особо значимо в контексте нашего исследования: «При кресте Иисуса **стояли** Матерь Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова и Мария Магдалина» (Ин. 19:25). Все. Она при Кресте *стояла*, а не падала. Однако кроме евангельских источников, Церковь владеет богатством литургических и гимнографических текстов, используемых в богослужениях. Эти тексты основаны на Православном Предании, которое в догматическом отношении считается равноправным Священному Писанию. И самым пронзительным из этих текстов можно назвать «Канон о распятии Господнем и на плач Пресвятой Богородицы» преп. Симеона Метафраста (Логофета), в котором приоткрывается тайна Богоматеринских страданий, но уже после снятия Иисуса со креста.

Иконографически этот момент воплощен в образе Богородицы, прижавшейся ликом к главе усопшего Сына. Бытующий в православном обиходе под названием «Не рыдай Мене, Мати», этот образ представляет собой сфокусированную часть многофигурной иконы «Положение во гроб», которую увидела Т.А. Касаткина в эпилоге «Братьев Карамазовых»<sup>24</sup>. Видимо, в первую очередь его (хотя и не именуя), а не подробно отрефлектированную в контексте движения «времени от Воскресения к Рождеству» Петровскую икону Богородицы, находит исследовательница «в жесте и позе» Ниночки Снегиревой у гроба Илюши<sup>25</sup>, с чем трудно не согласиться, прочитав лаконичное описание этой картины Достоевским: «Она сидела, прижавшись к нему своею головой, и... тихо плакала» (15; 190). Статично выписанная в эпилоге, эта же икона «оживает» в психологически развернутую картину Богоматеринского страдания в начале романа. От первой к девятой песни вышеуказанного богослужебного канона Страстной Пятницы прослеживается изменение состояния Богородицы от лютой горечи (первые пять песней), через порубежье непереносимого отчаяния (с шестой по вторую часть девятой песни) до торжества надежды на встречу в Воскресении (во второй части девятой песни). Если мы попробуем прочитать эпизод с Настасьей на фоне этого канона, то обнаружим такие параллели, которые высветят скрытый в художественном тексте богородичный мотив гораздо отчетливее.

Итак, в первых четырех песнях «Плача Богородицы» рефреном повторяются слова «уязвляюся сердцем» и «распалюся утробю». Распалиться — быть палимым огнем, знак внутреннего жара. Вспомним описание почерневшей от горя Настасьи в экспозиции эпизода у галереи скита (см.: 14; 45).

Начиная с шестой песни скорбь Богоматери достигает критической точки («уязвляюся **люте** утробю»), появляется мотив отчаяния и желания смерти, который проходит с нарастающей экспрессией до девятой песни: «...хотела бх с Тобою умерети, Пречистая глаголаше: **не терплю** бо без дыхания мертв **Тя видети**»; «и **плачуся** держаци **Тя**, яко **не надеяхся**, увы Мне, **видети Тя**, Сыне Мой и Боже»; «ныне **прими Мя с Тобою**, Сыне Мой и Боже, да **сниду**, Владыко, **во ад с Тобою и Аз**, **не остави Мене едину**: **уже бо житии не терплю**, **не видящи Тебе Сладкого Моего Света**»; «**Ни от гроба Твоего восстану**, **Чадо Мое**, **ни слезы точачи престану** Раба Твоя, **дондеже и Аз сниду во ад**: **не могу бо терпети разлучения Моего**, Сыне

Мой»; «**Радость Мне николиже отселе прикоснется, рыдаючи** глаголаше Непорочная: Свет Мой и Радость Моя во Гроб зайде: но не оставлю Его единого, zde же умру, и спогребуся Ему».

Отголоском Богоматеринского страдания кажутся и причитания Настасьи, в которых страшным на земле словом (николиже/никогда) прорывается семантика безнадежности: «И хотя бы я только взглянула на него лишь разочек, только один разочек на него мне бы опять поглядеть,... только бы минуточку едину повидать, послыхать его... Да нет его, батюшка, нет, и не услышу его никогда! Вот его поясочек, а его-то и нет, и никогда-то мне теперь не видать, не слышать его!..» и «**брызнувшие ручьем слезы**» при взгляде на «позументный поясочек своего мальчика» (14; 46).

И, наконец, в финальной девятой песни канона возрождается надежда Богородицы, превращающаяся в молитву к Сыну о воскресении: «Душевную Мою язву ныне исцели, Чадо Мое, Пречистая вопияше слезящи: **воскресни**, и утоли Мою болезнь и печаль, можеша бо, Владыко, елико хощеша, и твориши, аще и погреблеша еси волею»; «Воспою милосердие Твое, Человеколюбче, и поклоняюся богатству милости Твоея, Владыко: создание бо Твое хотя спасти, смерть подъял еси, рече Пречистая: но **Воскресением Твоим, Спасе, помилуй всех нас**». Тот же мотив дублируется в стихире на целование Плащаницы: «Мое сердце оружие пройде; но **в радость Воскресения Твоего плачь преложи**»<sup>26</sup>.

Настасью в финале исследуемого эпизода старец Зосима также вдохновляет мыслью о вечной жизни и реальности общения с умершим сыном, о котором говорит: «Ведь жив он, жив, ибо жива душа веки; и нет его в доме, а он невидимо подле вас. Как же он в дом придет, коль вас вместе, отца с матерью, не найдет? <...> Ступай к мужу, мать, сего же дня ступай» (14; 47).

Три образа бытия Богоматери у Креста распятого Бога и Сына — *мужественное стояние* до Его последнего вздоха и вопля (икона «Распятие с предстоящими»); *неизмеримая и неутолимая боль соумирания*, выражающаяся в человечески трогательном Материнском объятии бездыханного Тела и душераздирающем сердечном стоне (икона «Не рыдай Мене, Мати» или «Положение во гроб»); рождающаяся из глубины веры *мольба об уже нескончаемой встрече и надежда на нее* — вызывают любящий ответ Христа Ей и всем приобшившимся к Их страданию: «**Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе**, Егоже во чреве без семени зачала еси Сына: **восстану бо и**

**прославлюся**, и вознесу со славою непрестанно яко Бог, верую и любовию Тя величающия»<sup>27</sup>. «Пропитанный» этим метафизическим смыслом, романый эпизод утешения старцем Зосимой скорбящей матери становится еще одним ключом к осмыслению проблемы страдания и смерти.

Так мотив воскресения как победы через поражение — *через* смерть и *самою* смертью, — подкрепленный семантикой имен героев из главы «Верующие бабы» (Анастасия — «воскресшая» и Никита — «победитель»), создает композиционную точку равновесия в романе: в завязке романного действия образная реминисценция Материнского стояния пред Крестом распятого Сына в равной степени выявляет амбивалентную сущность христианского символа спасения; в кульминационной части (главы «Бунт Ивана» и «Великий инквизитор») на первый план выходит его трагическая компонента — как будто перекрывающий всякую надежду долоризм, когда жизненные реалии являют только Крест; в эпилоге же превалирует семантика Воскресения. Но если пасхальный тон финала выражен отчетливо даже на языковом уровне текста, то такой же мотив в завязке произведения проявляется в основном на уровне хронотопа, где помимо имплицитного указания на воскресный день, художественное время романа ассоциативно выводит читателя на стык богородичной и пасхальной тематики, так как именно на вторую половину августа (15—22 августа) выпадает по церковному календарю седмичное празднование Успения Пресвятой Богородицы, которое в русском народе издревле именовалось Богородичной Пасхой. Таким образом, неразрывно соединенная в картине Голгофского Креста семантика Успения и Воскресения, смерти и бессмертия, поражения на горизонтали (в видимом торжестве тьмы) и победы на вертикали (в духовном одолении тьмы), скрепляет весь роман Достоевского императивом мужественного стояния в вере.

### Примечания

<sup>1</sup> Есаулов И.А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // <http://russian-literature.com/de/node/47>

<sup>2</sup> Захаров В.Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // <http://www.ippo.ru/vethiy-i-novyy-zavet-v-russkoy-literature/dostoevskiy-fyodor-mihaylovich-5.html>

<sup>3</sup> Подобные несоответствия некоторых событий заявленному автором «Карамазовых» десятилетию (1860-м годам) были отмечены ранее. На одну из таких работ (**Meijer Jan M.** A Note on Time in «Brat'ja Karamazovy» // The Brothers Karamazov by F.M. Dostoevskij: Essays by **Jan Van der Eng, Jan M. Meijer.** Dutch Studies in Russian Literature. <Vol.> 2. The Hague; Paris, 1971) ссылается В.Е. Ветловская в реальном комментарии к роману (См. **Ветловская В.Е.** Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». — СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2007. — С. 414—415).

<sup>4</sup> Не думается, что подобный тезис каким-то образом противостоит убедительно доказанному выводу К.А. Степаняна о главенствовании в последнем романе Достоевского темы схождения на людей Святого Духа (см. **Степанян К.А.** Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. — СПб.: Крига, 2010. — С. 314), так как преодоление смерти (и любого страдания как ее отголоска) воскресением возможно не иначе, как под действием Святого Духа, и обретение радости сквозь муку Креста неосуществимо без таинственного влияния именно этой ипостаси Святой Троицы.

<sup>5</sup> **Степанян К.А.** Указ. соч. — С. 315.

<sup>6</sup> Подробно о художественном осмыслении евангельского первообраза Богородицы у Креста в «Братьях Карамазовых» см.: **Тарасьев А.** Ответ Ивану Карамазову: Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» в романе «Братья Карамазовы» // Образ. — М., 1995. — № 2. — С. 77—88; **Касаткина Т.А.** История Ивана Карамазова на фоне книги Иова: Священная история как ключ к пониманию события и поступка // О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» // [http://magazines.russ.ru:81/novyi\\_mi/redkol/kasat/book/b17.html](http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/redkol/kasat/book/b17.html); **Касаткина Т.А.** Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века / Сост. и ред. К. Степанян. — М.: Классика плюс, 1996. — С. 127.

<sup>7</sup> См. **Джексон Р.Л.** Речь Алеши у камня: «целая картина» / Пер. с англ. Т. Бузиной // Евангельский текст в русской литературе. — Вып. 4. — Петрозаводск, 2005. — С. 291.

<sup>\*</sup> Гипофора — риторическая фигура, в которой приводят возражение противника с тем, чтобы тотчас его опровергнуть; парцелляция — разделение высказывания на несколько интонационно-смысловых единиц (*ред.*).

<sup>8</sup> См.: **Г. Дьяченко**, прот. Полный церковно-славянский словарь. Репр. — М.: Изд. отд. Московского Патриархата, 1993. — С. 668.

<sup>9</sup> См.: **Даль В.И.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М.: Рус. яз., 1989—1991. — Т. 4. — С. 333.

<sup>10</sup> См.: **Срезневский И.И.** Материалы к словарю древнерусского языка по письменным памятникам: В 3 т., 1893—1912. — Т. 3. — С. 526—527.

<sup>11</sup> **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 47.

<sup>12</sup> Канон Великий святого Андрея Критского, Иерусалимского, читаемый в первую седмицу Великого поста. Житие преп. Марии Египетской. — СПб.: Сатис. — С. 165.

<sup>13</sup> Подчеркнем, что, несмотря на значимость смысловых переключек, *эксPLICITно* тема Иова в рассматриваемом эпизоде *не проявляется*, хотя упоминание этой ветхозаветной книги в поучениях старца Зосимы (14; 264—265) бесспорно накладывает отсвет на все сюжетные линии романа, связанные со смертью детей. Поэтому нам кажется возможным некоторое уточнение и пояснение интерпретации К.А. Степаняном мотива смерти детей в контексте книги Иова (см. **Степанян К.А.** — Указ. соч. — С. 305—306), причем непременно с учетом доступных для Достоевского богословских комментариев к этой таинственной книге Ветхого Завета. Думается, что предложенное К.А. Степаняном толкование размышлений Зосимы о потерянных Иовом детях имело бы основание в том случае, если бы Достоевский руководствовался трактовкой соответствующего ветхозаветного текста, принадлежащей архим. Феодору (Бухареву) (см. **Бухарев А.М.** Святой Иов многострадальный. Обозрение его времени, и искусства по его книге. — М., 1864), а не еп. Агафангелу (Соловьеву), несмотря на то, что именно книга с комментариями последнего имелась в библиотеке Достоевского (см. **Балашов Н.В.** Спор о русской Библии и Достоевский // Достоевский: Материалы и исследования. — Т. 13. — СПб.: Наука, 1996. — С. 10—11). Впрочем, это может стать темой специального исследования, тем более что о важности продолжения научных изысканий, начатых **Н.В. Балашовым** в статье «Иов “с подлейшими примечаниями”»: что же читал Достоевский» (Достоевский и мировая культура. — Вып. 6. — СПб., 1996. — С. 82—86), уже высказывалась Т.А. Касаткина (см. **Касаткина Т.А.** История Ивана Карамазова на фоне книги Иова... // О творящей природе слова...// [http://magazines.russ.ru/81/novy\\_mi/redkol/kasat/book/b17.html](http://magazines.russ.ru/81/novy_mi/redkol/kasat/book/b17.html)).

<sup>14</sup> См. **Степанян К.А.** — Указ. соч. — С. 306.

<sup>15</sup> См., напр.: Христианство: Энциклопедический словарь: В 2 т. / Под ред. С.С. Аверинцева. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. — Т. 1. — С. 535.

<sup>16</sup> Сведения о датировке первой публикации «Пастыря» Ерма на русском языке расходятся. Этот текст был переведен на русский язык библистом и патрологом прот. П.А. Преображенским в 1861 г. (см. Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — Т. XVIII. — С. 612) и мог быть опубликован тогда же на страницах соредктируемого им журнала «Православное обозрение», основанного в 1860 г. (см. <http://mystudies.narod.ru/namegus/p/preobrazh.htm>). В книжном варианте он впервые появился в составе 8-томного сборника переводов прот. П.А. Преображенского под названием «Памятники древнехристианской письменности» (т. 2, М., 1862) (см. репр. изд.: «Пастырь» Гермы. — М.: «Присельск», 1997 / Вступ. статья и комментарии И.С. Свенцицкой). Имеются также сведения о его публикации в «Памятниках...» в 1866 г. (см. Христианство: Энциклопедический словарь / Под ред. С.С. Аверинцева. — Т. 1. — С. 535). Переиздание «Пастыря» произошло гораздо позднее в составе сборника переводов того же автора «Писания мужей апостольских» (СПб., 1894).

<sup>17</sup> «Пастырь» Ерма / Писания мужей апостольских. — СПб.: Амфора, 2007. — С. 303—304.

<sup>18</sup> Указ. соч. — С. 303.

<sup>19</sup> **Медушевский В.В.** Диалоги // Лампада. — Самара, 2012. — № 6. — С. 12.

<sup>20</sup> Нам бы хотелось, чтобы в данном контексте эта аллюзия воспринималась не как первичная, а как опосредованная, то есть отсылала бы не столько к известному произведению Ф. Ницше, сколько к описанному С. Булгаковым впечатлению, произведенному на него Сикстинской Мадонной: «Здесь явление прекрасной женственности в высшем образе жертвенного самоотдания, но **«человеческим, слишком человеческим»**, кажется оно. Грядет твердой человеческой поступью по густым, тяжелым облакам, словно по талому снегу, юная мать с вешим младенцем. Это, может быть, даже и не Дева, а просто прекрасная молодая женщина, полная обаяния, красоты и мудрости...» (**Булгаков С.Н.** Автобиографические заметки. — Париж, 1991. — С. 107. Цит. по: **Есаулов И.А.** Пасхальность русской словесности. — М.: Круг. — С. 124—125). Ср. также: «...родившей Иисуса Марии были присущи и обычные материнские чувства. Это ярко отражается в западной религиозной живописи, в ее многочисленных Мадоннах. Все они посвящены, прежде всего, материнству и Ее красоте. <...> Но есть ли там Богородица? Идет ли речь о *Богоматеринстве?*» (**Фаст Геннадий**, прот. Кто Она для нас? — М.: Никея, 2010. — С. 98—99).

<sup>21</sup> **Флоренский П.А.**, свящ. «И другая Мария» // Духовный собеседник. — Самара, 2007. — № 2 (50). — С. 137.

<sup>22</sup> **Библиотека Ф.М. Достоевского:** Опыт реконструкции. Научное описание. — СПб.: Наука, 2005. — С. 122.

<sup>23</sup> **Иннокентий (Борисов И.А.)**, архиеп. Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа // <http://www.isihazm.ru/?id=384&iid=601>

<sup>24</sup> См. **Касаткина Т.А.** Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского. — С. 127.

<sup>25</sup> См. Там же. — С. 127.

<sup>26</sup> Православный богослужебный сборник. — М.: Изд. Московской Патриархии, 1991. — С. 289.

<sup>27</sup> Там же. — С. 292.

---

Ольга Деханова\*

## РОМАН «ПОДРОСТОК». ИДЕЯ ЕДЫ

Язык гастрономических символов, как и любой художественный язык, как стиль — всегда индивидуален, личностен и даже автобиографичен.

Толстой предпочитал слова, Достоевский эмоциональные образы.

Уверена, что описание пресловутого дуба в его сезонном и философском развитии заняло бы у Достоевского всего лишь несколько абзацев. И более того, оставило бы читателю возможность для субъективных визуальных и вербальных интерпретаций полученных эмоциональных впечатлений.

Человек с обостренным до страсти чувственным восприятием, Достоевский в совершенстве владел и «гастрономическим языком».

Во-первых, он был физиологически предрасположен к обостренному восприятию запаха. А запах — это неотъемлемая характеристика любого продукта или гастрономического антуража. Запах — это то, что принципиально отличает гастрономическую деталь от любой другой бытовой детали. И обеспечивает существенно больший художественный потенциал.

Во-вторых, (и это важно!) Достоевский умел наслаждаться. Цветом, вкусом, запахом.

Букет, собранный маленьким героем, наполнен легким ароматом июльского разногравья. В нем каждый цветок имеет имя, бо-

---

\* Ольга Алексеевна Деханова — кандидат фармацевтических наук, Москва. Постоянный участник ежегодных Международных конференций, посвященных творчеству Ф. М. Достоевского, в Санкт-Петербурге и Старой Руссе, автор ряда статей, посвященных комментированию и анализу реалий в творчестве Достоевского.



танически точное место обитания и по-детски внимательное восхищение его скромным очарованием (2; 293).

Видение Свидригайлова девочки-утопленницы источает прохладный запах роз, тяжелый аромат нарциссов и запах церкви в Троицын день — скошенной травы (6; 391).

Согретый последними лучами заходящего солнца, наполненный запахом свежей зелени и ароматом сирени садик Ихменевых (3; 429—430).

Романтический аромат черемухи, слишком уж классический штамп русского романа, придает вечерним восторженным беседам Варвары Петровны и Верховенского определенную театральность (10; 17). Примечательно, что в этом эпизоде актуален именно запах, а далее, при описании Верховенского, похожего «на патриарха или еще вернее, на портрет поэта Кукольника» (10; 19) цветущий куст сирени на заднем плане этого портрета имеет лишь визуальное значение.

Волнующий и чувственный запах мускуса от M-le Blanch — это эмоциональное выражение откровенно «мужского» описания автором этой роскошной женщины.

И, конечно же, чувственно-сладострастное наслаждение запахом и вкусом еды. Это своего рода талант. Об этом писал с некоторой даже завистью Яновский (обеда в Отель де Франс<sup>1</sup>), отмечала Анна Григорьевна (ресторан на берегу реки в Германии, где готовяли свежепойманного голубого угря и подавали его под местное белое вино<sup>2</sup>). Восхитительное описание Достоевским, устроенного в его честь в ресторане «Эрмитаж»: «Обед был устроен чрезвычайно роскошно. Занята целая зала (что стоило немало денег). Балыки осетровые в 1 S аршина, полторааршинная разварная стерлядь, черепаший суп, земляника, перепела, удивительная спаржа, мороженое, изысканнейшие вина и шампанское рекой» и «Утонченность обеда до того дошла, что после обеда за кофеем и ликером явились две сотни великолепных и дорогих сигар»<sup>3</sup>. Знаменитое описание роскошного стола у игумена в романе «Братья Карамазовы» (14; 79).

Более того, чрезвычайная образность «гастрономического языка» Достоевского обязана его способности не только ощущать, а лично переживать и запоминать каждый оттенок в общей гамме.

Как приятный, так и вызывающий отвращение. Память отвращения, говорят, самая сильная. И с этим нельзя не согла-

ситься, так как «отрицательный» запах, связанный с лично пережитым неприятным физиологическим состоянием (болезнь, страдание, страх и пр.) является, по сути, системой сигналов опасности.

Болезненно раздражающие запахи порождают такие же болезненные чувства и образы. Чем сильнее переживаемые страсти, тем сильнее и выразительней сопровождающий их запах. Именно поэтому, уверена, гостиняя Настасья Филипповна наполнена модным в то время запахом пачули. Смолисто-пряным и едким. Он исходит от ее тонкой шерстяной мантильи, от тяжелых бархатных штор. Запах, придающий решительность поступкам и обладающий эротической притягательностью. Запах этот, по многочисленным свидетельствам, может либо нравиться, либо вызывать отвращение. Среднего не бывает. Достоевский, судя по всему, не любил его до головной боли (1; 230).

Пахнут трактиры. И чем грязнее, тем сильнее запах. Социальный по происхождению, запах грязи отражает меру человеческой терпимости и унижения. Запах грязи — это в итоге запах разложения. И это, безусловно, восходит к лично пережитому и смраду тюремных барачков, и отвратительному запаху больницы в раннем детстве. Отсюда достаточно часто упоминаемая в текстах потребность в свежем воздухе. Как альтернатива эмоционального тупика.

Запах грязи имеет множество оттенков.

Биологический запах несвежего тела и белья (13; 347).

Запах разложения человеческой плоти — это, например, парадоксальное противопоставление тлетворного духа старца Зосимы и полное отсутствие запаха у мертвого тела Илюшечки.

Запах трактиров — прокисший и сальный, с примесью кухонного чада.

Запах нищеты — это, например, запах грязных тряпок на протянутой через всю комнату веревке в крохотной затхлои комнате штабс-капитана Снегирева (14; 179—180).

Но остановимся, так как ольфакторная (обонятельная) система Достоевского — это отдельная тема, а гастрономическая деталь или гастрономический антураж в целом — лишь частный случай этой системы.

Но прежде чем перейти к практическому разбору гастрономических реалий в романе «Подросток», необходимо обосновать

вать правомочность подобного рода исследований. Т.е. рассмотреть хотя бы в самом общем виде современное состояние теории обоняния.

Задачу существенно упростил выход второго издания сборника «Ароматы и запахи в культуре» (составитель О. Б. Вайнштейн, М., 2010)<sup>4</sup>. В нем представлены как основополагающие труды по социологии запахов Георга Зиммеля (Simmel G., главы из «Экскурса о социологии чувств», 1923) и Алена Корбена (Corbin A., главы из книги «Миазм и нарцисс», 1982), так и многочисленные статьи зарубежных и российских авторов по социологическим, историко-культурным, антропологическим, психологическим, гедонистическим и прочим аспектам теории обоняния.

Как видно из библиографии сборника, интерес к исследованию возможностей и особенностей обоняния, обозначенный И. Кантом<sup>5</sup>, получил развитие, прежде всего, в трудах европейских и американских исследователей. Помимо упомянутой уже книги Алена Корбена, следует отметить книгу Констанс Классен, Дэвида Ховуза и Энтони Синнотта, посвященную исторической роли запахов и ароматов в европейской культуре (в упомянутом сборнике представлено введение в книгу, озаглавленное «Значение и власть запаха»)<sup>6</sup>. Однако не менее интересными представляются работы российских авторов. Так, например, статья Виктории Гулимовой «“Пять носов” человека и 2500-летняя история их изучения»<sup>7</sup>, посвященная историко-биологическим основам одорологии, и чрезвычайно интересная статья Ольги Вайнштейн «Историческая ароматика: одеколон и пачули», посвященная исторической диалектике эстетики ароматов<sup>8</sup>. За последние десятилетия роль запахов в европейской культуре была дополнена не менее фундаментальными исследованиями в области русской культуры. Так, например, в указанном сборнике обращают на себя внимание статьи Галины Кабаковой: «Запахи в русской традиционной культуре» и «Запах смерти»<sup>9</sup>.

Историко-географическое исследование Александра Строева «Чем пахнет чужая земля» по путевым заметкам XVII, XVIII и отчасти XIX веков, убедительно показывающее, как полемическое описание запахов чужой страны становится аргументом в идеологических спорах, размышлениях о различных путях развития Европы и России (Карамзин, Фонвизин, Достоевский)<sup>10</sup>.

Работа Дмитрия Захарьина «Ольфакторная коммуникация в контексте русской истории», рассматривающая вопросы коммуникативности телесного запаха, от противопоставления европейских ольфакторных стандартов быту допетровской России до особенностей русской ольфакторной культуры XIX века<sup>11</sup>. Замечательное исследование Екатерины Жирицкой «Легкое дыхание: запах как культурная репрессия в российском обществе 1917—1930-х годов», в котором прослеживается изменение ольфакторного ряда социума в зависимости от изменения системы ценностей<sup>12</sup>. Фрагмент монографии Константина Богданова о русской литературе XVIII—XIX веков: «“Тлетворный дух” в русской литературе XIX века — (анти)эстетика как мораль»<sup>13</sup>. В этой статье, как можно предположить из названия, автор, в частности, касается и философских аспектов «ольфакторного» вознаграждения и «ольфакторного» наказания в творчестве Достоевского. Там же упоминается исследование Ганса Риндисбахера, выявившего в текстах Достоевского ряд устойчивых ольфакторных мотивов, подчеркивающих их содержательный символизм. «Упоминания Достоевского о запахах вообще и, в частности, о “запахах смерти” последовательно прочитываются как возможные этические и/или моральные оценки, выносимые им своим героям»<sup>14</sup>.

Достаточно частое обращение как зарубежных, так и российских авторов к произведениям Достоевского подтверждает обозначенные в начале настоящей статьи личностные особенности его творческого стиля: использование эмоциональных ощущений и образов для передачи информации. И тем более удивительно, что до сих пор не было предпринято никаких системных исследований ольфакторной составляющей поэтики Достоевского.

Единственная попытка исследовать семантику свежего воздуха в пределах «пятикнижия» Достоевского завершается констатацией, что у «Достоевского нет запахов и ароматов в их эмпирическом понимании, но есть достаточно четко структурированная ольфакторная модель, наделенная метафорическими либо символическими значениями»<sup>15</sup>.

Подобное утверждение представляется спорным. Метафорические и символические значения присущи скорее визуальным объектам. Как, например, зримый образ и скрытый смысл средневековой европейской живописи: аллегорическая атрибутика натюрмортов, жестов, поз и сюжетов. Для создания «четко структурированной»

модели такого хрупкого, невербализируемого элемента как запах, где все — сплошь ассоциации, необходим не только личный, но и коллективно переживаемый опыт. А если говорить о современном прочтении текстов Достоевского, то все катастрофически усложняется: утрачена атмосфера эпохи и, соответственно, культурная ассоциация запаха.

Для восстановления, хотя бы частично, утраченной «связи времен» (в связи с полным отсутствием многих ольфакторных реалий прошлого) как раз и будет уместно создание некоего глоссария «метафорических и символических значений» запахов в жизни и творчестве Достоевского.

Поскольку мы уже достаточно долго обсуждаем это явление — преобразования ольфакторной детали в эмоционально ощущаемый художественный образ, полагаю необходимым остановиться на его общем теоретическом механизме на примере запаха еды — так как это и составляет тему настоящего исследования.

Упоминание пищевого продукта или гастрономической детали, прочтенное или услышанное, активирует, прежде всего, зрительную память.

Практически сразу подключается «обонятельная память». Как отметила О. Вайнштейн, «процесс обретения воспоминаний через запахи получил название “феномен Пруста” и стал литературным топосом, источником бесконечных индивидуальных вариаций у самых различных авторов»<sup>16</sup>.

Без обоняния не работают в полной мере вкусовые рецепторы. Т.е. человек может различать только базовые вкусы: «сладко»— «горько»—«кисло»—«солено». Самостоятельная реакция вкусовых рецепторов возможна только в ответ на достаточно сильные раздражители. Например, слово лимон.

Как уже отмечалось, Достоевский был физиологически предрасположен к обостренному восприятию запаха. Обострение обонятельных (ольфакторных) реакций характерно для людей с лабильной вегето-сосудистой системой, страдающих хроническими мигренями, предрасположенных к эпилептическим припадкам. Достаточно часто ольфакторные изменения составляют элемент ауры, предшествующей собственно припадку. И что характерно, в период, предшествующий мигрени или припадку, у человека не только обостряется общее восприятие запахов, но он начинает чувствовать именно отрицательные, неприятные, раздражающие за-

пахи. Поэтому для Достоевского любой неприятный запах от пахучи до трактирной гадости — это, прежде всего, сигнал опасности. Такой же, как и лично пережитой негативный опыт физиологического воздействия на организм некоторых пищевых продуктов. Например, возбуждающее действие кофе, шампанского или острой пряной еды.

В отличие от зрительного образа обонятельные (ольфакторные) реакции не имеют четких словесных соответствий.

И именно по этой причине гастрономическая деталь способна моделировать невербализируемый образ исключительно на эмоциональном уровне.

Естественно, что для полноты восприятия такой эмоциональный образ должен основываться на базовых запахах, понятных и известных максимально широкому кругу читателей. Быть коллективно переживаемым. А следовательно, содержать в себе или подразумевать вполне определенную социально-историческую характеристику событий и места действий.

Однако это всего лишь общая схема. Она не всегда работает в условиях эмоциональных полутонов художественной литературы.

Тем более что личный опыт автора и читателя а priori различны. Как и физиологические особенности нервной системы.

Таким образом, мы вынуждены констатировать, что системы эмоциональных образов создают активную, но индивидуализируемую реальность. Способность этих образов находиться вне словесно оформляемого сознания существенно осложняет их анализ. Единственная возможность управления воздействием этой системы на коллективное сознание (в данном случае — читателя) — это введение в текст словесно оформленных, назовем их условно, «авторских подсказок». Это может быть определенным образом подобранная совокупность гастрономических деталей, заведомо создающая у читателя базовое чувство «хорошо», «плохо», «приятно», «опасно». Или, например, ряд гастрономических элементов дополняется авторской уточняющей репликой.

Наиболее наглядный пример эффективности сочетания гастрономических деталей с авторским уточнением — это приглашение на новоселье к Разумихину.

В первоначальной версии интерес к этому событию обозначался вопросом «Кто будет?» и долгим подробным перечнем

имен предполагаемых гостей, родом их занятий и степенью симпатий к ним хозяина (7; 63). В окончательной редакции страница текста сокращена до одной фразы: «— Что ты там устроил? — Да ничего, чай, водка, селедка. Пирог подадут: свои соберутся» (6; 103).

Перечень гостей заменен уточняющим «свои». Акцент смещен с состава гостей на собственно событие, выраженное через гастрономическое сопровождение. Создаваемый этой фразой эмоциональный образ наполнен запахами мужской компании: табачный дым, винный перегар, запах кухни. Слышно звяканье посуды, нарастающий, адекватный выпитому, шум голосов. Однако никаких безобразий не предполагается, так как подадут чай и пирог. Т.е. подразумевается женское участие в этом мероприятии — хозяйки квартиры, кухарки и пр.

Безусловно, что восприятие читателем информации, передаваемой автором посредством образов, в значительной степени зависит от индивидуального личного опыта. Автор задает тему, читатель проигрывает (проживает) ее в своем воображении.

С этой точки зрения совокупность гастрономических деталей и гастрономический антураж представляют значительно больший интерес, чем отдельно упоминаемые реалии.

Гастрономический антураж — это совокупность гастрономических и прочих бытовых деталей в данный (конкретный) момент повествования. Блок информации.

Одни и те же информационно-гастрономические элементы и системы могут, тем не менее, создавать различные образы. В зависимости от обстоятельств.

И вот почему так интересен анализ гастрономического антуража именно романа «Подросток». Значительная часть выявленных в этом романе гастрономических реалий уже была использована Достоевским ранее, при других обстоятельствах. Анализ этих обстоятельств интересуют нас в первую очередь.

На первый взгляд роман кажется весьма далеким от каких-либо очевидных гастрономических привязанностей.

Например, в романе «Братья Карамазовы» базовые гастрономические элементы — коньяк и шоколад как символы сладострастного искушения, идейного и плотского. В романе «Идиот» — это, безусловно, шампанское, причем в своем экстремальном значении «три бокала». В романе «Преступление и наказание» основная

гастрономическая тема — чай и чаепитие. В романе «Униженные и оскорбленные» визуальным центром неизбежно становится алкогольное разноцветье и роскошное чаепитие Маслобоева. Не говоря уж о рассказе «Скверный анекдот», написанном языком гастрономических символов.

Ничего подобного в романе «Подросток» нет. Хотя при ближайшем рассмотрении совершенно неожиданно обнаруживается, что текст романа до чрезвычайности насыщен гастрономическими реалиями. Они сопровождают и дополняют словесные портреты практически всех персонажей.

Версиров — не любит сладкого, но с детства обожает орехи; не переносит запах кухни, суп с клецками и зразы. Употребляет переходную наливку и шампанское. Любитель грязных трактиров.

Симбиоз Татьяны Павловны с кухаркой отмечен язвительной перепалкой о подгоревших котлетках с горошком или с капустой.

Хозяйственный Андроников сам лично закупает провизию (птиц, судаков и поросят) и вместо супруги за столом сам разливает суп.

Ламберт помимо шампанского и устриц имеет представление о гроге, кулебяках и бекасах.

Крафт за минуту до смерти размышляет о вредном воздействии вина на организм.

Портрет «рябого» дополняют бакенбарды в виде двух колбасок.

Торжественность домашнего обеда отмечена консервированными сардинами.

Девушку Олю в борделе угощают портером.

Софья Андреевна лишь однажды замечена в личном отношении к еде и то по причине негативного воздействия кофе. К сфере личного можно отнести ее выбор гостинцев сыну: апельсины, пряники и французские булки.

Сугубо отрицательные личности (молодой человек в поезде и нехороший г-н Стебельков) употребляют или упоминают водку.

И, конечно, всевозможные формы питья чая.

То есть при всем обилии упомянутой еды *только у главного героя нет никаких гастрономических предпочтений, отражающих какую-либо важную черту характера или описываемого момента.*

Например, в романе «Униженные и оскорбленные» Иван заказывает в ресторане полрябчика и рюмку лафита.



Домашний обед Федора Павловича Карамазова — это жареный поросенок, коньячок и мамуровка. Иван Карамазов после безумной ночи, промокший и измученный, заказывает на Воловьевой станции яичницу с колбасой и три рюмки водки. Алеша Карамазов спрашивает в трактире ухи, чаю и вишневого варенья.

Петруша Верховенский — убежденный «мясоед»: невыносимое в своем смаковании поедание бифштекса с приправами в трактире и жареной курицы в доме потенциального покойника. Мальчик-самоубийца заказывает для своего последнего ужина куриную котлетку, бутылку роскошного Шато Икем и виноград. И так далее.

Отсутствие гастрономических предпочтений в романе объясняется самым его названием — «Подросток».

Аркадий, он же в большинстве случаев повествователь, — молодой человек, не имеющий практического жизненного опыта. Все только в теории, все понаслышке.

Он, если использовать аналогию с компьютерными играми, хочет перейти на следующий уровень, не завершив предыдущий.

Стремительный темп его перемещений в треугольнике замкнутого топографического пространства соответствует хаотичности его поступков. К нему в полной мере применима крылатая фраза Пифагора: «Где нет числа и меры, там хаос и химеры».

Отсутствие числа и меры в оценке своих поступков порождает химеры межличностных отношений. Отсутствие личного опыта делает его легкой добычей любого манипулятора.

Культура еды — это тоже форма опыта, не приобретенная еще Подростком. Он оперирует лишь общими понятиями: суп, обед, хлеб, чай, кофе. И даже упоминание кофе применительно к нему имеет исключительно социальную характеристику. В обществе, к которому он себя относит, принято по утрам, строго в одно и то же время, пить кофе. Ничего личного. Соблюдение правил.

При полном отсутствии личных осознанных предпочтений, взаимоотношения Подростка с едой чрезвычайно просты: он либо ест то, что ему дают (дома, в трактире, в ресторане), либо ест то, что диктуется условиями его идеи.

Эта детская идея Подростка в основе своей связана с отказом от еды. Что естественно, так как ни в чем другом, кроме еды, он и не мог себе отказывать. Эта идея, как сублимация детских фантазий, подчеркивает его изначальную инфантильность в реальном мире.

Интересно вот что. Базовые гастрономические элементы (хлеб и вода) в данном контексте перестают быть сугубо вещественным объектом, так как приобретает иное смысловое значение. Позволю себе обозначить данное явление как «псевдогастрономическую деталь». Весь цикл развития идеи Подростка ограничен двумя псевдогастрономическими деталями: от «хлеба-воды» до «обеда в семь блюд». Опыт преодоления себя на уровне примитивных инстинктов (утоления голода) ради достижения материальных доказательств собственной состоятельности не выдерживает обучающего воздействия реальности.

Подросток признает собственное поражение: «“Я, могший выдержать голод, я не могу выдержать себя на такой глупости!” (имеется в виду увлечение Подростка рулеткой. — *О.Д.*). <...> Наконец, сделаю и еще признание: я уже тогда развратился; мне уже трудно было отказаться от обеда в семь блюд в ресторане, от Матвея, от английского магазина, от мнения моего парфюмера, ну и от всего этого» (13; 229—230).

В упомянутом обеде нет и не может быть персонификации еды. Важно лишь число блюд и принадлежность к социально значимому месту — ресторану. Ничего личного, как чашка кофе утром. Может быть и не нравится вкус, могут быть горечь, сердцебиение, но надо убедить себя, что получаешь удовольствие. Не дорос еще до наслаждения вкусом, но убеждаешь себя, что должен получить удовольствие.

Развитие идеи от хлеба до «обеда из семи блюд» можно рассматривать с точки зрения фольклорных «огонь, вода и медные трубы», т.е. как систему усложняющихся испытаний. И тогда прохождение самого сложного испытания совпадает с естественным завершением самой идеи. И именно первый опыт критической самооценки своих поступков составляет призовой фонд этого единборства.

И вот здесь уместно вспомнить, что идея «обеда из семи блюд», рулетки и прочих атрибутов «всего этого» ранее уже использовалась Достоевским. При других обстоятельствах. С иным финалом.

Мальчик из романа «Бесы», так же, как и Аркадий, был скромнен и благонадежен. Приехав в город, он с жадностью исполняет все ритуалы взрослой жизни, так увлекательно описанной в романах его сестры или подслушанной из разговоров старших. Возможно даже, что это составляло предмет какой-то его идеи. Опускаем

детали, на которые у него просто не было времени (Матвей, портной, парфюмер), и остаются рулетка и обед из семи блюд. Как и Аркадий, мальчик получает возможность вести красивую жизнь, но не способен получать от этого удовольствие: он «остановился в гостинице и пошел прямо в клуб, в надежде отыскать где-нибудь в задней комнате какого-нибудь заезжего банкомета или по крайней мере стуколку. Но стуколки в тот вечер не было, банкомета тоже. Возвратясь в номер уже около полуночи, он потребовал шампанского, гаванских сигар и заказал ужин из шести или семи блюд. Но от шампанского опьянел, от сигары его стошнило, так что до внесенных кушаний и не притронулся, а улегся спать чуть не без памяти» (10; 255).

В отличие от Аркадия в его жизни отсутствовал исходный элемент «вода-хлеб». «Обед в семь блюд» становится для мальчика началом конца. Нет развития. Мальчик остается ребенком и уходит из жизни красиво, как в романе, не изменив созданному детскими фантазиями образу прекрасного юноши: «никакого смертного мучения не замечалось в лице; выражение было спокойное, почти счастливое, только бы жить» (10; 255).

Помимо псевдогастрономических реалий, в романе есть много не менее интересных и более ярких сугубо гастрономических образов.

Однако, как уже было сказано ранее, Подростку, ввиду отсутствия у него личного опыта, не всегда понятна их сигнальная система. Он может лишь констатировать их присутствие. Но если нет опыта — нет реакции. Ни эмоциональной, ни осмысленной.

Ограниченность художественных возможностей языка Подростка заставляет автора самым незаметным и деликатнейшим образом взять на себя роль повествователя. Возникает очень интересный эффект: Подросток видит, а автор корректирует смысловое значение образа путем словесных уточнений, прямых пояснений, определенных построений фраз или дополнения упомянутой гастрономической детали другими значащими деталями.

Истории, рассказанные «на два голоса», могут быть построены как на совокупности гастрономических деталей, так и на гастрономическом антураже в целом.

Простейший пример — это описание семейного обеда. К обеду, который назначался как праздничный, «сделаны были даже кой-какие особые прибавления: явились на закуску сардины и

проч.». При этом Версилов «поморщился немного на суп с клецками и очень сгримасничал, когда подали зразы: — Стоит только предупредить, что желудок мой такого-то кушанья не выносит, чтоб оно на другой же день и явилось, — вырвалось у него в досаде. — Да ведь что ж, Андрей Петрович, придумать-то? Никак не придумаешь нового-то кушанья никакого, — робко ответила мама» (13; 210).

Скромный набор продуктов, из которых усилиями женской фантазии при крайней стесненности в средствах пытаются приготовить нечто почти праздничное. Обед из нескольких блюд, с закуской и десертом. Как должно быть в благородных домах. Формально обед этот устроен был по случаю прихода Аркадия, который, судя по всему, и зразы, и клецки употребил с огромным удовольствием. Но не его мнение волновало присутствующих женщин. Ибо все кулинарные подвиги совершались ради Версилова. Его оценка этих усилий опускает Софью до уровня нерадивой кухарки. Ощущение болезненности отношений тем очевидней, что подготавливается автором заранее. Сцену семейного обеда предвосхищает описание дома. Невыносимый Версильовым кухонный чад, наполнявший квартиру перед обедом, ненавистный ему кабинет, ворох неупотребляемых книг, жалкое кресло, истасканный диван и праздное сидение в гостиной по целым часам, все, буквально все выражает крайнее раздражение Версилова и домом, где он вынужден пребывать, и женщиной, с которой он связан досадными обязательствами.

Их странные отношения иллюстрирует еще один эпизод. Версилов выигрывает в суде дело и тут же занимает тысячу рублей, чтобы отпраздновать победу: «— В этом кульке все гостинцы — тебе, Лиза, и вам, Татьяна Павловна; Софья и я, мы не любим сладкого. Пожалуй, и тебе, молодой человек. Я сам все взял у Елисеева и у Балле. Слишком долго “голодом сидели”, как говорит Лукерья. <...> Тут виноград, конфеты, дюшесы и клубничный пирог; даже взял превосходной наливки; орехов тоже. Любопытно, что я до сих пор с самого детства люблю орехи» (13; 87—88).

Построенный на системе противоречий и противопоставлений перечень гастрономических деталей отражает всю двойственность или даже двусмысленность отношения Версилова к Софье.

Во-первых, представленный гастрономический ряд (фрукты, конфеты, сладкий пирог, орехи и наливка) — это сладкая чайная

закуска. Каноническая. Где-то там, в подсознании, уже видится самовар, над которым хлопочет Лукерья. Более того, это продукты с доказательством качества (от Елисеева), а, следовательно, дорогие. В отношении фруктов — самые дорогие, если учесть время года и цены фирменного магазина. Нормальная цель таких приобретений — полакомиться, но никак не утолить голод. Статус продуктов не соответствует декларируемой причине приобретения. Что это? Мужская непрактичность? Красивый жест аристократа, далекого от хозяйственных мелочей? Было бы логично. Но нет. Версилов и здесь противоречив, выказывая заранее продуманное намерение о разделении даров. Сладкое — женщинам. После некоторого колебания к женщинам приравнивается и Аркадий. На правах ребенка. А вот Софье от этих даров ничего не полагается. У нее в принципе не может быть личных гастрономических пристрастий. За нее решает Версилов: «Софья и я, мы не любим сладкого». Это «мы» обманчиво. Потому что у Версилова есть любимые орехи и, соответственно, повод примкнуть к общему застолью. Софья остается вне «сладкого праздника». Ей, как экономке, передаются на хранение остатки денег: «— Софья, вот деньги, припрядь. На днях обещали пять тысяч дать» (13; 88).

Тема несостоявшегося праздника всплывает еще раз, когда совокупность гастрономических деталей способна сказать о взаимоотношении матери и сына больше, чем страница текста. Это встреча Софьи с Аркадием в пансионе Тушара.

«С ней был узелок, и она развязала его: в нем оказалось шесть апельсинов, несколько пряников и два обыкновенных французских хлеба» (13; 270).

Как точно выбраны продукты для этого скромного узелка. Попытка праздника на последние копейки. Особенно выразительно упоминание хлеба с уточнением «обыкновенные». Ведь Софья так и не переросла социально ту дворовую девушку, которой увлекся некогда Версилов.

Конечно, можно было бы усмотреть в упоминании хлеба с последующим отказом от него идею, а не реалию. «Я обиделся на французские хлеба и с ущемленным видом ответил, что здесь у нас “пицца” очень хорошая и нам каждый день дают к чаю по целой французской булке» (13; 270). Но из дальнейшего пояснения следует, что Подросток отказался не только от хлеба, но и от всех остальных, принесенных матерью гостинцев: «А к гостинцам я даже

не притронулся; апельсины и пряники лежали передо мной на столике, а я сидел, потупив глаза, но с большим видом собственного достоинства» (13; 270).

Поэтому рассмотрим указанные продукты исключительно как совокупность гастрономических деталей в их прямом назначении — передать читателям эмоциональное ощущение встречи матери с сыном.

Для дальнейшего обсуждения важно упомянуть, что безупречно выбранное автором содержимое узелка двойственно и противоречиво. Как и человеческие отношения.

Сочетание «апельсины и пряники» — это очевидный элемент праздника. С безусловной «апельсиновой» доминантой. Словесно оформленное упоминание апельсинов обладает сильнейшими визуальными и ольфакторными свойствами, вызывающими яркую, положительную реакцию.

Пряники — это, прежде всего, лакомство или объект дарения, и упоминания их должны быть связаны с положительными эмоциональными ощущениями. Но у Достоевского все строго наоборот. Семейные отношения (родители-дети), выраженные через дарение (обещание) пряника, имеют исключительно болезненный характер. Как, например, у Нелли и ее деда: «Дедушка купил пряничного петушка и рыбку, и одну конфетку, и яблоко, и когда вынимал деньги из кожаного кошелька, руки у него очень тряслись, и он уронил пятак, а я подняла ему. Он мне этот пятак подарил, и пряники отдал, и погладил меня по голове, но опять ничего не сказал, а пошел от меня домой» (3; 413). Дарение пряника обременено чувством вины. И это же чувство вины ощущается в отношении Софьи к Аркадию на всем протяжении их свидания. Более того, оно сформулировано самим Подростком: «Что она хотела сказать этим поклоном: “вину ли свою передо мной признала?” — как придумалось мне раз уже очень долго спустя — не знаю» (13; 272).

Эмоционально ожидаемая атмосфера праздника, изначально заданная визуальным образом апельсинов, не состоялась. И не только из-за наличия в узелке пряников.

Немаловажную роль в разрушении праздника сыграли «французские хлеба». С одной стороны они являются гостинцем, любовно выбранным матерью. С другой стороны, они отвергаются Аркадием по причине их обыденности. Для понимания двой-

ственности свойств этого продукта следует выяснить: чем была французская булка в XIX веке?

Французская булка есть своего рода продукт конкурентной борьбы в России иностранных булочников с российскими пекарными производствами. Будучи продуктом, массово производимым, она, тем не менее, не была дешевой. По данным 1845 г. стоимость французской булки составляла около 6 копеек. Отличалась она от традиционно выпекаемых в России видов пшеничного хлеба (саек и ситных) наличием плотной хрустящей корки.

Но эта почти музыкально хрустящая корочка не может сделать из хлеба праздника. Хлеб остается только хлебом, хотя и с повышенным социальным статусом.

В этом значении французская булка упоминается при описании именин Виргинского в романе «Бесы». Нерадостные лица гостей, не очень чистая скатерть, не чашки, а толпа стаканов на подносе, ни закуски, ни карт, ни алкоголя, не приветливая хозяйка, а ядовитая старая дева, разливающая чай. И только наличие на столе французской булки с упоминанием именно «благородных пансионеров», иронично пародирует формальный повод собрания: «...сдвинуты были два стола и покрыты большою скатертью, не совсем впрочем чистою, а на них кипели два самовара. Огромный поднос с двадцатью пятью стаканами и корзина с обыкновенным французским белым хлебом, изрезанным на множество ломтей, вроде как в благородных мужских и женских пансионах для воспитанников, занимали конец стола» (10; 301).

Итак, ожидаемый праздник ни для Софьи, ни для Аркадия не состоялся. Праздником воспользовались другие, лишив Аркадия даже потенциальной к тому возможности: «Апельсины и пряники поели еще до моего прихода сенаторские и графские дети, а четыре двугривенных у меня тотчас же отнял Ламберт; на них накупили они в кондитерской пирожков и шоколаду и даже меня не попотчевали» (13; 273).

На этом исследование узелка с гостинцами можно было бы считать исчерпанным. Если бы не апельсины. Информационный контент этого фрукта, выходя за пределы узелка, имеет непосредственное отношение к идее Подростка. Ассоциативный ряд при этом выглядит следующим образом: апельсины, фамилия Долгорукий, обязательные 100 рублей начального капитала, Ротшильд как символ результативного предпринимательства.

Попробую объяснить. Вернее, обратиться к общеизвестной во времена Достоевского истории. Свою идею обогащения Подросток связывает с реальным именем — Ротшильд. Однако в то время и в своем отечестве можно было найти таких Ротшильдов, вышедших из низов и скопивших немалые состояния (Абрикосовы, Солдатенковы, Солодовниковы, Поляковы и пр.). Но нас интересует история торгового дома братьев Елисеевых. Названного так в честь отца основателей семейного дела — Петра и Григория Касаткиных. Но никакого торгового дела и не было бы, не обладай Петр Елисеевич Касаткин талантом предпринимательства, терпением и трудолюбием. Он был крепостным садовником графа Шереметева, известного своей романтической связью с крепостной актрисой Парашей Жемчуговой. В память о ней граф всегда приезжал на Рождество в свое поместье, где когда-то встретил ее. В ту знаменательную для всех Елисеевых рождественскую ночь рядом с графом за столом сидела его подруга — княгиня Варвара Долгорукая. Зима, вьюга, мороз, сугробы по колено. И вдруг в зале появляется Петр Касаткин с блюдцем свежесобранной земляники. Княгиня была изумлена, граф великодушен, Касаткин получил вольную и, благодаря заботливому участию лично княгини, 100 рублей, «на обустройство». Сняв у своих знакомых в Петербурге угол, он вложил эти 100 рублей в лоточную торговлю апельсинами. Зима. Мороз и солнце. По Невскому совершают променады дамы с кавалерами. Рядом с ними вышагивает Петр Касаткин с лотком на голове, на котором сияют оранжевые апельсины. «Кавалеры, угостите даму апельсином! Копейка — штука». Очень скоро он стал самым популярным лоточником на Невском. В богатых домах обсуждали его занятную историю (получил свободу благодаря землянике, поспевшей в оранжерее к Рождеству!) и восхищались его предприимчивостью: продавать апельсины зимой с лотка на голове. Потом, не без участия все той же княгини Долгорукой, получил вольную и для своего брата. Расширил торговлю, обзавелся складами на Биржевой линии, нажил миллионы.

Все то, о чем мечталось Подростку — нажать состояние благодаря упорству, расчету и самоограничению: «Итак, я спущен с неба, но совершенно свободный, ни от кого не завишу, здоров и имею затаенных в кармане сто рублей для первоначального оборотного капитала. Без ста рублей начинать невозможно» (13; 68). Но его детские фантазии не учитывали одного, самого важного элемен-



та — таланта, Богом данной предрасположенности к какому-либо делу. А на нет, как оказалось, и суда нет.

Позволю себе остановиться еще на одном интересном эпизоде, где смысл происходящего, задаваемого гастрономическими деталями, основан на впечатлении от их физиологического воздействия на организм. Это обед в ресторане, «в Морской». Казалось бы — ресторан. Но реалии еды, так значимые, например, для семейного обеда (сардинки, зразы и пр.), здесь полностью отсутствуют. Даже в виде общих понятий. Гастрономическим языком эпизода является исключительно алкоголь.

Сюжетный смысл эпизода известен: Ламберт «с коллегами по бизнесу» обсуждает заманчивое предприятие с «рябым». Подросток ощущает себя объектом повышенного интереса, но не в состоянии адекватно реагировать на очевидные сигналы опасности. По причине своей гастрономической инфантильности в отношении предлагаемого алкоголя.

«Раз я протянул руку к бутылке с красным вином; рябой вдруг взял бутылку хересу и подал мне, до тех пор не сказав со мною слова.

— Попробуйте этого, — сказал он, протягивая мне бутылку.

Тут я вдруг догадался, что и ему должно уже быть известно обо мне все на свете — и история моя, и имя мое, и, может быть, то, в чем рассчитывал на меня Ламберт» (13; 349).

Личностная идентификация связана с персонификацией алкоголя. Просто красное вино и херес. В чем кроется взаимосвязь этих смысловых и эмоциональных трансформаций?

Просто красное вино не успевает вызвать ничего, кроме визуального образа. Так как появление хереса сопровождается стремительным «вдруг». Вино вдруг обретает имя, запах, вкус и свойства. А для понимания свойств хереса необходимо хотя бы в общих чертах иметь представление об этом легендарном испанском вине, появившемся на рубеже XV—XVI вв. Востребованность его в Испании была такова, что, собирая свою экспедицию, Магеллан потратил на закупку хереса больше, чем на вооружение. Его (хереса) проникновением в Англию отмечен медовый месяц англо-испанских отношений после того, как Генрих VIII Английский женился на Екатерине Арагонской. Его специфические свойства буквально воспеты колоритнейшим шекспировским персонажем — сэром Джоном Фальстафом (цитирую с сокращениями): «Добрый херес производит двойное действие: во-первых, он ударяет вам в голову,

<...> делает ум восприимчивым, живым, полным легких, пылких образов <...>. Второе действие славного хереса состоит в том, что он согревает кровь <...> и вот полчища жизненных сил собираются вокруг своего предводителя — сердца, и оно, раззадорившись <...> отваживается на любой подвиг»<sup>17</sup>.

Под общим энологическим<sup>18</sup> термином «херес» подразумевается не менее пяти типов вина: легкие золотистые Финно и Манзанилья, литературно известный Амонтильядо, аристократичный Пало Картадо, божественно сладкий Педро Хименес и выдержанный Олоросо, дословно означающий «острый, пикантный». Как и во времена Шекспира, так и в обиходе XIX века речь идет именно об Олоросо. Сухое белое вино, приготовленное из слегка заизюмленного винограда, крепленное виноградным бренди и выдержанное некоторое время в дубовой бочке. В зависимости от выдержки, от темно-золотого цвета до благородных оттенков коричневого, с незабываемым уникальным ароматом.

Личный опыт автора романа (возможно, далеко не первый) описан в воспоминаниях Анны Григорьевны, тогда еще невесты. Федор Михайлович пришел к ней совершенно замерзший и спросил, чтобы согреться, коньяка. Коньяка в доме не оказалось, но был хороший (по утверждению Анны Григорьевны) херес. Залпом выпитые 3—4 рюмки хереса и стакан горячего чая привели Федора Михайловича в живейшее состояние<sup>19</sup>.

В «Записках из подполья» эта горячительная способность хереса на физиологическом уровне мотивирует у подпольного человека острую потребность в драке. Сценарий драки, за неимением возможности реализоваться, тут же проигрывается в болезненном воображении, со всеми подробностями: «Я пил с горя лафит и херес стаканами. С непривычки быстро хмелел, а с хмелем росла и досада. Мне вдруг захотелось оскорбить их всех самым дерзким образом и потом уж уйти» (5;145). «Я зубами вцеплюсь ему в руку, я укушу его. “Смотрите все, до чего можно довести отчаянного человека!”» (5; 150).

Ощущение пьяной озлобленности и немислимые фантазии мщения восходят к тем же, что и в романе «Подросток», гастрономическим деталям: красное вино, херес, шампанское. Даже гастрономический антураж тот же — ресторан, и, судя по всему, не из дешевых. И так же, как в эпизоде с Подростком, нет никаких упоминаний еды.

Но! Есть одна и очень существенная разница. Для подпольного господина значение имеют не столько опьяняющие свойства употребляемого алкоголя, сколько принадлежность его (алкоголя) к категории дорогих и достойных.

Красное вино имеет название — лафит. А это определяет его происхождение и стоимость. Знаменитый Шато-Лафит Ротшильда стоил в середине XIX века 6—8 руб. за бутылку. Но дело даже не в цене. Дорогое вино — это, прежде всего, букет вкуса и запаха. Его смакуют и потягивают маленькими глотками из специальных рюмок — лафитников. Это, наконец, живая материя, так как процессы брожения, рождающие вино, аналогичны тем, что рождают хлеб. Тайная жизнь выдержанного дорогого вина делает его молчаливым собеседником.

Все сказанное придает фразе «пил стаканами» двойной смысл. Это, безусловно, способ скорейшего достижения состояния опьянения. Но, кроме того, это и выражение презрения к тому, что достойнее тебя. Что-то сродни уничтожения рукотворных памятников для обозначения своей исключительности.

В романе «Подросток» стакан заменен рюмкой. Предложение одного вместо другого — это диалог. И те доли секунды, за которые красное вино сменяется бутылкой хереса, напоминают эффект «глаза в глаза», когда словесно еще не оформленное эмоциональное впечатление восходит до уровня понимания.

Две рюмки хереса и следующие за ними три бокала шампанского. Три бокала шампанского сами по себе уже роковая черта, возможно, лично выстраданная Достоевским и использованная им неоднократно. Но сочетание двух сильнейших возбудителей — это катастрофа. Подростку кажется, что у него всего лишь «капельку звенело в голове». Автор, временно взяв на себя роль повествователя, показывает всю меру этого заблуждения. Используя замечательный набор топографических и гастрономических деталей.

Стоя у выхода из ресторана, Ламберт указывает подростку, где они могут продолжить разговор за бокалом шампанского:

«— Сюда, вот сюда, видишь?»

— Да тут свежие устрицы, видишь, написано. Тут так **скверно пахнет...**

— Это потому, что ты после обеда, а это — мялиутинская лавка; мы устриц есть не будем, а я тебе дам шампанского... <...>

— Я — тебе не друг, а ты — мошенник. Пойдем, чтоб только доказать тебе, что я тебя не боюсь. Ах, как **скверно пахнет**, сыром пахнет! **Экая гадость!**» (13; 355).

Сначала о топографии. Действие происходит в ресторане Дюссо. Большая Морская улица, дом № 11, угол Кирпичной улицы. То, что это именно ресторан Дюссо, следует из черновиков романа (вместо общего указания «у татар» указано «у Дюссо») (17; 116). Однако татары-официанты были обычным явлением в дорогих ресторанах Петербурга. Но все же смею утверждать, что действие происходило именно у Дюссо. Этот ресторан упоминает Свидригайлов в разговоре с Раскольниковым, он трижды упоминается в связи с Маслобоевым в романе «Униженные и оскорбленные». Возможно, это личные предпочтения автора. Исключив именное указание на заведение, Достоевский ввел иную опознавательную деталь: «тут окна цельные, большие и в первом нижнем этаже, так что можно стучать пальцами с улицы» (13; 354). Дело в том, что при строительстве в 1830-х гг. здания, в котором располагался ресторан, для устройства витрин первого этажа были использованы специальные железные балки — новшество в строительном деле Петербурга.

Милютинские лавки, или милютинские торговые ряды располагались на углу Невского проспекта и канала Грибоедова, в доме 27. Клиентами милютинских лавок были исключительно люди состоятельные. Здесь даже зимой можно было купить роскошные свежие фрукты. Глаз радовали всевозможные рыбные деликатесы, шипучие вина и дичь. Милютинские лавки славились свежайшими устрицами.

Это топографическое расположение указанных объектов, разделенных рекой Мойкой и каналом Грибоедова, противоречит указательному жесту Ламберта: «Сюда, вот сюда, видишь?». Не видна милютинская лавка от подъезда ресторана Дюссо!

Но разгоряченный алкоголем Подросток не в состоянии заметить эти очевидные пространственные трансформации. Достаточно было Ламберту указать на вывеску «Свежие устрицы» какого-то грязного заведения, и Подросток легко верит. Он даже не реагирует на очевидные ольфакторные сигналы опасности: «скверно пахнет», «сыром пахнет», «экая гадость». Примечательно, что Подросток выражает гадкий, неприятный для него пищевой запах как «сыром пахнет». Приобщение с помощью Ламберта к «взрослому» образу жизни, в том числе к общепринятым изыскам французской

кухни, оставило лишь поверхностный, привнесенный, но не пережитый опыт и не изменило его детского сознания. Никогда ни один ребенок не будет смаковать тонкий аромат мягких французских сыров. Справедливости ради следует заметить, что далеко не всякий взрослый сочтет сырную вонь приметой изысканного деликатеса. Но это и есть та четко определенная социально-культурная характеристика, передаваемая посредством ольфакторных свойств продукта.

Забегая несколько вперед, следует отметить, что «скверный запах гадости и грязи» еще не раз будет сопутствовать Подростку в его путешествиях по трактирам. Этот негативный ольфакторный признак отмечает очередной виток его взросления. Взросление — это приобретаемый жизненный опыт, своего рода «набивание очередной шишки на лбу детских фантазий». Ощущение неприятное, болезненное. Так же неприятны и болезненны признания и осознания собственных проступков.

Скверные запахи предвосхищают эмоциональное ощущение осквернения собственных идеалов.

Первые разочарования и первое осмысление собственной неподготовленности к реальной жизни настигают Подростка в трактире на Большом проспекте, куда он зашел после разговора с Крафтом. В трактире «пахло пригорелым маслом, трактирными салфетками и табаком». «Гадко было» (13; 62). «Гадко мне было» — подводит итог своим размышлениям Подросток (13; 64).

Скверность запаха нарастает пропорционально болезненности ощущений. Больше опыта — сильнее реакция. Скверный запах «милютинской лавки» («экая гадость») предшествует признанию:

«О, я все это припоминаю до мелочи, чтоб читатель видел, что, при всех восторгах и при всех клятвах и обещаниях возродиться к лучшему и искать благообразия, я мог тогда так легко упасть и в такую грязь!» (13; 355).

Еще гаже было в грязном клоаке, любимом месте Версилова. Экспрессия запаха грязи соответствует самому, пожалуй, эмоциональному признанию Подростка: «я как будто измарался душой» и «я теперь не уважаю себя» (13; 225).

Но если роль трактирных запахов в нравственной эволюции Подростка понятна, то тема трактиров Версилова — более сложная. Скажем так, трактир — это одно из трех пространств, сово-

купность которых раскрывает двойственную сущность его характера.

Версилов — это человек, обладающий своего рода талантом внушать женщинам восхищение собственной значимостью. Этот морок настолько сильный, что даже временная небрежность в его одежде почитается ими за подвиг. Все в доме сосредоточено на том, чтобы обеспечить Версильову возможность вести праздную жизнь Альфонса, перманентно готовящегося совершить благородный поступок. Самая яркая иллюстрация (не только по смыслу, а именно по цвету) запечатлена в детских воспоминаниях Подростка: Версилов в одежде цвета «триколог» (белый-синий-красный) читает монолог Чацкого.

Характер Версильова — это система противоречий. То, что скрыто, и то, что на виду. То, что он есть, и то, чем кажется. В домашнем интерьере и в грязном трактире.

Грязный трактир Версильова, его излюбленный клоак, имеет прототип. Это трактир Подростка на Большом проспекте.

В отличие от версильовских пристрастий, выбор трактира Подростком имеет доказанную мотивацию. На физиологическом, финансовом и гастрономическом уровнях:

«Я сильно захотел есть; наступал уже вечер, а я не обедал. Я вошел тут же на Петербургской, на Большом проспекте, в один мелкий трактир, с тем чтоб истратить копеек двадцать и не более двадцати пяти — более я бы тогда ни за что себе не позволил. Я взял себе супу и, помню, съев его, сел глядеть в окно» (13; 61).

Все логично: захотел есть, выбрал трактир в соответствии с финансовыми возможностями, взял практичную и питательную еду (суп).

Окружающий Подростка гастрономический антураж (запахи, звуки и прочие бытовые детали) не зависит от его эстетических или иных пристрастий, а диктуется лишь уровнем цен заведения, в котором «было много народу, пахло пригорелым маслом, трактирными салфетками и табаком. Гадко было. Над головой моей тюкал носом о дно своей клетки безголовый соловей, мрачный и задумчивый. В соседней бильярдной шумели» (13; 62).

Выбор трактира Версильовым не имеет какой-либо определенной мотивации, кроме душевной скуки пресыщенного жизнью аристократа, находящего даже нечто фантастичное и шекочущее в изнанке человеческого бытия.

Вот описание этого трактира (13; 222):

«— Тут есть одна харчевня, в сущности страшный клоак, но там можно чаю напиток <...> Публики было мало. Играл расстроенный сиплый органчик, **пахло засаленными салфетками** <...> эта заикающаяся ария из “Лючии”, эти половые в русских до неприличия костюмах, **этот табачище, эти крики из бильярдной** <...> В этих трактирах бывают иногда соловьи».

Первое впечатление читателя — все это, вроде бы, уже было в трактире Подростка. Там, где ему в первый раз «гадко было».

Но сопоставление трактиров Подростка и Версилова обнаруживает нарастающую отрицательную экспрессию каждой детали.

Мелкий трактир клоак

Запах пригорелого масла и трактирных салфеток запах засаленных салфеток

Тюкал носом безголосый соловей заикающаяся ария из “Лючии”, анекдот про соловья

В бильярдной шумели крики из бильярдной

Пахло табаком табачище

Много народу публики было мало

Но, несмотря на малочисленность публики — звуки громче, запахи невыносимей.

И чем же так привлекателен этот грязный, вонючий клоак для домашнего эстета Версилова, не терпящего запаха кухни?

Зашел «чаю напиток»? «Я люблю здесь чай», — говорит он Подростку. Но это тут же опровергается: «он залпом выпил стакан чаю и налил новый» (13; 222). Так пьют, чтобы утолить жажду, но не насладиться вкусом.

Дома он категорически не переносит запаха кухонного чада, а в трактире наслаждается запахом табачища и засаленных полотенец. Но указанные запахи в определенном смысле тождественны, так как возникают в результате химических процессов окисления (разложения) веществ, обуславливающих нативные органолептические свойства продуктов. Следовательно, наблюдается радикальное изменение ольфакторной системы. Запах грязи и разложения приобретает положительное значение.

Как уже было сказано в самом начале, запах грязи — один из самых болезненных, раздражающих и привлекательных запахов. Грязный трактир Достоевского всегда имеет запах.

И чем грязнее место, тем мерзостней пахнет, тем болезненней чувства, мысли и даже поступки.

В распивочной, где Мармеладов исповедовался Раскольникову, очень дурно пахло заветренной, прокисшей едой. Как и в романе «Подросток», грязный запах непосредственно связан с эмоциональными переживаниями героя.

Раскольников восклицает: «грязно, пакостно, гадко, гадко!..». «Чувство бесконечного отвращения, начинавшее давить и мутить его сердце еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей» (6; 10).

А затем он оказывается в распивочной. По формальной причине, как Подросток, утолить голод и выпить пива. Хозяин распивочной «был в поддевке и в страшно засаленном черном атласном жилете, <...> все лицо его было как будто смазано маслом, точно железный замок. <...> Стояли крошеные огурцы, черные сухари и резанная кусочками рыба; все это очень дурно пахло. <...> пропитано винным запахом» (6; 11—12).

Можно, конечно, найти ольфакторные параллели между засаленным жилетом промасленного хозяина распивочной и засаленными кухонными полотенцами и пригорелым жиром, но это не принципиально.

Интересно другое. У Раскольникова, как и у Подростка, есть два трактира. Трактир Мармеладова и трактир Свидригайлова.

Трактир Свидригайлова не связан системой деталей с трактиром Мармеладова. Да и деталей-то в его описании нет. Все ограничивается лишь общими понятиями: «клоак» и «запах»:

«В первый же день по приезде пошел я по разным этим клоакам, ну, после семи-то лет так и набросился <...> Так пахнул на меня этот город с первых часов знакомым запахом <...> Попал я на один танцевальный так называемый вечер — клоак страшный (а я люблю клоаки именно с грязнотцой), ну, разумеется, канкан, каких нету и каких в мое время и не было» (6; 370).

«Весь этот вечер до десяти часов он провел по разным трактирам и клоакам, переходя из одного в другой» (6; 383).

И вот что интересно. Нигде, кроме романов «Преступление и наказание» и «Подросток», Достоевский не использует лексику «клоак». Причем использует с почти одинаковым частотным упо-



минанием в пределах единицы текста. Есть еще единичное упоминание в романе «Бесы», но это «помойный клоак» идей, а не пространства.

Притягательность запаха грязи и разложения для человека, социально чуждого этой среды обитания, — это грешок тайного сладострастия. Одни любят эпатировать окружающих «сладострастной грязнотцой», другие ее скрывают. У каждого своя двойная жизнь.

Для Свидригайлова в этом смысле чрезвычайно характерен эпизод его последней встречи с Раскольниковым в трактире. Смысл эпизода построен на противопоставлениях: «кажется» и «на самом деле было». Ощущение ирреальности начинается с почти мистического чайного столика-перевертыша, за которым сидел Свидригайлов у окна второго этажа, а Раскольников все это рассмотрел снизу, с улицы. Да и не чай он пил за этим столиком, а шампанское. Далее следует искажение пространства и реалий гастрономического антуража. Каждая фраза или действие имеет двойной смысл<sup>20</sup>.

Аналогичным образом строятся взаимоотношения Подростка и Версилова. Диссонанс между кажущейся искренностью слов и алогичностью поступков возникает первоначально как ощущение, естественное в атмосфере «засаленных ресторанных салфеток». Оно и осталось бы ощущением, если бы не эпизод домашнего чаепития на квартире у Версилова.

«Это была небольшая квартира в три комнаты, которую он нанимал (или, вернее, нанимала Татьяна Павловна) единственно для того “грудного ребенка”» (13; 369).

Туда призвал Версиров Подростка исключительно «по капризу сердца», так как ему «уже давно мечталось» что-нибудь ему сказать. И вот на протяжении двух глав романа Подросток восторженно отдавался всей душой словесной «белиберде», пленяясь доверительной искренностью взрослого человека к нему, ребенку.

Хотя и осознает, что в отношении к этому человеку он уже начал «болезненно бояться лжи». Но сопротивляться очарованию Версилова, желающего очаровать, невозможно.

«Он искренно и правдиво посмотрел на меня, с беззаветною горячностью сердца.

В это мгновение внесли самовар, а Настасья Егоровна вдруг внесла ребенка, спящего.

— Посмотри на него, — сказал Версилов, — я его люблю и велел принести теперь нарочно, чтоб ты тоже посмотрел на него. Ну, и унесите его опять, Настасья Егоровна. Садись к самовару. Я буду воображать, что мы вечно с тобой так жили и каждый вечер сходились <к чайному столу >, не разлучаясь» (13; 371).

Гастрономический антураж этого эпизода необычайно выразителен. По форме — это чаепитие. И тут следует вспомнить основные «правила чаепития», бытовавшие в XIX веке. Чай пили вокруг самовара, чай раздавали сидящим произвольно гостям, чай пили для утоления жажды.

Чайный антураж вообще занимает особое место в творчестве Достоевского и имеет множество смысловых оттенков. И если уж в тексте присутствует какая-либо «чайная» подробность, то она имеет очевидное значение для происходящих событий или для характеристики персонажей<sup>21</sup>.

В романе «Подросток» представлены практически все формы чаепития:

— для утоления жажды и поддержания сил (Аркадий в ожидании молодого князя, Версилов в трактире);

— хозяйка у самовара готовит, разливает и подает чай сидящим произвольно гостям (дома у Аркадия, куда Анна Андреевна привозит старого князя);

— участники чаепития сидят за столом вокруг самовара (Аркадий дома у Васина и в гостях у Версилова).

В рассматриваемом эпизоде на квартире Версилова чаепитие происходит возле самовара. Эта упомянутая деталь предполагает наличие психологического комфорта, необходимого условия для доверительных бесед и спонтанных исповедей. Именно так, у вечернего самовара, состоялся неожиданно откровенный разговор у Аркадия с Васиным. Однако самоварная атмосфера семейных ценностей — это то, что кажется Подростку. Для Версилова — это очередная прихоть, игра в семейные реалии. «Я буду воображать, что мы вечно с тобой так жили и каждый вечер сходились <к чайному столу >, не разлучаясь» (13; 371).

Но самое замечательное в этом эпизоде — это совместное употребление самовара и ребенка. Как однажды уже было сделано в романе «Бесы».

Вот интересующий нас эпизод в романе «Бесь»:

В комнате, «в которой Кириллов жил и пил чай, сиял свет и слышался смех, и какие-то странные вскрикивания». / «Среди комнаты стояла старуха, <...> На руках у ней был полуторагодовалый ребенок, в одной рубашенке, с голыми ножками, с разгоревшимися щечками, с белыми включенными волосками, только-что из колыбели». / «Николай Всеволодович вошел в комнату; ребенок, увидев его, припал к старухе и закатился долгим, детским плачем; та тотчас же его вынесла» (10; 184). Есть еще указание на пол ребенка — девочка.

Постоянно кипящие самовары в жилище Кириллова, равенство понятий «жил и пил чай», живая реакция ребенка на окружающие события, не говоря уже о красном детском мячике, — это яркая доминанта жизни.

Аналогичный эпизод в романе «Подросток» — это антитеза жизни. Как бы жизнь. Как бы любовь. Как бы искренность.

Прежде всего, квартира эта не принадлежит Версиллову. Ее снимает, за нее платит Татьяна Павловна. Здесь есть и самовар, и такой же полуторагодовалый ребенок, только что из колыбели. Но его вносят и уносят спящим, как неодушевленный предмет. У ребенка нет ни имени, ни пола, ни возраста. Вопреки логике, он и в полтора года остается «грудным ребенком». Его пребывание у Версилова не оформлено ни юридически, ни каким-либо другим образом. Он абстрактен, как и любовь к нему Версилова. Не способного любить никого, кроме себя. Утверждение «Я его люблю» тут же опровергается нетерпеливым «Ну» в обращении к Настасье Егоровне: «Ну, и унесите его опять».

Предполагаемая искренность слов и доверительность отношений, заданная формой чаепития, опровергается посредством, казалось бы, самых жизнетворных символов — самовар и ребенок.

Эту неискренность ощущает даже Подросток, пребывающий в восторженном восхищении. Ощущает как чувство неясного смущения: «Да и как же могло случиться, мелькнуло во мне вдруг, чтоб такое “двухлетнее наваждение” исчезло как сон, как чад, как видение?» (13; 387).

Итак, Версиллов — это совокупность трех пространств (дом Софьи, трактир, дом с ребенком), совокупность трех, семантически

важных, гастрономических антуражей: семейный обед и два чаепития, в трактире и у самовара. Ни в одном из пространств он не воспринимается естественно и уместно.

Скромное обаяние семейного обеда раздражает пафос его возвышенных монологов. Особенно раздражает кухонный чад, как правда жизни, при которой зразы никогда не станут ростбифом, а суп с клецками — нежнейшим консоме. И любящие женщины никогда не станут любимыми.

Чаепитие в трактире — место своеобразного эмоционального отдыха, где в полной мере реализуется естественная потребность в одиночестве. Никто не интересен тебе, никому не интересен ты. Но стоит появиться хоть одному зрителю — и срабатывает непреодолимый инстинкт производить впечатление. Более того, декларирование любви к грязным клоакам эпатирует его собеседника (и читателя) именно потому, что ни в коем случае не является естественной средой его обитания.

Чаепитие у самовара, происходящее в его реальном личном жизненном пространстве, обнаруживает полное отстранение от какой-либо практической реализации его мыслей, чувств и планов. Например, сделать «хоть одного человека счастливым практически» (13; 381). Важен сам процесс мечтаний, красота слов, жестов и идеалов.

Отсутствует процесс развития личности, как у мальчика-самоубийцы из романа «Бесы». Он и остается ребенком с «даром слезливости» на руках любящего семейства, предоставив Аркадию право быть реальным мужчиной в семье. И, судя по рассудительным, уверенным в себе интонациям Подростка-повествователя в финале романа, ему (Аркадию) это удастся. Более того (и это самый важный показатель его взросления) он построил интуитивно правильные отношения искренней дружбы с Ахмаковой.

### Примечания

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. — М., 1990. — Т. 1. — С. 236.

<sup>2</sup> Достоевская А.Г. Воспоминания. — М., 1981. — С. 161.

<sup>3</sup> Достоевский Ф.М. Достоевская А.Г. Переписка. — Л., 1976. — С. 322—323.

<sup>4</sup> Ароматы и запахи в культуре. Сост. Вайнштейн О.Б. — М.: Новое литературное обозрение, 2010.

<sup>5</sup> **Кант И.** Антропология с прагматической точки зрения. — СПб.: Наука, 1999. — С. 184—186.

<sup>6</sup> **Classen C., Howes D., Synnott A.** Aroma. The cultural history of smell. — L.; N.Y.: Routledge, 1994.

<sup>7</sup> Ароматы и запахи в культуре. — Кн. 1. — С. 122—169.

<sup>8</sup> Там же. — С.440—466.

<sup>9</sup> Ароматы и запахи в культуре. — Кн. 2. — С. 40—61. Указанные статьи опубликованы: Живая старина. — 1998. — № 2. — С. 36—38 и Славяноведение. — 2000. — № 6. — С. 21—25 соответственно.

<sup>10</sup> Там же. — С. 75—100.

<sup>11</sup> Там же. — С. 280—308.

<sup>12</sup> Там же. — С. 167—269.

<sup>13</sup> Там же. — С. 101—133.

<sup>14</sup> Там же. — С. 121. **Rindisbacher H.J.** The smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory perception in Literature. — Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992. — P. 125—133.

<sup>15</sup> Достоевский и современность. Материалы XX Международных старорусских чтений 2005 года. — Великий Новгород, 2006. — С. 229.

<sup>16</sup> Ароматы и запахи в культуре. — Кн. 1. — С. 7.

<sup>17</sup> **Джонсон Х.** История вина. — М.: Изд-во ВВРГ (ООО «ББПГ»), 2004. — С. 175.

<sup>18</sup> Энология — наука о винах.

<sup>19</sup> **Достоевская А.Г.** Воспоминания. — М., 1981. — С. 108.

<sup>20</sup> Достоевский и современность. Материалы XXVI Международных старорусских чтений 2011 года. — Великий Новгород, 2012. — С. 109—110.

<sup>21</sup> Там же. — С. 104—112.

---

Константин Смольняков

### СКОТОПРИГОНЬЕВСК И ГРАД СВЯТОЙ ИЕРУСАЛИМ\*

*(продолжение)*

Отождествить Скотопригоньевск, т.е. символ всей России (Старую Руссу, как ее исток, или второй тем самым Палестины), — с Иерусалимом Достоевский всячески пытался через описание событий в «Братьях Карамазовых», в том числе топографически увязывая между собой названные здесь города. И основанием для этого ему вполне способно было послужить (на что указывалось нами в предыдущей статье) разительное сходство планов древнего Иерусалима и Старой Руссы, современной для писателя<sup>1</sup>. Помимо общих очертаний, внутренней структуры, где можно выделить почти правильный прямоугольник и вписанный в него крест, благодаря пересечению двух главных улиц в Иерусалиме (о чем упоминает, например, игумен Даниил в своем «Хождении...»)<sup>2</sup>, а в Старой Руссе — протекающих здесь рек<sup>3</sup>, оба плана обнаруживают близость в основных своих деталях (расположении холмов, протоков и т.д.). Это сходство отмечает, хотя бы и подспудно, Достоевский, благодаря чему нам раскрывается евангельская сущность действия романа, той или иной его конкретной сцены.

Так, например, явление среди «верующих баб» одной из них, с ребенком на руках, предвещает нам после кончины старца вознесение его по образу Христову — в сретение Богу. И объясняется подобное как раз приходом этой бабы из села, здесь названного не случайно Вышегорьем, расположенного в шести верстах от мона-

---

\* Печатается в авторской редакции.

стыря. На таком же расстоянии от Косинской обители, но только возле Старой Руссы, находилась при жизни Достоевского деревня Бряшная Гора, географически совпадающая (при сравнении двух планов) с Елеоном<sup>4</sup>: по замечанию того же автора «Хождения...», самой высокой среди гор в окрестностях Иерусалима. Где и случилось Вознесение Христа.

Баба эта, можно предположить, являет собой Богоматерь, верней — Ее отображение, сестру, о чем свидетельствует имя младенца (составляющего с матерью одно целое) — Лизавета. Противоречием тому, или картине зримого пророчества отцу Зосиме, казалось бы, являются слова все той же бабы, наоборот, ему сулящие «дни долгой жизни безмятежной». Но, как и в случае с Катериной Ивановной, уверенной в выздоровлении Ивана (15; 185), это означает в данных обстоятельствах совсем противоположное, иное, сбывающееся «в духе» (как и в судьбе — Раскольников<sup>5</sup> или, например, Смешного человека). Поэтому слова «верующей бабы», высказанные старцу, о неких длительных годах дальнейшей жизни, на самом деле приуготовляют его к смерти и вознесению потом на небеса<sup>6</sup>, при этом выражая скорбь по поводу разлуки<sup>7</sup>. Как в обращении Богоматери Спасителю перед Распятием, которую приводит также у себя игумен Даниил (из песнопения заутрени Великой Пятницы): «Куда идешь <...>, чего ради течение скорое творишь? Разве на другой брак в Кану Галилейскую стремишься <...>?»<sup>8</sup> Что и свершилось подлинно с отцом Зосимой.

Его вознесение в небесную светлицу, а за ним — Алеши, и возвращение последнего затем обратно в том же месте, словно он Мессия, пришедший так, согласно Библии, по окончании времен (Зах. 14:4; Деян. 1:11, 12), чтобы собрать всех праведников воедино\*\*, как это происходит символически в конце романа, — все перечисленное здесь, по-видимому, заставляет уподобить расположение обители сего послушника и старца (Косинского монастыря в реальной Старой Руссе) также Елеону<sup>9</sup>.

Соединение двух разных мест, — что производит, например, мечтатель из подполья, перенося туда, куда ему угодно, озеро в своем воображении (5; 134), присваивая право для себя на произвол Всевышнего, Творца и совершая собственное чудо, — в рома-

---

\*\* Преображая их общественную жизнь, языческую сущность государства — в Церковь.

не «Братья Карамазовы», имеет все-таки совсем иной характер. Она лишь выявляет, собственно, присутствие Господне в мире, соприсношение с иной реальностью, как и во сне, где по замечанию Смешного человека, отменяются границы, пространства и времени, различных планов бытия. Мертвые лежат в гробу и вместе с тем общаются с живыми, восстав духовно, в запредельном свете, что видит и Алеша, находясь при этом здесь и там.

Подобный «сплав» возможен в повседневной жизни, благодаря проникновению сюда Всевышних сил, которым подражает Митя, преодолевая все заборы<sup>10</sup> (даже несмотря на запертые двери, строгую охрану) или расстояния — на бешено летящей «птицетройке», почти одновременно появляясь всюду, вызывая ужас, как и Спаситель после Воскресения<sup>11</sup>, когда Он Собою заставляет происходить любые из событий сразу в нескольких местах, благодаря чему неслиянно делая их единым местом. В Ветхом Завете Бог-Отец, как Вездесущий, таким образом друг с другом совмещает Сион и Храмовую гору, с ними — весь Иерусалим. А в Новом соответственно Сын Божий — Свои «начала и концы», иначе говоря, ту местность, где Он появился как Мессия, и другую, откуда удалился, восходя на небеса: или тем самым Галилею — с Масличной горой. Достоевский, опираясь на авторитет Священного Писания, такой подход осуществляет по отношению к тому, что он считает Новым Иерусалимом, или представленному им в романе городу, вернее, этим в нем подчеркивая названное сходство, как и у всей окрестности вокруг, приравнивая ее в целом к Палестине.

Край, что расположен к северу от Старой Руссы, возле Ильменя (сопоставимого с Генисаретским озером)<sup>12</sup>, можно сравнить, тем самым, с Галилеей, или такой же северной окраиной Святой земли. Тем более, что здесь (иначе — в селе Мокром, согласно действию романа)<sup>13</sup> живет весьма похожий на тот беднейший некогда, во времена Спасителя, народ, при этом состоящий из «каких-нибудь темных, темных и нехитрых» «существ» (14; 327). Причем настолько, что как бы символом всех этих мест или столицей названной округи становится — столь знаменательно — некий условный город Черни. Откуда возвращаются Калганов и Максимов, вновь попадая здесь во тьму, в прямом и переносном смысле, подобную «египетской», т.е. разгул в ночи языческих страстей, присущих также Галилее, стране, живущей в «тени смертной»<sup>14</sup>, как сказано об этом в Библии (Ис. 9:1—2; Мф. 4:15—16). Однако и там, и там воссияет свет, согласно



данному обетованию, ибо, когда «умножилась» греховность, «преизобиловать», напротив, «стала благодать» (Рим. 5:20). Недаром — тут же, в Назарете, как известно, воплотилось Слово, рожденное в дальнейшем, как звезда, среди мрака ночи в Вифлееме. А потому и Достоевский у себя объединяет оба эти места, называя их селом Рождественским. Откуда у него, как некогда волхвы, т.е. носители предшествующей мудрости, являются с поклоном, прославляя и признавая этим превосходство над собой чего-то нового и величайшего, еврей-музыканты, но теперь — на брак, происходящий в Кане Галилейской, или вернее — селе Мокром.

Туда отправилась на тройке Грушенька, и Алеша, прямо сравнивая с тем, что он услышал из Евангелия возле гроба старца, ей предрекает ту же радость, на самом деле и случившуюся с ней. Пусть сначала также в виде — «худшего вина», или тем самым — прежнего из женихов, не зря поэтому и заказавшего к столу какие-то скверные наливки (как бы в эмблему старого и отживающего мира прежней католической, и в целом — западной идеи, стремительно идущей вслед ветхозаветной Церкви). А затем Грушенька смогла вкусить чего-то несравненно лучшего, когда чудесным образом, словно в Эммаусе, у ней отверзлись очи, дав возможность увидеть или, точнее, — духовно распознать сидящего здесь рядом за столом другого, подлинного жениха. Что превращает скуку, будто воду, — в новое вино, или шампанское, как символ «живой жизни». Преумножая радость так же, как во время пира в Кане Галилейской или в известной притче (Лк. 14:6—24), для простых и немудрящих гостей<sup>15</sup>, в том числе по просьбе Грушеньки, однако Митя вместе с ней стремится и совсем к иному. Т.е. — очищению, преображаясь, словно на г. Фавор<sup>16</sup>, и возносясь навстречу Богу. Что как раз переживает Грушенька во сне и наяву, когда ей видится, по сути, собственная смерть, или усение — по образу Пречистой Девы, Богоматери. А потому с собою вместе предстает ей и кончина всей земли, покрытой белым саваном и обращенной в Мертвый дом, или Сибирь, где прекращаются по звуку колокольчика<sup>17</sup> все песни, пляски, наступает тишина и неподвижность. Только лишь в морозной чистоте куда-то едут сани вдаль и устремляясь ввысь, а в них лежит невеста, будто в забытьи, и прижимаясь к жениху, который и возносит ее вверх, в своих объятьях — в мир иной.

Тем самым Галилея, и конкретно — город Кана в ней, или в ро-

мане — село Мокрое, становится вполне закономерно также Елеоном наряду с обителью о. Зосимы<sup>18</sup>. Последняя недаром оттого собою представляет сад или «долину роз», как образ все того же рая. Таковой являет и усадьба, дом Карамазова-отца, где есть поэтому свой сад<sup>19</sup>, вполне сопоставимый с Гефсиманским, в целом — с Масличной горой. Достаточно сказать, что здесь, как и в Вифании, живет такой же Лазарь, т.е. Федор Павлович: помимо прочего, уже хотя бы потому, что о его кончине возвестили Марфа и Мария, ближние ему, или служанка и соседка<sup>20</sup>.

Библейский образ Лазаря-четверодневного, по-видимому, Достоевский полагал претечей Самого Христа, «единого, безгрешного», что нам когда-то уподобился во всем, за исключением греха, беря, однако, на Себя при этом целиком и всю греховность мира, а потому Он не случайно вместе с тем — се Человек<sup>21</sup>, «могущий снисходить невежествующим» или «заблуждающим», поскольку «сам обложен немощью» (Евр. 5:2)<sup>22</sup>. По сути, то же самое вослед Ему свершает князь Мышкин, постоянно вовлекаясь в эту жизнь со всеми ей присущими делами, их ненавидя и любя как радости «каких-нибудь простых существ», а потому и принимая на себя<sup>\*\*\*23</sup>, все, в земной жизни усвоенное им, распиная это и сам распинаясь на кресте. Ибо «он должен» как за весь «народ», так одновременно «и за себя приносить жертвы о грехах» (Евр. 5:3), сам погибая при этом. И, казалось бы, — навечно, навсегда, как и Христос (не только на картине у Гольбейна) или, например — отец Зосима, не подающие каких-либо надежд на воскресение и будущее прославление, оставленные полностью Всевышним, спрятавшим «свой перст», наоборот — их целиком унизившим и сокрушившим<sup>24</sup>, словно Иова<sup>25</sup>, неизлечимого и обреченного, без всякого сомнения, больного. Поэтому Алеша с недоумением вначале видит старца среди званных на пиру в небесной Кане Галилейской, или среди таких же темных, недостойных будто бы, на первый взгляд, людей, как сам «пропахший». А последний сочетает в себе сразу, и недаром, оба из вышеприведенных образов: Христа и Лазаря-четверодневного, их совмещая, таким образом, как нечто родственное, братское друг другу. О чем свидетельствует также и сплетение мотивов, их взаимоналожение. Таких, как, например, — опять-таки

---

\*\*\* Так что, подобно всякому подвижнику, изображает собой внутренне «две бездны».

«тлетворный дух» (нам указуя на второго, т.е. Лазаря). И вместе с тем — «предупреждение» при этом естества (нас отсылая к Первому, что умер на кресте до срока — Мк. 15:44).

Федор Павлович, глава семейства Карамазовых — чей сын Смердяков не только по матери, но и по отцу, который, собственно, и есть тот самый «воссмердевший», — поэтому в себе несет черты Спасителя одновременно со старцем. Его сопровождают оттого в какой-то мере те из обстоятельств и событий, что и Христа на Елеоне. В частности — предательство Иуды, казалось бы — самого верного слуги, навлекшего, наоборот, убийцу, открыв и доступ к жертве, вместо целования — посредством тайных знаков, и все это — за 30 сребреников в виде платы<sup>26</sup> (возвращенных далее с раскаянием обратно). Вполне является к тому же характерной в этом смысле, видимо, и сцена общего — притворного или на самом деле<sup>27</sup> — усыпления вокруг, что разрешается бессильным, запоздалым жестом одного из приближенных<sup>28</sup>, павшего, однако, здесь незамедлительно — во исполнение пророчества, поскольку поднял «меч»<sup>29</sup>.

События, происходившие на Елеоне при Мессии некогда, собою дополняет также Митя, на себе несущий (уже хотя бы потому, что Карамазов, т.е. покрытый «смадом», «грязью»<sup>30</sup>, или тот же Лазарь), помимо прочего, столь несомненно, отображение Христа. Старший брат (который дан вместо отца и, следовательно — Бога) рассказывает младшему о будущей кончине мира. Для чего — цитирует начальные стихи из оды Шиллера. А также говорит о помрачении в любом из развитых, цивилизованных людей, т.е. прошедших путь земной истории духовно до конца, первоначального Божественного идеала Красоты и замещения его противоположным, демоническим.

Последнее в дальнейшем Митя раскрывает, но уже в другом, казалось бы, отнюдь не сходном месте — в городской тюрьме, в то время находившейся возле Успенской церкви<sup>31</sup>, потому собой напоминая все-таки и Масличную гору. «На которой» он говорит с горечью, недоуменно о новейших «философиях», что «убивают Бога». Или — науке, разуме вместо религии, Христа, Его собою вытесняющих, являя ложное подобие (под именем «Бернара», т.е. современного Антихриста)<sup>32</sup>. Все это дополняется картиной, как и предсказывал Спаситель вновь на Елеоне, разрушения святыища, того же Храма, в целом — пресвятого Града (Лк. 19:37, 41—44),

или в данном случае, в видении у Мити в селе Мокром, соответственно — деревни, что сгорела в пламени страстей не только Смердякова, но также всех идущих вслед ему.

Вторичное явление Мессии в мир, следуя пророчеству Захарии (Зах. 14:4), вначале принесет лишь усиление того, что было некогда при возведении Вавилонской башни, и о чем Он говорил на Масличной горе и в Галилее прежде. Или, таким образом, — о «разделении», с собой несущем неизбежно «меч» (Лк. 12:51), когда один другого предаёт на смерть, «брат брата» и отец при этом — сына. Вместе с тем тогда «восстанут дети на родителей и умертвят их» (Мф. 10:21), ибо «стокнулись лбами трое, а ты, пожалуй, и четвертый» (14; 74): в доме, там, где пятеро, среди которых «трое против двух, и двое против трех» (Лк. 12:52). К тому же обострятся и болезни, берущие свое начало здесь, а потому упоминаемые рядом (Мф. 24:7): «мор» (тем более, что такова — созвучная сему недугу\*\*\*\* — литературная, «шиллеровская» фамилия карамазовского семейства), иначе — в переносном смысле — страшное обособление, словно во сне Раскольникова. Продолжая дальше — «голод», как отсутствие духовной пищи по причине отделения от Бога и других людей (который испытывает, например, Иван, подобно Свидригайлову, ища утех в разврате). И вследствие того — «землетрясение», «Геологический переворот»: в стремлении добыть источник жизни, извлекая «корень», или, напротив, низводя «огонь с небес». Но только — для себя, во имя самовозвышения, уничтожая все вокруг. В конечном счете это приведет, как и в конце романа, к запустению жилища, родового дома<sup>33</sup>, в духовном смысле — разрушению его (Лк. 11:17), подобно всей земле по окончании времен. А вместе с ней, и как пролог тому — Иерусалима, когда его обложат полностью враги, такие же, как Митя на своем «секрете». И придет Мессия, словно «тать» (а в данном случае, конкретно — Смердяков), чтобы рассечь «домоправителя» (его главу)<sup>34</sup>. Или того — кто не заботился о слугах, детях, только бил их<sup>35</sup>, ел и пил, и напивался (Лк. 12:42—46), будто бы — во времена перед потопом с их непрременной жаждою жениться, с этой целью наполняя закрома — в желании прожить в довольствии как можно дольше<sup>36</sup>. Чему, однако, воспрепятствует, как в притче, ангел смерти, или такой же смрадный бес, одновременно — член семейства

---

\*\*\*\* Названию сего недуга.

или дома.

Конец времен, помимо взаимного уничтожения сил зла<sup>37</sup>, должно еще к тому же привести, наоборот, и к укреплению противоположных сил — добра. Как это чувствует, к примеру, — Митя, который даже оттого стремится в преисподнюю, чтобы усилить там в борьбе с началом тьмы и отрицания свое собственное «я» — в его благой и светлой сути. Для него подобное и началось уже в виде соблазна всяческих теорий — в городском остроге, или вновь на Елеоне, что разошелся на две части (благодаря Ракитину и Мите), будто бы при появлении Христа. А для Алеши таковой соблазн случился там же, но в обители (вдруг откровенно резко и открыто разделенной), преодолев который, он и стал, как сказано, «твердым на всю жизнь бойцом». В дальнейшем, «оседлав» семейный грех, а также и другой, внушенный мальчикам через Илюшу Смердяковым, т.е. «Валаамовой ослицей», Алеша не случайно оттого въезжает, как бы с Масличной горы, при криках и восторженных приветствиях детей<sup>38</sup> в известной сцене в новый, духовно им устроенный Иерусалим<sup>39</sup>.

Тем самым Митя (освященный к тому же образком от мошей Варвары-великомученицы) и Алеша (недаром оказавшийся в своем видении на свадьбе Жениха) относятся к числу так называемых «благоразумных дев» — в отличие, напротив, от Ивана, что сравнивает сам себя с той неразумною невестой, которая кричит: «Захожу — вскоцу, захожу — не вскоцу» (15; 116). И это потому что в нем по-настоящему нет веры, проистекающей отсюда «живой жизни» (ибо он — «могила»), или того «масла», вместе с тем — «вина». Вот почему Иван так горячо завидует своему брату Мите, исполненному им, в своем обновленном виде, — будто «новые меха». И одновременно — тот пьяница: кому легко запеть хвалу Всевышнему, гимн Богу, далее — пойти Ему навстречу<sup>40</sup>, словно опять-таки «благоразумная невеста», не ожидая «Ваньки», т.к. он «уехал» вместо высшего Иерусалима «в Питер» (тамошнее смрадное болото)<sup>41</sup>. Наряду с Иваном к «неразумным девам» принадлежит, конечно же, и ученик его, последователь Смердяков, который иллюстрирует собой, помимо все той же притчи о десяти девах (Мф. 25:1—12), и другую, рассказанную вместе с ней на Елеоне, — «о талантах» (Мф. 25:14—30). Последняя была представлена во время спора в доме Карамазова-отца, в виде утверждения о том, что нечего трудиться там, где Бог «не сеял» и не дал веры «с горчичное зерно» — «та-

лант», хотя на самом деле его лишь спрятал в землю обладатель — «лукавый и неверный раб». И чтобы он мог «прорасти» оттуда и в дальнейшем дать свой плод, для этого необходимо умереть, как солдат Фома Данилов, упоминаемый в этой связи. Однако всякого, кто не последует сему пути, как и «бесплодную смоковницу» возле дороги с Елеона (Лк. 21:17—19), «Бог убьет», подобно Смердякову<sup>42</sup>, даже внешне высохшему, словно та, еще при жизни.

Таким образом, дом и семейство Карамазовых, как символ всей России, где будет вновь пришествие Христа, собою представляет оттого (во образе двух полюсов Красоты) все то же раздвоение. В нем можно выделить свой верх и низ — в лице Алеши-ангела и беса-Смердякова, а также левое и правое, т.е. сторонников ветхозаветной Церкви с ее «твердым, благодетельным законом» (или аналогом его — цивилизацией) и Новой, стоящей на путях свободы. Первую из них (как и наследницу ее, иначе — Католическую церковь) собою отражает автор притчи о Великом инквизиторе — Иван, лишь только внешне нравственный и чистый, тот же фари́сей, «сокрытый гроб» и «сфинкс», что задает всем парадоксы и загадки, губя и совращая. А вторую, несомненно, — Митя, покрытый столь любимой им зловонной грязью, один из «малых сих», или тех самых жалких, слабосильных и презренных из бунтовщиков<sup>43</sup>, который смог, однако, вопреки положенным пределам, «математическим» или естественным законам, все-таки переродиться, «внутри себя» достигнув Царствия Небесного<sup>44</sup>, в том уподобившись апостолам, таким же «темным и нехитрым существам», и Самому Христу, сравнивавшемуся с ними (по словам отца Зосимы), о Ком спрашивали некогда: «Не плотников ли Он сын? <...> откуда же у Него все это?» (Мф. 13:55—56).

Следуя Ему и повторяя Его образ в собственной судьбе, недаром Митя оттого в саду, иначе — снова как бы в Гефсимании, не только повествует о последних временах, но и пытается их вместе с тем предотвратить, уча молитве, сходной с «Отче наш...», произнесенной, по преданию, на Елеоне: «Слава Высшему на свете, / Слава Высшему во мне!» (14; 96)<sup>45</sup> (т.е. на небе, как и на земле). Тем самым, он не только призывает к установлению Его порядка (о чем свидетельствует эта же молитва в другом месте — 14; 366), но и к милости: «о хлебе насущном» (что в себя включает и земные блага). В частности — по отношению к себе<sup>46</sup> — о таких необходимых для него трех тысячах, прося о них у Бога как о чуде и этим добива-

ясь избавления от всех возможных искушений. Иначе — Митя иступленно молит устранить с его пути то самое «страшилище судьбы» и мимо пронести него столь ужасающую чашу. Последнее он произносит далее буквально и в таком же «библейском» месте, т.е. в селе Мокром (14; 394). Здесь происходит вслед за этим также, будто бы на Елеоне, и взятие его под стражу. (При участии владельца постоянного двора, Трифона Борисыча, подобного Иуде вора, лицемера, который подготовил непосредственно арест под руководством тех, чье время наступило ныне. Или, как сказано, — «власть тьмы». Время тех, кто не решался сделать это прежде, хотя и находился постоянно рядом, видел каждый день, как и старейшины, первосвященники — Христа.)

Пытаясь избежать таких, казалось бы, невыносимых мук, сжигающих его, как некогда Исаяю, словно угли изнутри (о чем и говорится прямо в тексте — 14; 396), все-таки Митя их принимает — в ту же ночь, после моления о чаше, там же, в селе Мокром, следуя Спасителю в своем неожиданном стремлении взять на себя всю скверну мира. И понести ответственность за это. Более того — осознает всю благодетельную силу для себя страданий, способных, распиная, преодолеть в нем ветхого и вызвать к жизни нового человека. В селе Мокром, или Бурегах (15; 455) Мите, как когда-то пророку Моисею в «буре» (Евр. 12:18), было явлено откровение истины. Над ним также «грянул» «гром» (14; 458. Исх. 19:16), он услышал призыв к любви по отношению к Всевышнему и человеку. Как пророку Исаяе (с кем Митя тоже имеет сходство), — в образе Бого-младенца: поэтому «все — дети», за которых и пойдет отныне Митя, спускаясь в преисподнюю, как некогда Мессия, всех возрождая и спасая, извлекая к свету, согласно той, услышанной легенде, народному преданию<sup>47</sup>, а также и евангельским словам: «Всех привлеку к Себе» (Ин. 12:32)<sup>48</sup>. Тогда, вослед подобному соединению с землей «начатка» общего спасения произойдет и нисхождение небесной Церкви, Ее вступление во время пира в новой Кане Галилейской в брак с Превечным Женихом. После чего наступит, воцарится «в финале мировой истории» — воспетая все в тех же одах «Элевзинский праздник», «К радости» — вселенская гармония, ради которой в жертву принесен был Агнец, или то самое «дите».

Во имя названной великой цели такой же участи подвергся добровольно для себя ее принявший Митя, иначе — «малый все одно ребенок». Готов к ней приобщиться и Алеша<sup>49</sup>, «тихий мальчик»,

свершая в целом путь подвижника по воле старца, перед этим испытан не только искушение апостолов, бежавших с Елеона вследствие соблазна о Спасителе, но также через них, Его учеников, сомнения Христа по поводу того, что Его Бог оставил, «сокрыл лицо», или Свой спрятал «перст». Далее Алеша попал на пир, устроенный с несправедливою целью для него Ракитиным, или тем самым фарисеем, прокаженным Симоном<sup>50</sup>. Последним — в своем доме, что на Масличной горе: как вышеназванным, который чувствует себя по родственному праву здесь почти хозяином — у Грушеньки, живущей возле Симоновского переулка<sup>51</sup>, а потому — как бы в Вифании, на Елеоне<sup>52</sup>. Она (т.е. сестра, как и в евангельском сюжете, Лазаря-четверодневного (Ин. 12:1—7), смердящего, но только лишь еще не воскресенного)<sup>53</sup> собою представляет в данном случае Марию Магдалину<sup>54</sup> в слезном покаянии и сокрушении душевном. Из которой Алеша изгоняет бесов, что подтверждает даже и Ракитин (14; 324). А Грушенька, вдруг оказавшаяся «выше всех любовью» (конечно, не случайно, ибо «много возлюбила»), дарует Алеше, будто апостолу Фоме, утраченную веру в своего наставника, учителя (поскольку та и происходит из любви). А значит — в воскресение его, тем самым — ранее других в себе как откровение все это ощущая (в дальнейшем зримо проявившееся, наконец, в Алеше). Более того, она, как и блудница из Евангелия, вовсе не пожелала погубить удобную ей жертву, ослабленную внутренней борьбой «вплоть до упадка духа». Наоборот, — ее спасла, восстановила, изливая на нее сокровище, иначе — «душу любящую» (14; 312), укрепляя, словно ангел в Гефсимании, готовя к будущему подвигу, пути, ведущему к распятию и муче крестной, погребению. Как раз предвестием чему, предзнаменованьем явились деньги, выданные Грушенькой Ракитину, т.е. Иуде Симонову за предательство, которое случилось, как и в Евангелии, здесь же. А в дальнейшем продолжении сего в конце романа стало явление Алешы, подобно таковому князя Мышкина в Швейцарии таким же детям, созданной им Церкви, о добровольном удалении с вершины гор, иначе — с Елеона, сада у его подошвы. Конкретно, в случае с Алешей — соответственно из парка минеральных вод неподалеку от Илюшиного камня<sup>55</sup>, символической могилы умершего, как бы вознесенного отсюда<sup>56</sup> «в духе или славе Илии». А также — Самого Христа, чей образ Агнца он (этот мальчик) на себе несет<sup>57</sup>, и вместе первомученика Стефана, недаром побитого кам-



нями возле Масличной горы<sup>58</sup>, а в Старой Руссе — у церкви Вознесения<sup>59</sup>.

Совсем другое место там, внизу, куда стремится младший Карамазов (названный в подготовительных материалах Идиотом — 15; 199, 202—205, 413—414), по-видимому, есть все то же петербургское болото. Или — социальный ад, который он хотел бы, как и Митя (и соответственно — князь Мышкин), без сомнения, спасти, пусть сначала лишь приобретает, наоборот, «двоящиеся мысли», бросаясь в эту пропасть «вниз головой и вверх пятками», подобно старшему из братьев<sup>60</sup>. И в результате — становясь тем «высшим даже сердцем человеком и с умом высоким»<sup>61</sup>, что с идеалом демоническим уже в душе, «содомским», не отрицает и другого, светлого — «Мадонны» (14; 100). Совсем напротив — только лишь себя в нем укрепляет, вновь представляя «твердым на всю жизнь бойцом». Однако, несмотря на все ошибки, колебания, сомнения, Алеша с неизбежностью, в конце концов, воскликнет: «Да будет все по Божьей воле, а не так, как я хочу!» (Ср. — Мф. 26:39). Причем не он один, но вместе с ним и остальные его братья: помимо Мити, без сомнения, уже согласно предсказанию и черта, например — Иван<sup>62</sup>, а также — Смердяков, который, собственно, есть тот же Власт<sup>63</sup>. И это вследствие того, что только внешне братья Карамазовы — язычники, подобно Мите — «звери»<sup>64</sup>, напоминая виденных тех четырех животных Иезекиилем, остановившихся не зря над Елеонскою горой (Иез. 1:4—10; 11:23). Как у последних, сущность их на самом деле все-таки совсем другая, ангелов<sup>65</sup>, а не каких-то «гадов». В целом — у всего народа, который представляя тот же, словно в этом откровении, Скотопригоньевск, в себе несет и выражает истинную славу Божию, способную вослед Мессии победить и обновить весь мир<sup>66</sup>, спасая всех вокруг, а сначала — самого себя<sup>67</sup>, т.е. самих избранных в их неприглядном виде, или — «Карамазовых».

### Примечания

<sup>1</sup> Начало см.: Достоевский и мировая культура. — № 25. — М., 2009.

<sup>2</sup> Одним из вероятных поводов к подобному сопоставлению обоих планов мог стать, по-видимому, — за исключением столь часто проводимых параллелей между Палестиной и Россией в книгах паломников в Святую землю — чертеж царевича Феодора земли московской. Вернее — сюжет, с

ним связанный в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина, произведении, так сильно повлиявшем на замысел создания романа «Братья Карамазовы».

<sup>3</sup> См.: Житие и хождение **игумена Даниила...** // Памятники литературы Древней Руси: XII век. — М., 1980. — С. 48, 49. (Названная книга хорошо была известна Достоевскому, который непосредственно о ней рассказывает в «Дневнике писателя» — 25; 214).

<sup>4</sup> И кроме этого — расположению ворот или застав (из них важнейших, основных), как в том, так и другом из городов.

<sup>5</sup> Еще и близкая ему по своему названию вдобавок (т.е. горе Масличной там здесь соответствует другая — Хлебная иначе — «в переводе»). Что же касается Косинского монастыря, то он был расположен рядом с городом, почти на том же расстоянии, как и обитель старца. Последнее дает возможность их отождествления друг с другом (сюда включая в качестве прообраза и Оптину, конечно, пустынь). (Более подробно см. об этом: **Рейнус Л.М.** Три адреса Ф.М. Достоевского. — Л., 1985. — С. 68; **Бурсов Б.И., Горьшин Г.А.** Далекое — близкое // Литературная газета. — 1969. — 1 октября. — С. 8; а также нашу предыдущую статью).

<sup>6</sup> Так же, как и он, лежавшего в болезни, переживая в собственном видении кончину мира и соответственно — свою же смерть перед дальнейшим с ним произошедшим воскресением из мертвых.

<sup>7</sup> Свидетельством чему вдобавок служит факт прихода этой бабы к старцу за 3 дня до его будущей кончины, что соответствует явлению когда-то ангела, и в тот же срок, Богородице перед Ее Успением.

<sup>8</sup> Не случайно о. Зосима тотчас же уходит, кланяясь и говоря: «Прощайте, милье, прощайте, дорогие», — прежде всего той, кого он называет «мать» (14; 49).

<sup>9</sup> Путешествия в Святую Землю. — М.: Лепта, 1995. — С. 16; Памятники литературы Древней Руси: XII век. — С. 38, 633.

<sup>10</sup> О чем собой напоминает и могила старца с именем Иона (или Иов) — в соответствии с гробницами пророков на Масличной горе.

<sup>11</sup> В том числе — и в высшем смысле (14; 358).

<sup>12</sup> Указывая на чудесные способности воскресшего Христова тела (30, I; 14), Достоевский, видимо, имел в виду и это.

<sup>13</sup> Недаром в этом месте Верховенский-старший в «Бесах» перед своей кончиной вспоминает притчу о бесноватом из Гадаринской страны, сам себя уподобляя предводителю тех бесов, что вышли из него (из одержимого). И далее вселились в стадо пасущихся поблизости свиней, которые и бросились затем в пучину вод (того же моря в Библии, похожего на Ильмень-озеро). Вдобавок тут, на противоположном берегу, находится, согласно действию романа, как и в Евангелии, город Спасов (т.е. — Его город, а по-иному соответственно — Капернаум — Мф. 9:1).

<sup>14</sup> А по-другому — в селе Буреге, но в соответствии с реальностью. (См. об этом: **Рейнус Л.М.** Ук. соч. — С. 69). Последнее к тому же предстает, как надо полагать, и в «Бесах», именуясь Хатовым и вследствие того собой характеризую весь крестьянский мир.

<sup>15</sup> Гораздо более — чем Иудея, в ней — Иерусалим, что отрекается от самого себя, становится Скотопригоньевском в итоге, где совершается ужасное из преступлений «в темноте» — убийство на земле отца и соответственно, тем самым — Бога.

<sup>16</sup> Тем более уподобляясь в данном случае — Христу, что накормил голодных в той же Галилее, преумножив хлебы, взятые Им у других. Как Митя — деньги, не свои, чужие, обратившиеся в три (т.е. удвоившись вдвоем), а может быть, и в 20 тысяч, исходя из показаний всех (конкретно в каждом случае — тех или иных) свидетелей.

<sup>17</sup> Вдобавок расположенной здесь рядом, возле Назарета.

<sup>18</sup> Подобно таковому в «Преступлении и наказании»: как для тлетворной «вши» — процентщицы-старухи, так и, напротив, — для ее убийцы, «Лазаря-четверодневного». А в данном случае — для Мити (в его лице — для т.н. «царства Карамазовых», а по-другому — мира преходящего). И одновременно — для той, кто более других во всем повинен, или, таким образом, — для Грушеньки. Т.е. соответственно — для всей России в ее ветхом облике Скотопригоньевска, иначе — Старой Руссы<sup>17а</sup> (чьим олицетворением, уже согласно имени, и предстает все та же названная героиня, в себе как будто заключающая всех рушан). Однако вслед за преодолением истлевших риз, личины «старой», отживающей «бабусеньки» (откуда этот образ-символ (14; 383), связанный с названием здесь упомянутого города?), исчезновением в душе у Грушеньки опять-таки процентщицы-старухи («злющей и зловредной бабы»), Скотопригоньевск, или вся Россия обратится — вместо Старой Руссы — в Новый Иерусалим.

<sup>17а</sup> Которая с ее курортом есть ужасная лишь «дрянь» (29, I; 240, 250), на первый взгляд (хотя за этим, без сомнения, стоит совсем иное, столь притягательное, видимо, недаром для писателя).

<sup>19</sup> Что выступает, в свою очередь, и как Галилея. Прежде всего, конечно, — благодаря видению Алеши, но не только, т.к. в названном скиту звучала когда-то проповедь, во многом схожая с Нагорной по своему характеру, ибо в ее основе лежат все те же заповеди блаженств. И среди них, к примеру, — о блаженных в нищете духовной, т.е. непричастных к мудрости «сего», столь пагубного века, в лице своей науки, всей цивилизации провозгласившего греховность истиной. От кося в искаженном ее виде нужно избавляться, и в основном, конечно, достигая блаженства «дара слезного», целуя землю, или обращаясь к своим первоистокам, к Целому. Во имя этого следует отринуть гордость, повергаясь ниц и становясь, напротив, кротким, не ищущим в противоборстве (классовом и личном) своего, всех примиряющим, безмерно милостивым к падшим (в противовес жестокому закону, государству, вновь — цивилизации, в которой прежняя история о Блудном сыне превращается в свою противоположность, как в случае с Ришаром), желая общего соединения.

<sup>20</sup> А в нем — недаром яблоня с дуплом, куда кладет поэтому не зря украденные деньги Смердяков. Чье преступление столь явно составляет продолжение самого первого греха (непослушания Небесному Отцу), влеку-

шего в дальнейшем за собой Его убийство, только в образе ином — родителя по плоти, вдобавок с целью овладеть наследством.

<sup>21</sup> Последние им соответствуют вдобавок и характером своим. Марфа Игнатьевна, к примеру, — вследствие того, что постоянно занята хозяйством, в хлопотах не сознавая свой «таперича» и мужа высший долг. Тогда как пребывающая в праздности Мария Кондратьевна — совсем наоборот: своим вниманием к речам, но только не Спасителя, а некого другого Жениха, Его прямой противоположности (иначе — «беса смрадного» под маской обходительности, благородства).

<sup>22</sup> Или несчастный, падший и облеченный в рубище греха, всеобщего позора, словно Соня Мармеладова, к которой применяется как раз подобное из выражений (6; 14) ее отцом (через него иначе — ветхозаветным «старым Боженькой»).

<sup>23</sup> Как это делает, к примеру, Митя на суде по отношению к своему отцу, осознавая тяжесть на себе, всю глубину лежащих прегрешений.

<sup>24</sup> В своей душе вмещающая в том числе и демона, а по-другому — двойника, о чем буквально сказано в романе.

<sup>25</sup> Вследствие чего все «маловерные» (а среди них вдруг оказался «на какой-то миг» Алеша) столь неожиданно (и неизменно вместе с тем) «теряют веру».

<sup>26</sup> Который не приемлет поначалу сей стези, иначе — восприятия чужих грехов и наказания за них, что заключается уже в самом их смраде и гниении, собою разлагающем не только тело.

<sup>27</sup> Точней — украденных, тем самым еще более избличая, таким образом, натуру прародителя по духу Смердякова, ибо вышеназванный, согласно Библии, был вором (Ин. 12:6).

<sup>28</sup> Как «от печали» — у апостолов (Лк. 22:45), а вслед за ними — только фигурально (впрочем, и буквально) — у Алеши.

<sup>29</sup> Вместе с тем, уже согласно имени и в соответствии с характером народа (по выражению Чацкого), — единственного «бодрствующего» среди остальных, не исключая даже лучшего из них, как было уже сказано, — Алеши.

<sup>30</sup> Изображая одновременно — чудесно исцеленного, напротив, слугу Малха, тем самым уступая роль апостола Петра борцу со злом, вооруженному заместо сабли — медным пестиком, — Мите Карамазову.

<sup>31</sup> Согласно непосредственному смыслу — таковой фамилии, в романе выступающей как символ русского начала. (Определением которого является опять-таки евангельское выражение — «се человек», рожденный средь скота и уподобленный ему), согласно Мармеладову (6; 14–15), а по-другому — «зверь, но благородный», ибо «скверные мы и хорошие, и скверные и хорошие...» — 14; 397–398.)

<sup>32</sup> О чем нам сообщила (на основе своих архивных изысканий) краевед Н.Л. Богданова (за что мы искренно ей выражаем благодарность).

<sup>33</sup> Чему противостоит всецело, несмотря на внутренние колебания, как у Христа когда-то в Гефсимании, Митя. А потому вослед апостолам на Еле-

оне, и в такой же яме (только лишь условной), сочиняет собственный свой символ веры: «если Бога с земли изгонят», утвердив всецело лишь законы физики и химии, Ему не оставляющие места как источнику любви, то «мы под землей Его сретим» (15; 31), тем самым выйдя за пределы земной истины, ее собою отрицая и утверждая новый мир (согласно, в том числе, — «категорическому императиву» Канта).

<sup>34</sup> Когда «один берется, а другой», напротив (тот или иной из братьев), — «оставляется» в случившееся, словно по Евангелию, «бегство» осеңью. Иначе говоря, — среди жатвы (в прямом и переносном смысле), по окончании ее, и далее — «зимой» (или вернее — накануне). Предзнаменованьем всему подобному, «великой скорби предстоящего», какой и не было от самого «начала мира» даже и «донуине», явилась, как предвестие когда-то, смерть «беременной», хотя и не успевшей стать «питающей» «сосцами», — Лизаветы (Мф. 24:19—21, 40).

<sup>35</sup> Подобно отроку Давиду — собственным его мечом (вернее, таковым, но только в духе времени — железным пресс-папье).

<sup>36</sup> Во всяком случае — пытаюсь вызвать на дуэль и раздавить, как «черных тараканов».

<sup>37</sup> Здесь Достоевский, таким образом, соединяет две, столь подходящие друг другу притчи, к ним добавляя и другую: о богатом и его брате — бедном Лазаре, в данном случае — отцу Зосиме, живущем очень скромно, в добровольной нищете и в той обители, которая мечтает только лишь о крохах, подачках Карамазова-отца.

<sup>38</sup> Когда «один гад» вследствие того — «пожрет другую гадину».

<sup>39</sup> Как это, в частности, изображает у себя — паломник **Трифон Коробейников** (См.: Путешествие московских купцов Трифона Коробейникова и Юрия Грекова // **Сахаров И.П.** Сказания русского народа. — Т. II. — Кн. 8. — СПб., 1849) и вместе с ним — **инок Парфений** в своей книге («Сказание о странствии и путешествии...». — М., 1856. — Ч. IV. — С. 45), в отличие от канонических Евангелий.

<sup>40</sup> А говоря иначе — будущую Церковь, на что указывает, в частности, собой не только лишь число 12 (по количеству собравшихся учеников), но также и 4 (соответствуя среди них главным действующим лицам, не исключая, в том числе, Илюши). Последнее число к тому же придает и мировой характер созданной в Скотопригоньевске Алешей Церкви; ее вселенский статус вместе с тем подчеркивает цифра 7 (именно столько называется имен учащихся гимназии в романе).

<sup>41</sup> Поскольку — «истинно говорю вам, что мытари и блудницы вперед вас» (т.е. книжников, первосвященников, старейшин, фарисеев, внешне благородных, образованных, премудрых) «идут в Царство Божие. Ибо пришел к вам Иоанн» (или Предтеча<sup>40а</sup>, вслед за ним — Христос<sup>40б</sup>), «и вы не поверили ему, а мытари и блудницы поверили ему» (Мф. 21:31—32) (в романе «Братья Карамазовы», к примеру, Федор Павлович и Грушенька: в отличие все также от Ивана и вместе с ним — Миусова, Раkitина).

<sup>40a</sup> Конкретно, в данном случае — отец Зосима, живущий в Иоанно-Предтеченском скиту (последний может быть так назван, исходя из параллелей с существующей реальностью, расположением вблизи от Оптиной обители такого же скита).

<sup>40b</sup> Отображением Которого является Алеша, благословляемый на крестный путь своим предшественником, старцем.

<sup>42</sup> Что начинается в Москве, однако, на Петровке, где не случайно «сын Смердящей», «вонючий хам, лакей» хотел бы завести свой ресторан, иначе — «мерзость перед Богом». (Или, по сути дела — капище, храм плоти, каким является в Скотопригоньевске трактир «Столичный город» и лавка Плотникова, например.)

<sup>43</sup> Или той «злющей бабе», что не захотела свою «луковку» отдать другим, иначе говоря — «талант»: во имя обращения его, преумножения, — и ради этого, как в притче о зерне, вдобавок умереть в пучине ада.

<sup>44</sup> По сей причине так и не посмевший сокрушить одним ударом мировое зло в лице своего отца, иначе — «ветхого», а по-другому — «прежнего», как это называл Кириллов, Бога.

<sup>45</sup> Чего не допускает никогда наука, здравый смысл, «эвклидовский», лежащий в их основе разум<sup>44a</sup>, с позиций коего и судит в данном случае Иван, все это объявляя в лучшем случае лишь глупой сказкой<sup>44b</sup>, выдуманной<sup>44a</sup>, а может быть, — и злобным умыслом Христа. За что Его он приговаривает как еретика или опасного безумца к поруганию и смерти (здесь выступая вновь в одном лице как представитель Католической, Ветхозаветной Церкви и одновременно всей западной цивилизации).

<sup>44a</sup> С его «коротенькими мыслями» и фразами, похожими на приговор и стены заключения, собою ограничивая только и убивая оттого — «живую жизнь».

<sup>44b</sup> Хотя Господь сказал, что «может из камней» «воздвигнуть» для Себя детей и Аврааму (Мф. 3:9). О чем свидетельствует сцена символически (или почти буквально) в окончании романа.

<sup>44a</sup> В угоду — своим плотоядным интересам, «гастрономическому» свойству европейского ума, желая пожирать всех «малых сих», т.е. детей, «больших и маленьких». (Как это делает, к примеру, Лиза Хохлакова в собственных мечтах.)

<sup>46</sup> Подчеркивая этим происхождение любого человека — «из миров иных», дающее ему возможность достигнуть совершенства идеала собственным усилием (ибо «отныне Царство Божие берется силой»), но лишь не прерывая связи со своим первоисточком.

<sup>47</sup> И в этом Митя также следует Христу, поскольку не случайно, как утверждает А.Н. Муравьев, «Его молитва “Отче наш” есть отголосок собственных молитв» (Муравьев А.Н. Путешествие ко святым местам в 1830 году. — Ч. II. — СПб., 1835. — С. 151).

<sup>48</sup> Что отражает суть т.н. «русского решения вопроса», в том числе и в запредельной сфере, в вечности, где не должно быть райского блаженства только для одних, ничтожной части, меньшинства (1/10 -ой, напри-

мер) и адских мук, напротив, — для других (огромного и подавляющего большинства).

<sup>49</sup> Осуществлением чего является пророчество, к примеру, Мармеладова, произнесенное по вдохновению в романе «Преступление и наказание» (и вместе с тем предзнаменованием тому, — конечно же, апокриф, не зря столь любимый на Руси, «Хождение Богородицы по мукам»).

<sup>50</sup> На ком лежит, столь несомненно, отблеск явленного некогда Мессии, Чей первый день в Евангелии от Иоанна, по сути связан был с исходом в мир для проповеди истины, согласно повелению Небесного Отца (для Одного) или духовного, в себе несущего отображение Всевышнего (напротив, — для другого). А далее, вновь уподобленный Христу Алеша так же, как и Он, на следующий день встречает своих будущих учеников, и в третий — вместе с Ним становится участником (но только лишь на небесах) устроенного пира в Кане Галилейской. (Такой подход возможно объяснить намерениями автора создать жизнеописание Христа, что в претворенном виде он и воплотил в романе «Братья Карамазовы».)

<sup>51</sup> Подобное отождествление возможно на основе сравнения Евангелий: Мф. 26:6—13 (Мк. 14:3—9) — Лк. 7:40—50.

<sup>52</sup> Вполне возможно, именно сюда тот и свернул впоследствии (как, впрочем, может быть, и в Чертовую улицу), оставив одного Алешу посреди дороги.

<sup>53</sup> Вдобавок такое сходство придает указанному месту и расположенное рядом городское кладбище, где похоронена была София Ивановна, определенно на себе несущая и отражающая образ Богоматери.

<sup>54</sup> В отличие — от первоисточника (Ин. 12:1—9).

<sup>55</sup> Соединение ее с другой Марией, сестрой Марфы и Лазаря, не противоречит существующей традиции (хотя бы в основном и католической) церковного предания.

<sup>56</sup> Здесь расположенного, словно в Гефсимании. Поэтому пред ним происходило ранее по сути, надо полагать, «моление о чаше»: собственно, звучала слезная, отчаянная просьба сына к своему отцу прервать весь этот ужас и позор, что неизбежно должен привести к трагедии, если не силой (т.к. умалился, из кротости стал слишком слабым прежний безупречный воин, или Всемогуший Боженька), то вследствие того — хотя бы бегством. Так же, как и некогда — Христос во времена гонений, о чем напоминает в данном случае собой штабс-капитан, сидящий в горестном раздумье, буд-то Названный в пустыне Иудейской на таком же камне, сразу за Вифанией. А тут — среди пастбища, «в пустынной и прекрасной» местности за собственным «селением», т.е. почти предместьем, сходным с вышеупомянутым в окрестностях Иерусалима. (Куда любил так приходиться Спаситель, а в романе, следуя Ему, в подобное семейство, как у Лазаря<sup>55а</sup>, — Алеша.)

<sup>55а</sup> А им является не только лишь отец, но вместе с тем и сын, покрытый внешне грязью, в том числе в буквальном, не говоря уже о переносном смысле. Здесь приведенное сравнение к тому же дополняют две сестры: одна решительная, деловая, занятая в основном хозяйством, и другая, сла-

бая, смиренная, всецело преданная лишь молитве, Слову Божию, или общению с Всевышним. Первую из них, когда она уехала обратно в Петербург, собою заменяет сам глава семьи, бросаясь, будто бы к Спасителю, но в данном случае лишь по ошибке, к Его неверному и ложному подобию — Коле Красоткину, почти что говоря: «Если бы ты был здесь, то не умирал бы сын мой, как теперь!» (Ср. — Ин. 11:21) — в итоге соответственно добившись лишь обратного. Но чудо все-таки произошло — со стороны носителя действительного образа Мессии, в этом качестве и возвестившего о воскресении новопреставленного в Царствии Небесном, т.е. ином и лучшем мире, где все мы встретимся по окончании времен. Или уже — сейчас, но «в духе» — с тем же Лазарем-четверодневным на пиру в Вифании (Ин. 12:1—2), точнее — в доме Снегиревых во время поминальной трапезы с блинами, рыбою, иначе — символом причастия, а значит — и Небесного Владыки и Царя. (Или тем самым — Жениха, идущего навстречу своей избранной невесте — Церкви, как и в видении Алешки о небесном пиру в Кане Галилейской. Последнее из обстоятельств придает всей местности вокруг характер названной страны, при том, что в целом весь Скотопригоньевск составляет отражение ее, вернее — Назарета в ней.)

<sup>57</sup> Согласно той картине — из «Подростка», где изображен погибший мальчик на реке, у переправы, подле городского сада и бульвара, куда летят с небес, т.е. опять на Елеон, встречающие ангелы<sup>56а</sup>. А по-другому — вместо них — луч света, или славы Божией иначе.

<sup>56а</sup> Которых заменяют в «Братьях Карамазовых» воробушки.

<sup>58</sup> Недаром тут же рядом с его домом упоминается и городское пастбище, поскольку в Гефсимании, как сообщает А.С. Норов в своей книге, паслись стада из жертвенных животных. (Норов А.С. Путешествие по Святой Земле в 1835 году. — СПб., 1844. — С. 285).

<sup>59</sup> Точнее — у большого камня, и погребенного недалеке, почти что около него.

<sup>60</sup> Дополнительное сходство этой церкви (расположенной на возвышении — «мажоре»<sup>59а</sup>) с Елеоном придает то обстоятельство, что здесь, по видимому, похоронена была юродивая Лизавета, на себе несущая, столь несомненно, в духовном смысле — отблеск Богоматери и упокоенная вследствие того, как надо полагать, близ алтаря придельной церкви Рождества Пречистой Девы. (Поэтому не зря брат Митя, пробегавший в темноте близ такового храма, именуемого Дмитриевским вместе с тем, не только Вознесенским, среди своих спасителей в дальнейшем называл, помимо ангела-хранителя, вернее — покровителя, еще и собственную мать, через нее — все ту же Богородицу.)

<sup>59а</sup> Название упоминаемого места сохранилось и поныне.

<sup>61</sup> О чем тот прямо намекает по поводу Алешки, а он, в свою очередь, лишь подтверждает это (14; 99—101).

<sup>62</sup> Т.е. представителем цивилизации, или строителем извечно повторяющейся Вавилонской башни, где были и свои сады (воссозданные далее Семирамидой) — с их изобилием плодов земных и прочих яств, как в лав-



ке Плотникова, например, собой напоминающей поэтому Эдем и отражение его в Иерусалиме — Елеон.

<sup>63</sup> Кто неминуемо и вопреки себе, казалось бы, — «поташится в пустыню мед и акриды кушать» (оправдывая этим свое имя, как нарицательное вообще для всех живущих на Руси людей). А потому и путь его лежит, по-видимому, словно у Алеши, через Иоанно-Предтеченский, или в соответствии с романом — скит отца Зосимы, здесь находя утрченный источник «живой жизни», о чем свидетельствует имя скончавшегося старца (Зосима — по-гречески — «жизненный»).

<sup>64</sup> И даже нечто, надо полагать, — превосходящее, чем он, поскольку смог — в отличие от названного (или своих прочих братьев) — кинуться в открывшуюся бездну<sup>63а</sup>, из которой безусловно, как и при рождении своем, вновь явится, тем большее, в конечном счете, принеся, по-видимому, покаяние.

<sup>63а</sup> «Сойдя с ума», подобно, например, — Алеше. В том числе — и от «божественного» (15; 361), словно он (т.е. в данном случае — неправильно толкуя).

<sup>65</sup> А по-другому — демоны и бесы, но лишь опять-таки — на первый взгляд. Указанную здесь неоднозначность также подтверждает, например, собой, всей своей сложностью души, вдобавок наделенная и характерным именем Варвара — старшая из дочерей штабс-капитана Снегирева, по виду одержимая нечистым духом отрицания, иначе — нигилистка, а внутри — наоборот, исполненная света и добра.

<sup>66</sup> Или апостолов-евангелистов, составляющих основу Церкви, исконно существующей и нарождающейся снова.

<sup>67</sup> В Тысячелетнем Царствии Христа. Иначе — там, где «истина возникнет из земли, и правда», двигаясь навстречу ей, опережая, без сомнения, «приникнет» оттого «с небес» (Пс. 84:12).

<sup>68</sup> Осуществляя заповедь: «Врачу», прежде всего, конечно, исцели свой собственный недуг (Лк. 4:23), — к чему неоднократно призывал и Достоевский.

## **ОБЗОРЫ**

---



---

Ольга Богданова

**Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА:  
ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ВОПРОСА, ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ  
(по 2008 год включительно)**

Тема «Ф.М. Достоевский и литература Серебряного века» разрабатывается в науке с двух «концов»: в процессе изучения Серебряного века и в процессе изучения творчества Достоевского. Рассмотрение всего того, что сделано российским и зарубежным гуманитарным знанием по названной теме, существенно облегчится, если мы с самого начала структурируем наш обзор по обозначенному принципу. Сразу заметим, что предлагаемый обзор не претендует на исчерпывающую полноту, хотя мы к этому и стремились.

**Раздел 1.** Итак, начнем с подхода к теме «Достоевский и литература Серебряного века» со стороны изучения творчества писателей и поэтов рубежа XIX—XX веков. Так как специальных монографических исследований по названной теме на сегодняшний день практически нет, в этой части обзора мы будем преимущественно обращаться к работам, написанным на другие темы, но попутно затрагивающим интересующую нас.

О влиянии идей и образов Достоевского на произведения современных им писателей и поэтов много писали, с разных позиций и с разной степенью подробности, уже критики Серебряного века: Н.К. Михайловский<sup>1</sup>, А.И. Богданович<sup>2</sup>, И.Ф. Анненский<sup>3</sup>, Волжский (А.С. Глинка)<sup>4</sup>, Д.Н. Овсянко-Куликовский<sup>5</sup>, А.Г. Горнфельд<sup>6</sup>, авторы критического обозрения «Литературный распад»

(СПб., 1908—1909), М. Неведомский<sup>7</sup>, Н.Я. Абрамович<sup>8</sup>, Е.А. Колтоновская<sup>9</sup>, Р.В. Иванов-Разумник<sup>10</sup>, А. Измайлов<sup>11</sup>, М. Морозов<sup>12</sup>, Вл. Яблоновский<sup>13</sup>, В.И. Львов-Рогачевский<sup>14</sup>, К.И. Чуковский<sup>15</sup>, Вл.П. Кранихфельд<sup>16</sup>, М.С. Ольминский<sup>17</sup> и многие другие. По их статьям разбросаны замечания о влиянии Достоевского на того или иного современного им литератора, нередко они проводят сопоставление творчества «героев» своих статей с идеями и мотивами писателя-классика.

Тот же подход наблюдаем в главном обобщающем труде Серебряного века по современной литературе — «Русской литературе XX века (1890—1910)» под редакцией С.А. Венгерова (1914—1918). Основное внимание здесь уделяется новаторству писателей-современников, а не их связям с предшествующей русской литературой, в том числе творчеством Достоевского, однако замечания о тех или иных его воздействиях рассредоточены по всему труду.

Эту линию продолжила эмигрантская литературная критика 1920—1930-х годов: М.О. Цетлин, Н.Н. Русов, С. Кречетов, Н.В. Дризен, С. Маннинг<sup>18</sup> и др. В 1950—1980-е годы на Западе выходили аналитико-исследовательские статьи, посвященные конкретным деятелям культуры Серебряного века в связи с воздействием на их творчество и/или мировоззрение произведений Достоевского: И.А. Ильина, С.В. Левицкого, Telesfor Pozniak, Georges Nivat, М. Дрозды, Л. Силард, Magnus Ljunggren, J.D. Elsworth, В. Билля<sup>19</sup>.

В советских исследованиях 1930—1970-х годов литературный процесс Серебряного века поляризовался на реализм (со знаком плюс) и модернизм (со знаком минус), влияние Достоевского признавалось в целом «реакционным», аттестовалось в духе «Заметок о мещанстве» и статей о «карамазовщине» А.М. Горького и предметом отдельного рассмотрения также не служило<sup>20</sup>. В таком ключе написан и обобщающий труд по литературе рубежа XIX—XX веков, созданный в 1960—1970-е годы в ИМЛИ АН СССР<sup>21</sup>. Вся литература Серебряного века рассматривалась здесь по существу как контекст возникновения и развития социалистического реализма А.М. Горького, центральное место которого в литературном процессе эпохи утверждалось а priori. Новым в этом труде стала реабилитация «критического» реализма эпохи (который до этого признавался «упадочным» явлением), продолжавшего традиции

русского классического реализма XIX века, в том числе творчества Достоевского. Однако анализ влияний писателя не был выделен из ряда других классиков: Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и др., — так как это не входило в задачи авторов трехтомника. Подчеркивалось превосходство Горького над Л. Толстым и Достоевским в изображении людей труда, в отказе от «проповеди смирения и всепрощения» и религиозных «иллюзий», в утверждении «здорового» оптимизма. Однако Достоевский все же отделялся от «достоевщины» и как художник-«гуманист» в целом оценивался высоко. Так исследователи 1970-х пытались смягчить известный «приговор» Горького автору «Бесов».

Подобный подход — и в коллективной монографии «Судьбы русского реализма начала XX века»<sup>22</sup>. Несмотря на постоянную апелляцию к «тезисам марксистской эстетики», в книге все же уделено внимание модернизму и неореализму, введены в научный оборот многие имена и произведения Серебряного века, сказавшееся в этих произведениях влияние Достоевского рассмотрено скорее в аналитическом, чем в оценочном ключе.

Монографии Л.А. Смирновой и В.В. Шахова<sup>23</sup>, написанные в духе марксистско-ленинской идеологии, отличались негативно-ироническим отношением к символизму и религиозно-философским исканиям рубежа XIX—XX веков. «Гуманистические ценности» Достоевского, по мнению этих авторов, «профанируются» как в искусстве, так и в философской критике модернизма.

В сборнике статей «Традиции и новаторство русской литературы XX века» (М., 1973), подготовленном в МОПИ им. Крупской, теме «Достоевский и литература Серебряного века» посвящена статья Л.А. Смирновой «Ф.М. Достоевский и Л.Н. Андреев (К проблеме гуманизма в их творчестве)». Рассмотрен только содержательный план, вопросы поэтики оставлены в стороне.

В межвузовском сборнике статей «Традиции и новаторство в художественной литературе», подготовленном в Горьковском государственном педагогическом институте под редакцией М.Я. Ермаковой (Горький, 1979), интересующую нас тему затрагивала только статья Г.В. Сорокиной «Детские рассказы Л. Андреева (Традиции и новаторство)». Исследуются темы и мотивы, идущие от Достоевского и Чехова.

На обрисованном фоне выгодно выделялась монография В.А. Келдыша о русской реалистической прозе начала XX века<sup>24</sup>. Здесь была продолжена начатая в академическом трехтомнике реабилитация «несоциалистического» реализма рубежа XIX—XX веков и впервые предпринято панорамное аналитическое исследование этого художественного феномена. Несмотря на дань марксистско-ленинской идеологической атрибутике, автор однозначно утверждал самоценность «критического» реализма эпохи, отвергая мнение о его деградации рядом с «социалистическим», и подчеркивал преемственность первого по отношению к классическому реализму XIX века. Однако заявленная цель книги — показать «особое качество» реализма начала XX века сравнительно с прежним реализмом — определила немногочисленность и неразвернутость сопоставлений с классиками, в том числе с Достоевским.

С 1980-х годов, благодаря постепенному ослаблению идеологического диктата в стране, в российской гуманитарной науке начался процесс переосмысления литературного наследия Серебряного века, реабилитации «несоциалистического» реализма, натурализма и модернизма и возрастания интереса к традициям русской классики в художественной литературе эпохи, в том числе творчества Достоевского. Серебряный век все более и более начинает пониматься как закономерный этап в развитии русской литературы с древних времен; не только реализм, но и модернизм воспринимается теперь как законный наследник классического богатства. Вехами на этом «негладком» пути могут быть названы статьи Л.К. Долгополова, В.И. Кулешова, В.А. Келдыша<sup>25</sup>.

Во второй из них отмечалась необходимость окончательного отказа от предвзятости и декларативности в разговоре о художниках рубежа XIX—XX веков, отхода от взгляда на литературу этой эпохи только как на фон для «новаторского» творчества «основоположника социалистического реализма» А.М. Горького, признания самостоятельного значения писателей «критического» реализма начала XX века, серьезного внимания к натурализму. Однако к модернизму сохранялось враждебно-«классовое» отношение; эстетические теории символистов, по мнению В.И. Кулешова, «окрошка, лишенная убедительной логики и объективно-познавательного значения»<sup>26</sup>.

Характерной для этого этапа изучения прозы Серебряного века является монография В.И. Беззубова<sup>27</sup> о Л.Н. Андрееве, стремив-

шаяся ввести произведения «промежуточного» между реализмом и модернизмом писателя именно в реалистическое русло. Творчество Л.Н. Андреева, взятое в своей целостности, рассматривалось в свете воздействия целого ряда русских писателей XIX века и «вклад» в него Достоевского — один из многих, хотя и очень заметный.

В статье В.А. Келдыша, написанной уже в новых социально-политических условиях, ставились дальнейшие задачи, прежде всего — доказательство целостности, единства литературного процесса рубежа XIX—XX веков, реабилитация модернизма, который, по мысли ученого, «нагружен» традициями столь же, сколь и реализм»<sup>28</sup>. Автор подчеркивал «посредническую миссию» литературы Серебряного века как в синхроническом (между реализмом и модернизмом в многочисленных «промежуточных» феноменах), так и в диахроническом (между классической литературой XIX века и литературой авангарда в XX веке) аспектах. Таким образом, изучение влияния русской классики XIX века было обосновано как одна из важных задач постижения литературного процесса Серебряного века в его целостности.

В обзоре ИНИОН АН СССР 1990 года<sup>29</sup> приоритетным направлением современного отечественного литературоведения названо воссоздание истинной картины русской литературы начала XX века. Подчеркнута необходимость изучения модернизма 1900—1910-х годов в его соотнесенности с классикой XIX века, поиска их «общекультурной» общности. В качестве насущной задачи выдвигалось осмысление символизма как целого, подчеркнута центральная роль символизма как миропонимания и художественной практики в культуре рубежа XIX—XX веков.

В тематическом номере Российского литературоведческого журнала «Русская литература Серебряного века» (№ 5—6 за 1994 год) выделяется, в интересующем нас аспекте, статья Л.А. Смирновой<sup>30</sup>, констатирующая глубинное единство не только прозы и поэзии, но и различных направлений (реализма и модернизма) культурной эпохи рубежа XIX—XX веков. Однако содержание этого единства практически не раскрыто.

Так как модернизм в течение десятилетий оставался «белым пятном» на картине литературного развития конца XIX — начала XX века, то неудивительно появление с конца 1980-х, но особенно в 1990—2000-е годы целой серии монографий, посвященных про-



блемам модернистской литературы. Мы сосредоточим внимание на тех из них, которые затрагивают проблемы прозы, до этого времени практически не изучавшейся на родине: это книги Л.К. Долгополова, С.П. Ильева, В.А. Сарычева, Х. Барана, Ю. Кричевской, Н.В. Барковской, Г. Слобин, И.Г. Минераловой, Л.А. Колобаевой, А.М. Грачевой, А. Пайман, С.В. Ломтева, Т.Т. Давыдовой, М. Павловой, Н.Д. Тамарченко, В.В. Полонского<sup>31</sup> и др. Однако влияние Достоевского (и русской классики в целом) на творчество того или иного прозаика Серебряного века ни в одной из этих монографий не стало предметом специального рассмотрения, хотя и не обходилось вниманием полностью.

Так, в книгах Л.К. Долгополова влияние Достоевского на формирование и восприятие мифа о Петербурге в прозе А.М. Ремизова, А. Белого, Д.С. Мережковского, И.А. Бунина рассмотрено в ряду других его создателей из числа писателей-классиков: А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова. Роман Достоевского «Подросток» анализируется как один из главных литературных источников «Петербург» А. Белого.

С.П. Ильев едва ли не впервые предпринимает анализ художественной формы романов Ф. Сологуба, В.Я. Брюсова и А. Белого в аспекте архитектоники, художественного хронотопа, символа и мифа. Это, на взгляд исследователя, первый шаг на пути к «осознанию» литературоведением символистского романа в категориях не реалистической, а релевантной предмету эстетики: комплексное изучение символистского романа «только начинается. Полное научное представление о структуре такого романа мы получим лишь в результате усилий ряда поколений литературоведов»<sup>32</sup>. Однако, занятый решением других задач, автор практически никакого внимания не уделяет традициям русской классики в символистском романе.

В разделах своей книги, посвященных прозе исследуемой эпохи, Х. Баран несколько раз обращается к творческому опыту Достоевского: при раскрытии содержания критических споров вокруг «Навях чар» Ф. Сологуба, в исследовании традиции святочных и пасхальных рассказов, воспринятой А.М. Ремизовым, А.И. Куприным, И.А. Буниным и др. Достоевский упоминается и в связи с анализом поэмы А.А. Блока «Возмездие».

В обстоятельной монографии Н.В. Барковской вообще не ставится задачи выявления литературного генезиса устанавливаемых

исследовательницей элементов поэтики символистского романа, которая рассматривается преимущественно в синхроническом аспекте. Исключения крайне редки: в главе о Ф. Сологубе упоминается в качестве предшественника «жестокий талант» Достоевского, а также открытое классиком «подполье» человеческого сознания. Симптоматично, что при анализе «Петербурга» А. Белого автор полностью обходится без отсылок к Достоевскому.

В книге Греты Н. Слобин, напротив, множество ссылок на Достоевского, указывающих на важность идей и художественного метода писателя-классика в мире произведений А.М. Ремизова. Однако все они довольно лаконичны, рассредоточены по тексту монографии и даны в спектре других влияний на Ремизова — Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина.

В своем панорамном исследовании поэзии и прозы символизма Л.А. Колобаева также практически не касается воздействия на них русской классической литературы, ограничиваясь констатациями влияния Достоевского на романистику Ф. Сологуба и поэзию И. Анненского. Увлеченная другими задачами, исследовательница не рассматривает влияния Достоевского даже на романы Д.С. Мережковского и А. Белого, а в заключении — «Национальное своеобразие символизма в России» — приводит известные слова А. Белого о «почвенности» русского символизма («Достоевский, Гоголь и Чехов оспаривают у Ницше, Ибсена и Гамсуна влияние на молодую литературу»<sup>33</sup>), не развивая и не комментируя этого тезиса.

В обширной монографии А. Пайман нашлось достаточно места для анализа прозы А. Белого, Д.С. Мережковского, Ф. Сологуба, В.Я. Брюсова, но исследовать ее в соотнесенности с русской классикой XIX века автор своей задачей не ставила.

Посвятив свою монографию «малоизученному аспекту символизма» — прозе Д.С. Мережковского, В.Я. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого, — С.В. Ломтев отметил, что «влияние прозы русских символистов на развитие русской культуры в XX веке, подготовленное в свою очередь великими достижениями русской классической прозы, в частности русского классического романа, было не меньшим, чем символистской поэзии»<sup>34</sup>.

В первой главе содержательной монографии Т.Т. Давыдовой речь идет о становлении неореализма в контексте литературы Серебряного века. «В первый творческий период неореалисты опи-

рались прежде всего на русские традиции — Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Достоевского и Лескова»<sup>35</sup>. Среди любимых писателей А.М. Ремизова и Е.И. Замятина называется и Достоевский. Однако при характеристике их жанрово-стилистических исканий (например, создания «словесных икон») нет возведения к приоритетному опыту писателя-классика. «Лесная топь» С.Н. Сергеева-Ценского сопоставляется с «Преступлением и наказанием» Достоевского в аспекте психологизма; в романе «Бабаев» отмечены следы глубокого увлечения автора «гениальным психологом-моралистом»<sup>36</sup>, но на нескольких страницах дается сопоставление главного героя не с персонажами Достоевского, а с слермонтовским Печориным. В повести Е.И. Замятина «Алатырь» отмечается рецепция философских идей «Великого инквизитора», но появление феномена «человекобожества» не соотносится с творческим опытом Достоевского.

М. Павлова достаточно много говорит о влиянии Достоевского на личность и творчество Ф. Сологуба, но не выделяет эту тему особо, а развивает в ряду влияний других писателей-классиков: Л.Н. Толстого, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина и др. Тем не менее во многих рассказах Сологуба и романе «Тяжелые сны» подробно анализируются аллюзии на Достоевского.

Одна из главных задач монографии Н.Д. Тamarченко — «адекватно понять смысл литературного произведения и... смысловые связи, существующие между ним и произведениями предшествующих эпох»<sup>37</sup>, для чего автор и обращается к исследованию жанра повести в русской классической литературе. Уделяя достаточно много внимания структурному анализу повестей Достоевского и их рецепции в прозе Серебряного века, Н.Д. Тamarченко, однако, не выделяет влияния этого писателя из общего контекста влияний классики на повесть рубежа XIX—XX веков, представленного также А.С. Пушкиным, И.С. Тургеневым, Л.Н. Толстым.

В.В. Полонский, опираясь на работы Е.А. Мелетинского и В.Н. Топорова<sup>38</sup>, только упоминает о Достоевском как о главном предтече мифологизации романа в Серебряном веке. Сопоставление с писателем-классиком в этом аспекте не развернуто, так как не входило в задачи исследователя.

Проблем прозы А. Белого касается исследование А.В. Лаврова<sup>39</sup>, где даются многочисленные указания на творческие «взаи-

моотношения» автора «симфоний» и «Серебряного голубя» с Достоевским.

В связи с интересующим нас аспектом нельзя обойти вниманием монографию В.Е. Хализева<sup>40</sup>, хотя и посвященную другой тематике — проблемам русской литературы XIX века. Ее первый раздел — «Спор об отечественной классике в начале XX века» — вводит в самую гущу актуальных вопросов критики и публицистики Серебряного века. Одна из глав третьего раздела книги — «Иван Карамазов как русский миф начала XX века» — также анализирует ключевую идеологию культурной эпохи рубежа XIX—XX веков, восходящую к Достоевскому.

Очень важны для развития интересующей нас темы две коллективные монографии, подготовленные в 1990-х годах в Отделе русской литературы конца XIX — начала XX века ИМЛИ РАН: «Связь времен» и «Д.С. Мережковский: мысль и слово»<sup>41</sup>.

Первая из них — пионерское издание в деле соотнесения литературного процесса Серебряного века с традициями русской классики. Книга целиком посвящена присутствию русского XIX века (А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др.) в художественном сознании рубежа XIX—XX веков. Отдельно о влиянии Достоевского подробно говорится в статье В.А. Келдыша «Наследие Ф.М. Достоевского и русская мысль порубежной эпохи», где основное внимание уделено замалчивавшейся ранее религиозно-философской критике (Д.С. Мережковского, В.И. Иванова, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева), а также «критике поэтов» (А. Белого, А.А. Блока, И.Ф. Анненского). О влиянии Достоевского на художественное творчество А. Белого, Д.С. Мережковского, Ф. Сологуба, правда, в ряду других классиков, говорится в статьях А.В. Богданова «"Безумное одиночество" героев Леонида Андреева с точки зрения преемственности», М.А. Никитиной «"Заветы" реализма в романах старших символистов («Христос и Антихрист» Д.С. Мережковского, «Мелкий бес» Ф. Сологуба)», И.В. Корецкой «Андрей Белый: "корни" и "крылья"».

Во второй из названных монографий темы «Достоевский и литература Серебряного века» касаются две статьи: И.С. Приходько «"Вечные спутники" Д.С. Мережковского (К проблеме мифологизации культуры)» и В.А. Келдыша «Достоевский в критике Мережковского». И.С. Приходько, раскрывая механизм мифологи-

зации личностей великих предшественников в литературе рубежа XIX—XX веков, отмечает создание такого «образа-мифа» и в связи с фигурой Достоевского. Однако развернутый анализ «мифа Достоевского» и его функционирования в художественных и критико-публицистических текстах не входил в задачу исследовательницы. Работа В.А. Келдыша посвящена образу Достоевского в книге Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» и его статьях «Пророк русской революции», «Чехов и Горький», «Горький и Достоевский». Отмечено «второе открытие Достоевского» в религиозно-философской критике эпохи.

И все же в общем объеме современных исследований интересующая нас тема занимает совсем небольшое место и разрабатывается, в основном, в локальном ключе. Так, из 27 статей межвузовского сборника научных трудов «Традиции и новаторство русской прозы и поэзии XIX—XX веков», подготовленного в НГПИ им. Горького, только одну можно отнести к теме «Достоевский и литература Серебряного века»<sup>42</sup>. Примерно такое же соотношение — в краснодарском сборнике «Русская литература XX века: эволюция художественного сознания»<sup>43</sup>.

В различных изданиях 1980—2000-х годов время от времени появлялись статьи, целиком посвященные влиянию Достоевского на творчество какого-либо одного из авторов Серебряного века или касавшиеся этой темы среди других аспектов рассмотрения. Среди них — работы Ю.М. Лотмана, В.А. Туниманова, Н.Л. Елисеева, Р. Боуи об И.А. Бунине<sup>44</sup>, В. Ерофеева, В.А. Келдыша, А.Л. Соболева о Ф. Сологубе<sup>45</sup>, Т. Постниковой, А. Лаврова об А. Белом<sup>46</sup>, И. Корецкой об А.А. Блоке<sup>47</sup>, М.В. Михайловой о Г.И. Чулкове<sup>48</sup>.

В нашем обзоре необходимо также упомянуть две статьи, прямо не относящиеся к интересующей нас теме, но сыгравшие в ее разработке выдающуюся роль, задав направление последующих исследований и предоставив для них принципиально новый инструментарий. Имеются в виду широко известные работы З.Г. Минц и В.Н. Топорова<sup>49</sup>. В статьях последнего Достоевский, в мифопоэтическом аспекте, сопоставляется со многими прозаиками и поэтами Серебряного века: А. Белым, А.М. Ремизовым, Д.С. Мережковским, Ф. Сологубом, З.Н. Гиппиус. Перу З.Г. Минц также принадлежат статьи «Блок и Достоевский» и «Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок)»<sup>50</sup>,

в которых утверждается неразрывность связи творчества А.А. Блока не только 1910-х (поэма «Возмездие», драматургия), но и 1900-х («чердачный цикл» лирики, статья «Безвременье») с традициями Достоевского, прежде всего с мотивами урбанизма, социального унижения, образом «падшей» женщины.

На рубеже XX—XXI веков вышел подготовленный в Отделе русской литературы конца XIX — начала XX века ИМЛИ РАН двухтомный труд<sup>51</sup>, подытоживший результаты произошедшего за последние два десятилетия переворота в понимании литературной и культурной эпохи 1890—1920-х годов и наметивший перспективы ее дальнейшего изучения. В именном указателе издания упоминаний Достоевского в два-три раза больше, чем других классиков, оказавших влияние на художественное сознание Серебряного века: А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.А. Некрасова, — что, безусловно, отражает объективную картину присутствия Достоевского в этой культурной эпохе. В программной статье «Русская литература Серебряного века как сложная целостность» В.А. Келдыш серьезное внимание уделяет воздействию русской классики на художественное сознание и поэтику литературы Серебряного века, подчеркивая особое значение в этом процессе наследия Достоевского. К.Г. Исупов в статье «Философия и литература Серебряного века (сближения и перекрестки)» также не обходится без многочисленных обращений к опыту Достоевского — трансформации его идей (метафизики Эроса, философии Города, философии личности, метафизики поступка и мн.др.) в творчестве А.М. Ремизова, Ф. Сологуба, А.М. Горького. В статье «Реализм и неореализм» В.А. Келдыш осмысляет литературное движение Серебряного века во многом «в свете Достоевского», но, имея перед собой задачу панорамного освещения литературных направлений прежде всего в синхроническом аспекте, ограничивается лишь констатацией идейно-художественных влияний писателя-классика на прозаиков исследуемой эпохи. Тот же принцип введения «достоевского текста» — в статьях других авторов труда об А.М. Горьком, И.А. Бунине, А.И. Куприне, А.М. Ремизове, Л.Н. Андрееве, писателях-символистах. Влияние Достоевского отмечается, но не вычленяется из других; констатируется, но практически не исследуется. Элементы «достоевского текста» по отношению к литературе Се-

ребряного века рассредоточены, имеют преимущественно информационный, а не аналитический характер.

В двухтомном учебнике для вузов<sup>52</sup>, написанном на основе рассмотренного выше труда, имя Достоевского встречается довольно часто, однако преимущественно — среди классиков, чье творчество послужило материалом для «неомифологических» текстов Серебряного века (А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина). Тем не менее во вводящей статье В.А. Келдыш утверждает, что «наиболее прочные связующие нити» с русской классикой для эпохи рубежа XIX—XX веков «прошли через Достоевского. Интерес к нему в это время несоизмерим с предшествующими десятилетиями. В художественном творчестве (от Белого и Ремизова до Горького) не счесть постоянных обращений к Достоевскому, решениями которого литераторы новой эпохи поверяли — и с полным доверием к нему, и в резком споре с ним — свой собственный опыт»<sup>53</sup>. Говоря о философии Серебряного века, В.В. Полонский отмечает, что «своими формами мышления» она «обязана ”диалогическим” ... романам Достоевского, в которых господство авторской точки зрения замещается динамикой столкновения разных ”правд о мире” героев-идеологов. Именно литературная традиция подготовила обращение мыслителей к полухудожественным формам философской беседы»<sup>54</sup>. Однако в последующих главах учебника, посвященных отдельным писателям и поэтам эпохи, акцент делается прежде всего на их художественном новаторстве, а также на значении их открытий для будущей русской и зарубежной литературы XX века. Поэтому влияние Достоевского на художественно-мировоззренческие поиски А.М. Горького, И.А. Бунина, Л.Н. Андреева, А.М. Ремизова, Д.С. Мережковского, Ф. Сологуба, А. Белого, И.Ф. Анненского, А.А. Блока, В.И. Иванова и мн. др. хоть и отмечается, но достаточно лаконично. Так что тему «Достоевский и литература Серебряного века» надо специально вычленять из разных мест объемного труда. Да и раскрытие ее будет носить скорее информационный, чем исследовательский характер.

В результате проведенного обзора литературы о Серебряном веке, так или иначе касающейся влияния Достоевского на литературный процесс рубежа XIX—XX столетий, приходим к выводу о том, что интересующая нас тема разработана далеко недостаточ-

но. Подходы к ней только намечены, специальных работ по теме мало и посвящены они, как правило, какому-либо одному из авторов Серебряного века. В основном, это статьи.

Неудивительно, что проблема соотношения литературы Серебряного века во всем ее диапазоне с русской классикой XIX века становится приоритетной в литературоведении. Об этом, в частности, свидетельствует фундаментальный исследовательский проект Отдела русской литературы конца XIX — начала XX века ИМЛИ РАН, — «Наследие отечественной классики и русская литература конца XIX — начала XX вв. Материалы к энциклопедии "Серебряного века"», где комплексный анализ воздействия религиозно-философских идей и художественных открытий Достоевского на культуру и литературу рубежа XIX—XX веков по праву займет выдающееся место.

**Раздел 2.** Теперь рассмотрим историю разработки в литературоведении темы «Достоевский и литература Серебряного века» с другого «конца» — а именно со стороны изучения творчества Ф.М. Достоевского. Обширную литературу по этой теме для удобства обзора распределим по трем рубрикам: «Достоевский и философия Серебряного века», «Достоевский и критическая проза Серебряного века» и «Достоевский и художественная литература Серебряного века». Последняя рубрика распадается на подразделы: «Достоевский и художественная проза (и драматургия) Серебряного века» и «Достоевский и поэзия Серебряного века». Необходимо пояснить, что проведенное нами разделение на рубрики весьма условно, так как в живом литературном процессе эпохи четко провести границы между философией, критикой и художественным творчеством практически невозможно из-за мощных интеграционных тенденций, присущих культуре Серебряного века. Кроме того, одни и те же авторы постоянно выступали то как философы, то как критики, то как поэты или прозаики (Д.С. Мережковский, В.И. Иванов, А. Белый и др.).

При отсутствии специальных монографических исследований по исследуемой теме, тем не менее, работ, относящихся к ней, довольно много. Имеется также ряд монографий, в которых интересующая нас тема затрагивается в той или иной степени. Их мы выделим особо. В каждой из обозначенных рубрик мы в хронологическом порядке расположим монографии, сборники статей и



материалы научных конференций, периодические издания, специально посвященные творчеству Достоевского («Достоевский. Материалы и исследования», «Достоевский и мировая культура», «Достоевский и современность», «Dostoevsky Studies»), и постараемся выделить оттуда материал по теме «Достоевский и литература Серебряного века». Также отметим защищенные в рамках этой тематики диссертации.

*Рубрика 1. Достоевский и философия Серебряного века.*

Вышли монографии В.Г. Безносова (1993), А.Д. Терлецкого (1994), А.А. Ивановой (1999), Д. Григорьева (2002), Т.И. Благовой (2003), В.А. Туниманова (2004), Л.И. Сараскиной (2006), А.Г. Гачевой (2008)<sup>55</sup>.

Во второй части книги Д. Григорьева приводятся оценки творчества Достоевского в русской церковной и религиозно-философской критике начала XX века. В книге В.А. Туниманова к указанной рубрике относится статья «Подпольные парадоксалисты Достоевского и "преодоление самоочевидностей" Л. Шестова», в книге Л.И. Сараскиной — «Логика и мука апокалипсического сознания. Поправки В.В. Розанова и Н.А. Бердяева к эсхатологии Достоевского», в книге А.Г. Гачевой — первая часть раздела «Ф.М. Достоевский, Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев в кругу идей и проблем русской религиозно-философской мысли конца XIX — первой трети XX века» под названием «Взыскующие Града (русское религиозно-философское возрождение XX века)». Остальные монографии целиком посвящены указанной теме, отдавая, однако, предпочтение только части философского наследия рубежа XIX—XX веков — религиозной философии.

Защищены диссертации Н.В. Куликовской (2000), Д.Н. Дианова (2004), Ч.А. Горбачевского (2005)<sup>56</sup>.

В сборниках и журналах опубликованы статьи Э.Л. Радлова (1922), В.В. Зеньковского (1926), С.И. Гессена (1931), Н. Максимова (1956), В.Н. Ильина (1971), А. Латыниной (1972), И.В. Кузнецовой (1989), Г.К. Шенникова (1995), Е.К. Созиной (1996), В.А. Викторovichа (1996), К.Г. Исупова (1996), А.И. Тафинцева (1997), М.Б. Туровского (1998), В.В. Дмитриева (1998), Т.А. Савиной (2000), Е.Г. Новиковой (2001), А.А. Медведева (2001), Д.Н. Баринаова (2001), А.В. Мартынова (2001), Б.С. Кондратьева (2002), А.Г. Гачевой (2002, 2007), В.Л. Курабцева (2003), О.А. Осет-

ровой (2003), В.А. Панфилова и С.А. Самойленко (2003), Ю.В. Шатина (2004), Radoslav Romaniuk (2004), Argydas Ramonas (2004), Andreas Huneke (2006), Е.Г. Новиковой (2007)<sup>57</sup>.

В периодических изданиях, специально посвященных творчеству Достоевского, опубликованы статьи К. Бурхарди (1994), Г.Б. Курляндской (1998), Ю.П. Куприяновой (1999), К.Г. Исупова (2000), А.И. Битюговой (2001), В.А. Туниманова (2001, 2006), А.И. Тафинцева (2002), Н.К. Симакова (2005, 2006), Л.И. Сараскиной (2006)<sup>58</sup>.

Наиболее серьезное обобщающее исследование в этой области — А.Г. Гачевой — появилось только в 2007 году в виде объемной статьи в коллективном труде «Достоевский и XX век», подготовленном в Комиссии по изучению творчества Достоевского при РАН.

### *Рубрика 2. Достоевский и критическая проза Серебряного века.*

Тема была открыта уже в Серебряном веке статьями Вл.С. Соловьева, А.Л. Волынского, Волжского (А.С. Глинки), В.В. Розанова, Д.С. Мережковского, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, В.И. Иванова, Ю.И. Айхенвальда, Л. Шестова, а также Н.К. Михайловского, В.В. Вересаева, А.В. Луначарского, А.М. Горького и мн. др.<sup>59</sup> Общую тональность восприятия писателя-классика точно выразил в 1908 году Ю.И. Айхенвальд: «Под черным знаком Достоевского, в его стиле продолжает двигаться наше время»; «стихия творца "Бесов"» — «безумное содрогание и ужас»; Достоевский — «писатель катастроф, психолог метаний»<sup>60</sup>. Здесь отмечена определяющая роль творчества Достоевского, как его понимали деятели рубежа XIX—XX веков, в духовно-психологической атмосфере эпохи.

В последующие годы в России (СССР) вышли монографии В.Л. Комаровича (1925), М.М. Бахтина (1929), Г.М. Фридлендера (1995), В.А. Туниманова (2004)<sup>61</sup>.

В.Л. Комарович первым из литературоведов дал оценку философской критике Достоевского в Серебряном веке: «В свое время (в 1900-е гг. — *О.Б.*) опыты эти (книги А. Волынского, В. Розанова, Д. Мережковского, Волжского (А.С. Глинки), Л. Шестова. — *О.Б.*) были явлением значительным и плодотворным», но в новую эпоху в них открываются «погрешности»: «поспешность обобщений, слишком беглая запись как бы на лету схваченных впечатле-

ний», «импрессионизм критических этюдов». Работы В.И. Иванова (1910-х гг.), по мысли В.Л. Комаровича, проложили «новый путь в исследовании Достоевского» — не «от собственных догм», как это было в критике 1900-х годов, а от «предварительного анализа структурных признаков романа Достоевского», — выводя «принцип мирозерцания» писателя-классика из его же «принципа формы»<sup>62</sup>.

Несколько страниц первой главы знаменитой книги М.М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» («Проблемы поэтики Достоевского») заняты анализом критической прозы о Достоевском, написанной в Серебряном веке: книги В.В. Розанова, А. Волынского, Д.С. Мережковского, Л. Шестова и др. — это, по мнению автора, «путь философской монологизации» мира писателя-классика; нащупать «основную структурную особенность художественного мира Достоевского» удалось пока одному В.И. Иванову, но и последний «монологизировал» найденный принцип «ты еси»<sup>63</sup>.

Из нескольких глав книги Г.М. Фридендера только одна посвящена интересующей нас теме — это обзорно-информационное исследование «Достоевский и Вяч. Иванов».

В монографии В.А. Туниманова к указанной рубрике можно отнести две главы: «Заметки на полях писем В.В. Розанова к Н.К. Михайловскому» (о разных образах Достоевского в народнической и религиозно-философской критике) и «Полемика Л.Н. Андреева со статьями М. Горького "О карамазовщине" и "Еще о карамазовщине"» (воссоздание одной из важных страниц рецепции Достоевского в Серебряном веке).

Защищена диссертация М. Пакравана (1979)<sup>64</sup>.

В сборниках и журналах опубликованы статьи А. Свободова (1950), Б.А. Бялика (1959), В.А. Богданова (1971), Т.Г. Морозовой (1973), Rene Wellek (1983), А.А. Асояна (1995), Н.В. Налегач (1996), В.А. Лаврова (1997), О.Г. Самойловой (1999), Н.Т. Ашимбаевой (2001), И.А. Есаулова (2002), А.Б. Шишкина (2003), М.В. Чернова (2004), Dietrich Worn (2004), О. Семака (2005), Jerzy Karuscik (2006)<sup>65</sup>.

Трансформация оценок как творчества самого Достоевского, так и его критиков-символистов на протяжении десятилетий XX века подчинена той же логике, что и в разделе I нашего обзора («подход» со стороны Серебряного века). Так, если В.А. Богданов

в 1971 году стремился размежевать Достоевского с идейно-художественным наследием модернизма, о «методологическом подходе» которого к творчеству писателя-классика отзывался в целом неодобрительно, то исследователи 1990—2000-х годов, как правило, относятся к символистскому осмыслению Достоевского с уважительным вниманием.

В периодических изданиях, специально посвященных творчеству Достоевского, опубликованы статьи Г.М. Фридендера (1992, 1994), А.Н. Николюкина (1993), Г.К. Шенникова (1993), П.Е. Фокина (1995, 2000), В.А. Туниманова (2000), И.Д. Якубовича (2000), И.А. Битюговой (2000), К. Гидини (2000), А.Ю. Дорского (2001), Л.И. Сараскиной (2006), И.Л. Волгина (2007), О.Л. Фетисенко (2007)<sup>66</sup>.

Как видно по заглавиям приведенных в рубрике работ, и эта сторона темы «Достоевский и литература Серебряного века» пока находится в стадии сбора информации, а также осмысления каких-либо отдельных своих аспектов. Обобщающие статьи и монографии по указанной теме в достоевсковедении отсутствуют. Хочется вспомнить в этой связи уже рассмотренную нами в разделе I обзора статью В.А. Келдыша «Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи» (1992). Это единственная из нам известных на сегодняшний день работ, в которой критическая проза рубежа XIX—XX веков рассматривается во всем своем диапазоне, от Н.К. Михайловского и А.М. Горького до Вяч. Иванова и А. Белого. Однако исследование здесь ведется «со стороны» Серебряного века, в результате чего некоторые важные аспекты творчества Достоевского неизбежно остаются в тени (например, религиозные представления самого писателя-классика). Напрашивается вывод о необходимости обобщающих, панорамных исследований по обозначенной теме *на стыке* достоевсковедения и «серебряновечных» разысканий.

*Рубрика 3. Достоевский и художественная литература Серебряного века.*

*Подраздел 1. Достоевский и художественная проза (и драматургия) Серебряного века.*

Именно эта область интересов в связи с культурной эпохой Серебряного века наиболее популярна в достоевсковедении.

Вышли монографии King Henry Hall (1936), А.А. Белкина (1973), М.Я. Ермаковой (1973, 1982, 1990), О.Н. Калениченко (1997), В. Шмида (1998), О.С. Сухих (1999), Л.В. Бакуса (1999), Н.А. Макаричевой (2002), О.Ю. Юрьевой (2002), В.А. Туниманова (2004), Horst-Jurgen Gerigk (2005), О.А. Богдановой (2008)<sup>67</sup>.

В монографии М.Я. Ермаковой (1982) имеются разделы: «Чехов и Достоевский», «Л.Н. Андреев и Достоевский», «Развитие традиций Достоевского-романиста в новаторском искусстве М. Горького». В последнем заметна тенденция к уходу от идеологической конфронтации Достоевского и Горького и показу преемственности в области поэтики. В ее же монографии 1990-го года имеются главы «Развитие традиций романов Достоевского в прозе Чехова», «Развитие Горьким традиций романов Достоевского», где обозначенные тенденции углубляются.

Монографию О.Ю. Юрьевой можно отнести к обоим подразделам рубрики «Достоевский и художественная литература Серебряного века», так как автор в равной степени обращается и к прозе, и к поэзии исследуемой эпохи. Однако в общем объеме книги О.Ю. Юрьевой страниц, посвященных Серебряному веку, едва ли наберется одна четвертая часть, все остальное — о Достоевском. Единственный писатель начала XX века, чье творчество, в связи с «идеями и образами» писателя-классика, рассматривается достаточно подробно, — это И.С. Шмелев. Но О.Ю. Юрьева выбрала для сопоставительного анализа «Лето Господне» и «Богомолье» — произведения эмигрантского периода (1930-х гг.), явно не укладывающиеся в обозначенный в заглавии книги период.

В монографии В.А. Туниманова к указанному подразделу могут быть отнесены главы «Достоевский в творчестве и жизни А.М. Ремизова» (части I. «Достоевский и "Огненная Россия"» и II. «"Живая жизнь" и "подполье"»), «"Что там — дальше?" (Достоевский и Е.И. Замятин)», «И.А. Бунин и Достоевский (По поводу рассказа Бунина "Пеглистые уши")».

Х.-Ю. Геригк исследует в своей монографии семантическое наполнение концептов «государство» и «революция» в творчестве Достоевского и в ряде романов русской литературы 1900—1925 годов: «Матери» А.М. Горького, «Петербурге» А. Белого, «Мелком бесе» Ф. Сологуба, «Мы» Е.И. Замятина, «Цементе» Ф. Гладкова.

В монографии О.А. Богдановой широкий культурологический контекст и социокультурный аспект рассмотрения, наряду с филологическим анализом текстов, способствуют сравнительному анализу художественного сознания и поэтики Достоевского и таких прозаиков Серебряного века, как Д.С. Мережковский, Ф. Сологуб, А. Белый, З.Н. Гиппиус, Г.И. Чулков, А.М. Ремизов, Л.Н. Андреев, А.М. Горький.

Защищены диссертации В.А. Гудова (1997), И.В. Пантелей (1998), Н.А. Панфиловой (2000), О.Ю. Юрьевой (2003), Т.А. Краснослободцевой (2005), О.Ю. Малкиной (2005), О.В. Молодкиной (2005), О.А. Богдановой (2009)<sup>68</sup>.

В сборниках и журналах опубликованы статьи Ю. Горака (1933), Е.А. Колесниковой (1956), Т.Л. Мотылевой (1959), Л.М. Фарбера (1962), В.К. Шеншина (1970, 1989), Л.А. Иезуитовой (1970), Э.А. Полоцкой (1971), А.С. Мясникова (1972), Л.К. Долгополова (1976), М.Я. Ермаковой (1978), Г.А. Корнейчука (1980), Carol Anshuetz (1983), Г. Щенникова (1988), Т.А. Касаткиной (1992), Н.А. Натовой (1993), А.Г. Тимофеева (1993), В.К. Гайдука (1995), Е.Р. Матевосян (1995), В.А. Туниманова (1996), Л.Е. Хворовой (1999), А.А. Невструева (1999), В.А. Недзвецкого (2000), Н.В. Киреевой (2000), Ю.В. Розанова (2000), Г.Н. Манчук (2000), О.С. Сухих (2001), Г.А. Зябревой (2001), К. Ятокава (2002), А.А. Станюты (2002), Я.Р. Коздриня (2002, 2003), Н.А. Дворяшиной (2002, 2003), О.Р. Сайбулиной (2002), О.В. Молодкиной (2002, 2003), Ло Ливей (2003), О. Бурмякиной (2003), М.Ю. Чошаевой (2004), И.А. Горюновой (2004), Н.В. Живолуповой (2004), Н. Пономаревой (2004), О.Ю. Малкиной (2004), Н.В. Киреевой (2005), С.В. Сызранова (2005), Danuse Ksicova (2005), Л. Бельтран Альмерия (2007), А.Н. Долгенко (2007), И. Пантелей (2007), О.Ю. Юрьевой (2005, 2007), М. Горчинова (2008), О. Богдановой (2008), Е. Эртнер (2008)<sup>69</sup>.

В периодических изданиях, специально посвященных изучению творчества Достоевского, опубликованы статьи Л.К. Долгополова (1976), М. Дунаева (1978), Ф.И. Евнина (1980), А.Н. Мурравьева (1985), Richard A. Pease (1987), А.А. Станюты (1992), Г. Щенникова (1993), Б. Улановской (1994), И.Д. Якубовича (1994), С.Ю. Ясенского (1994), П.Е. Фокина (1995), И.В. Пантелей (1995, 1997, 2001), В.А. Туниманова (1996, 1997), М.В. Михайловой (1999), Г. Слобин (1999), А.И. Чинковой (2000), Ю.К. Герасимова (2000, 2001), Е.А. Акелькиной (2001), Ю.В. Ро-

занова (2001), О.Ю. Юрьевой (2003), О.А. Богдановой (2007), Е.В. Сарычевой (2007)<sup>70</sup>.

Еще в 1980 году Ф.И. Евнин, обобщая то сравнительно немногое, что было тогда сделано в указанном направлении, отмечал: «В последнее время внимание литературоведов все более настойчиво привлекает важная, но пока малоисследованная проблема воздействия творчества Достоевского на русских писателей конца XIX — начала XX века. Появились работы «Достоевский и Блок» (З.Г. Минц, Б.И. Соловьева. — *О.Б.*), «Достоевский и Л. Андреев» (Л.А. Иезуитовой, М.Я. Ермаковой. — *О.Б.*), «Достоевский и Горький» (А.С. Мясникова, М.Я. Ермаковой и др. — *О.Б.*). Но и по сей день проблема эта разработана недостаточно»<sup>71</sup>.

Как мы увидели, за прошедшие после этого годы вышел ряд монографий, так или иначе касающихся темы, но немногие из них охватили материал в его панорамном развороте и представили спектр воздействий творчества Достоевского на писателей разных литературных направлений Серебряного века. В основном они ограничились изучением воздействия классика на одного-двух прозаиков, к тому же, как правило, в достаточно узком аспекте.

Если мы сравним количество статей по теме «Достоевский и литература Серебряного века» с общим количеством статей о творчестве Достоевского, вышедших за период с 1980 года, то соотношение будет примерно 1 : 20—25. В качестве примера обратимся к альманаху «Достоевский и мировая культура». Так, за 15 лет издания (1993—2007), при количестве статей и материалов в каждом выпуске около 20, в нем появилось лишь 12 статей по теме «Достоевский и литература Серебряного века», из них 7 — по теме «Достоевский и художественная проза Серебряного века».

Другой пример. В конце 2006 года Фонд Достоевского провел II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте», на котором было прочитано 175 докладов, лишь 5 из которых относились к интересующей нас теме.

Вопросам же сопоставления элементов поэтики Достоевского с творчеством писателей Серебряного века вообще посвящены считанные работы.

В девяти выпусках международного альманаха *Dostoevsky Studies* (1980—1988) к указанной в подрубрике теме можно отнести толь-

ко статью Ричарда А. Писа «Some Dostojevskian Themes in the Work of Maksim Gorky». На сайте научно-исследовательского центра К. Стейнджа нет ни одной работы по теме «Достоевский и литература Серебряного века», в том числе «Достоевский и художественная проза Серебряного века». Из новых серий альманаха Международного общества Достоевского Dostoevsky Studies (1993—2008) удалось просмотреть №№ 9, 10, 11, 12. В них нет ранее не публиковавшихся работ по интересующей нас теме.

Итак, можно повторить слова Ф.И. Евнина 1980 года о недостаточной разработке заявленной проблемы.

*Подраздел 2. Достоевский и поэзия Серебряного века.*

Нет ни одной монографии по тематике подраздела.

Нам неизвестны защищенные диссертации по тематике подраздела.

В сборниках и журналах опубликованы статьи Л. Брик (1966), В. Кожина (1966), З.Г. Минц (1971), Б.И. Соловьева (1971), И.П. Смирнова (1983), Р.В. Дуганова (1994), Е.А. Шестаковой (1994), Н.А. Панфиловой (1999), А.А. Асояна (2002), Г.П. Козубовской (2002), Н.И. Онуфриевой (2002), Н.В. Кудриной (2003), Л.А. Сугай (2004), Е.Е. Прошина (2005), Т. Касаткиной (2007), Т. Карпачевой (2008)<sup>72</sup>.

В периодических изданиях, специально посвященных проблемам творчества Достоевского, опубликованы статьи В.В. Архиповой (1978, 2000, 2001), В.И. Сахарова (1985), В.П. Купченко (1988), Е.А. Шестаковой (1993), О. Вороновой (1997), Л.Ф. Кациса (1999), Е.В. Ивановой (2000), Л.В. Сыроватко (2000), Л.П. Щенниковой (2001, 2005, 2006)<sup>73</sup>.

Очевидно, что разработка этой темы также находится на стадии сбора информации и освещения локальных проблем.

В заключение нашего обзора книги, статей и диссертаций по теме «Ф.М. Достоевский и литература Серебряного века» со стороны изучения творчества Достоевского скажем еще несколько слов об итоговом в аспекте интересующей нас тематики труде современного достоевсковедения — двухтомнике «Достоевский и XX век» (2007). Во введении к труду его составитель и редактор Т.А. Касаткина прямо ставит одной из задач этого коллективного исследования разработку направления «Достоевский и русский "рубеж веков"», выделяя в нем две главные составляющие, уже сложившие-



ся ранее в международной науке: философско-мировоззренческую и литературно-художественную. К первой в рассматриваемом издании относятся статьи А.Г. Гачевой и Е.Г. Новиковой, ко второй — Т.А. Касаткиной, А.Н. Долгенко, И.В. Пантелей, О.Ю. Юрьевой. То, что собственно художественному влиянию Достоевского уделено большее внимание, чем философскому, позволяет говорить о нарастании тенденции к уяснению воздействия художественного метода Достоевского на литературные произведения Серебряного века, прежде всего прозаические.

В своей обобщающей статье «Феномен ”Ф.М. Достоевский и рубеж XIX—XX веков”» Т.А. Касаткина, констатируя факт «*явления Достоевского в центре новой культурной эпохи, начавшейся через пятнадцать лет после его смерти*»<sup>74</sup>, основное внимание уделяет развитию в художественных произведениях Серебряного века т.н. «оперативной поэтики», разработанной Достоевским. В ее ключе анализируется поэма А.А. Блока «Двенадцать». В статьях А.Н. Долгенко, И.В. Пантелей и О.Ю. Юрьевой речь идет преимущественно о романах Ф. Сологуба. Симптоматично, что анализируется именно поэтика, в свете структурных особенностей романистики Достоевского.

Из 49 статей двухтомника 6 относятся к Серебряному веку (1/8 часть, по сравнению с 1/20—25 в изданиях предыдущих лет, что позволяет говорить об увеличении внимания к теме), из них 4 — к художественной литературе этой эпохи, 3 — к прозе.

Тем не менее очевидно, что разработка направления «Достоевский и русский ”рубеж веков”» в мировом достоевковедении почти целиком дело будущего. Еще раз подчеркнем, что панорамное, с одной стороны, и глубинно-концептуальное — с другой, раскрытие этой темы возможно, по нашему убеждению, только *на пересечении* достоевковедения (как части изучения русской классической литературы XIX века) и исследований по русской литературе рубежа XIX—XX веков.

### Примечания

<sup>1</sup> Михайловский Н.К. О г. Максиме Горьком и его героях // Критические статьи о произведениях Максима Горького. — СПб.: Изд. С. Гринберга, 1901. — С. 53—105.

<sup>2</sup> **Богданович А.И.** Крепнувший талант (Кирилка — Фома Гордеев) // Критические статьи о произведениях Максима Горького. — СПб., 1901; **Богданович А.И.** Годы перелома: сб. критических статей 1895—1906 годов. — СПб., 1908.

<sup>3</sup> **Анненский И.Ф.** Книга отражений. — Кн. 1—2. — СПб.: Башмаковы, 1906—1909.

<sup>4</sup> **Волжский [А.С. Глинка].** Достоевский и Чехов: параллель // Русская мысль. — 1913. — № 5. — 2-я паг. — С. 33—42.

<sup>5</sup> **Овсяннико-Куликовский Д.Н.** «Жизнь человека». Заметки о творчестве Леонида Андреева // **Овсяннико-Куликовский Д.Н.** Собрание сочинений. — М.: Госуд. изд-во, 1923—1924. — Т. 5. — С. 157—171.

<sup>6</sup> **Горнфельд А.Г.** Книги и люди: литературные беседы. — СПб.: Жизнь, 1908; **Горнфельд А.Г.** Два сорокалетия // Пушкин. Достоевский: сборник. — Пг.: Изд. Дома литераторов, 1921.

<sup>7</sup> **Неведомский М.** Наша художественная литература предреволюционной эпохи // Общественное движение в России в начале XX века. — Т. 1. — СПб., 1909. — С. 483—537.

<sup>8</sup> **Абрамович Н.Я.** В осенних садах: литература сегодняшнего дня. — М.: Заря, 1909.

<sup>9</sup> **Колтоновская Е.А.** Сергеев-Ценский // Русская мысль. — 1913. — № 2. — Отд. 2. — С. 95—110; **Колтоновская Е.А.** Новая жизнь: критические статьи. — СПб.: Изд. т-ва «Общественная польза», 1910.

<sup>10</sup> **Иванов-Разумник Р.В.** О смысле жизни: Сологуб, Андреев, Шестов. — СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1910; **Иванов-Разумник.** Заветное: о культурной традиции: статьи 1912—1913 гг. — Пг.: Эпоха, 1922; **Иванов-Разумник.** Творчество и критика: статьи критические: 1908—1922. — Пг.: Колос, 1922.

<sup>11</sup> **Измайлов А.** Помрачение божков и новые кумиры: книга о новых веяниях в литературе (Леонид Андреев, Арцыбашев, Бальмонт, Блок, Городецкий, Вяч. Иванов, Гиппиус, Мережковский, Ф. Сологуб, Каменский, Минский, А. Белый, О. Дымов, Кузмин, Сергеев-Ценский, Ауслендер). — М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1910; **Измайлов А.** Пестрые знамена: литературные портреты безвременья (Мережковский — Бальмонт — Арцыбашев — Амфитеатров — Бунин — Будищев — Вяч. Иванов — Гиппиус — Чириков — Ремизов — Вересаев). — М.: Т-во И.Д. Сытина, 1913.

<sup>12</sup> **Морозов М.** Очерки новейшей литературы: статьи о Л. Андрееве, Сергеев-Ценском, Б. Зайцеве, В. Ропшине, М. Горьком, Л. Толстом. — СПб.: Прометей, 1911.

<sup>13</sup> **Яблоновский Вл.** Достоевский перед лицом новых течений русского самосознания // **Яблоновский Вл.** Вокруг сфинкса: (очерки о жизни и творчестве русского народа): авториз. пер. с польск. — СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1912. — С. 70—105.

<sup>14</sup> **Львов-Рогачевский В.И.** Снова накануне: сборник критических статей и заметок. — М.: Книгоизд-во писателей, 1913.

<sup>15</sup> **Чуковский К.И.** Книга о современных писателях. — Испр. изд. «Критических рассказов». — СПб.: Шиповник, 1914.

<sup>16</sup> **Кранихфельд Вл.П.** В мире идей и образов. — Т. 1 — 3. — СПб.: Просвещение, 1911—1917.

<sup>17</sup> **Ольминский М.С.** По вопросам литературы (статьи 1900—1914 годов). — Л.: Прибой, 1926.

<sup>18</sup> **Цетлин М.О.** О творчестве Леонида Андреева // Грядущая Россия. — Париж, 1920. — № 2. — С. 242—256; **Русов Н.Н.** Розанов и Достоевский // Накануне. — Берлин, 1922. — № 9. — С. 9—16; **Кречетов С. [Соколов С.А.]**. Леонид Андреев: опыт характеристики литературного облика // Русская мысль. — Прага—Берлин, 1923. — Кн. 1—11. — С. 275—280; **Дризен Н.В.** Около театра. «Анфиса» Л. Андреева // Возрождение. — Париж, 1926. — 26 февр. — № 269; **Мanning С.** «Тьма» Л. Андреева и «Записки из подполья» Достоевского // Slavia. — Прага, 1927. — Т. V. — Вып. 4. — С. 850—852.

<sup>19</sup> **Ильин И.А.** О тьме и просветлении: книга художественной критики: Бунин — Ремизов — Шмелев (1939) // **Ильин И.А.** Собрание сочинений. — В 10 т. — Т. 6. — Кн. 1. — М.: Русская книга, 1996. — С. 183—406 (Впервые опубликовано в Германии в 1959 г.); **Левицкий С.В.** Соловьев и Достоевский // Новое русское слово. — Нью-Йорк, 1955. — № 41. — С. 197—209; **Pozniak Telesfor.** Dostojewski w kregu symbolistow rosyjskich. — Wroclaw, 1969. — С. 125—161; **Nivat Georges.** Biely et Dostoievski // Dostoievski: ce cahier a ete dirige par Jacques Catteau. — Paris, [1973]. — P. 334—336; **Дрозда М.** Горький и Достоевский // Annali Sezione Slava (Istituto Universitario Orientale). — Napoli, 1975. — Т. XVI—XVII. — P. 204—212; **Силард Л.** От «Бесов» Достоевского к «Петербургу» А. Белого: структура повествования // Studia Russica. — Budapest, 1981. — Т. IV. — С. 71—77; **Ljunggren Magnus.** The Dream of Rebirth: a Study of Andrej Belyj's Novel "Peterburg". — Stockholm, 1982. — P. 14—20, 28—29; **Elsworth J.D.** Andrey Bely: a Critical Study of the Novels. — Cambridge University Press (USA), 1983. — P. 30—31, 71—77; **Билль В.** Чехов и Достоевский // Записки Русской академической группы в США. — Т. XVIII. — New York, 1985. — С. 91—106.

<sup>20</sup> См.: **Михайловский Б.В.** Русская литература XX века: с девяностых годов XIX века до 1917 года: учебн. пос. для студентов. — М.: Учпедгиз, 1939; **Волков А.А.** Очерки русской литературы конца XIX — начала XX века. — М.: Гослитиздат, 1952; **Мейлах Б.С.** В.И. Ленин и проблемы русской литературы XIX — начала XX века: исследования и очерки. — М.: Гослитиздат, 1947 (всего 4 изд., последнее — в 1970 г.); и мн. др.

<sup>21</sup> Русская литература конца XIX — начала XX века. — В 3 т. / ред. колл. Б.А. Бялик, Е.В. Тагер, В.П. Щербина. — М.: Наука, 1968—1972.

<sup>22</sup> Судьбы русского реализма начала XX века / под ред. К.Д. Муратовой. — Л.: Наука, 1972.

<sup>23</sup> **Смирнова Л.А.** Проблемы реализма в русской прозе начала XX века: пособие для учителя. — М.: Просвещение, 1977; **Шахов В.В.** Русская де-

мократическая проза накануне революции 1905—1907 годов (традиции и новаторство): учебн. пособие. — Рязань, 1980.

<sup>24</sup> **Келдыш В.А.** Русский реализм начала XX века. — М.: Наука, 1975.

<sup>25</sup> **Долгополов Л.К.** Русская литература конца XIX — начала XX века как этап в литературном развитии // Русская литература. — 1976. — № 1. — С. 93—109; **Кулешов В.И.** Нерешенные вопросы изучения русской литературы рубежа XIX—XX веков // Вопросы литературы. — 1982. — № 8. — С. 50—74; **Келдыш В.** На рубеже художественных эпох: (о русской литературе конца XIX — начала XX века) // Вопросы литературы. — 1993. — Вып. II. — С. 92—105.

<sup>26</sup> **Кулешов В.И.** Нерешенные вопросы... — С. 63.

<sup>27</sup> **Беззубов В.И.** Л. Андреев и традиции русского реализма. — Таллин: Ээсти Раамат, 1984.

<sup>28</sup> **Келдыш В.А.** На рубеже художественных эпох... — С. 94.

<sup>29</sup> **Петрова Т.Г.** Тенденции изучения русской литературы первой четверти XX века в советских исследованиях 80-х годов: научно-аналитический обзор / ИНИОН АН СССР. — М., 1990.

<sup>30</sup> **Смирнова Л.А.** Единство духовных устремлений в литературе Серебряного века // Российский литературоведческий журнал. — 1994. — № 5—6. — С. 3—16.

<sup>31</sup> **Долгополов Л.К.** На рубеже веков: о русской литературе конца XIX — начала XX века. — Л.: Советский писатель, 1985; **Долгополов Л.К.** Андрей Белый и его роман «Петербург». — Л.: Советский писатель, 1988; **Ильев С.П.** Русский символистский роман: аспекты поэтики. — Киев: Лыбидь, 1991; **Сарычев В.А.** Модернизм в русской литературе рубежа XIX—XX веков: проблема «жизнетворчества». — Воронеж, 1991; **Баран Хенрик.** Поэтика русской литературы начала XX века. Авторизов. пер. с англ. — М.: Прогресс-Универс, 1993; **Кричевская Ю.** Модернизм в русской литературе Серебряного века: учебн. пособие. — М.: ТОО «ИнтелТех», 1994; **Барковская Н. В.** Поэтика символистского романа. — Екатеринбург, 1996; **Слобин Грета Н.** Проза Ремизова (1900—1921). Пер. с англ. — СПб.: Академический проект, 1999; **Минералова И.Г.** Русская литература Серебряного века (поэтика символизма). — М.: Флинта: Наука, 1999; **Колобаева Л.А.** Русский символизм. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000; **Грачева А.М.** Алексей Ремизов и древнерусская культура. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000; **Пайман А.** История русского символизма. Авториз. пер. с англ. — М.: Республика, 2002; **Ломтев С.В.** Проза русских символистов: пособие для учителей. — М.: Интерпракс, 2004; **Давыдова Т.Т.** Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). — М.: Флинта: Наука, 2005; **Павлова М.** Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. — М.: Новое литературное обозрение, 2007; **Тамарченко Н.Д.** Русская повесть Серебряного века: проблемы поэтики сюжета и жанра. — М.: Intrada, 2007; **Полонский В.В.** Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. — М.: Наука, 2008.

- <sup>32</sup> **Ильев С.П.** Русский символистский роман... — С. 163.
- <sup>33</sup> Цит. по: **Колобаева Л.А.** Русский символизм... — С. 289.
- <sup>34</sup> **Ломтев С.П.** Проза русских символистов... — С. 103.
- <sup>35</sup> **Давыдова Т.Т.** Русский неореализм... — С. 29.
- <sup>36</sup> Слова **Е. Колтоновской** о Достоевском цит. по: **Давыдова Т.Т.** Русский неореализм... — С. 105.
- <sup>37</sup> **Тамарченко Н.Д.** Русская повесть... — С. 6.
- <sup>38</sup> **Мелетинский Е.А.** Трансформация архетипов в русской классической литературе: (космос и хаос, герой и антигерой) // **Мелетинский Е.А.** Литературные архетипы и универсалии. — М.: Изд-во РГГУ, 2001. — С. 150—224; **Топоров В.Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследование в области мифопоэтического. — М.: Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995.
- <sup>39</sup> **Лавров А.В.** Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность. — М.: Новое литературное обозрение, 1995.
- <sup>40</sup> **Хализев В.Е.** Ценностные ориентации русской классики. — М.: Гнозис, 2005.
- <sup>41</sup> Связь времен: проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века / отв. ред. В.А. Келдыш. — М.: Наследие, 1992; Д.С. Мережковский: мысль и слово / ред. колл. В.А. Келдыш и др. — М.: Наследие, 1999.
- <sup>42</sup> **Живолупова Н.В.** Традиции Ф.М. Достоевского в «художественной философии» романа Е.И. Замятина «Мы» // Традиции и новаторство русской прозы и поэзии XIX—XX веков: межвуз. сб. науч. тр. — Н. Новгород, 1992. — С. 172—179.
- <sup>43</sup> См.: **Сайченко В.** Достоевский и Шмелев: к вопросу о создании «религиозного романа» // Русская литература XX века: эволюция художественного сознания: сб. науч. тр. — Краснодар: Кубанск. гос. ун-т, 2000. — С. 41—55.
- <sup>44</sup> **Лотман Ю.М.** Два устных рассказа Бунина: (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Тартус. ун-т. Ученые записки. — Вып. 781. — Тарту, 1987. — С. 34—52; **Туниманов В.А.** Бунин и Достоевский: (по поводу рассказа Бунина «Пеллистые уши») // Русская литература. — 1992. — № 3. — С. 55—73; **Елисеев Н.Л.** Бунин и Достоевский // И.А. Бунин: Pro et contra: личность и творчество И. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология / сост. Б.В. Аверин. — СПб.: РХГИ, 2001. — С. 694—699; **Боуи Роберт.** Достоевский и «достоевщина» в произведениях и жизни Бунина // Там же. — С. 700—713.
- <sup>45</sup> **Ерофеев В.** На грани разрыва: («Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции // Вопросы литературы. — 1985. — № 2. — С. 140—158; **Келдыш В.А.** О «Мелком бесе» // Сологуб Ф. Мелкий бес: роман. — М.: Художественная литература, 1988. — С. 3—18; **Соболев А.Л.** «Мелкий бес»: к генезису названия // В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана: сб. статей. — Тарту, 1992. — С. 171—184.

<sup>46</sup> **Постникова Т.** К вопросу о трансформации некоторых черт поэтики Достоевского в романе А. Белого «Петербург» // Из истории русского реализма конца XIX — начала XX века. — М.: Изд. Моск. ун-та, 1986. — С. 136—148; **Лавров А.** Достоевский в творческом сознании А. Белого (1900-е годы) // Андрей Белый: проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации: сборник / сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. — М.: Советский писатель, 1988. — С. 131—150.

<sup>47</sup> **Корецкая И.** Блок о Достоевском: (по неизвестным материалам) // Литературное наследство. — Т. 92. — А. Блок. Новые материалы и исследования. — Кн. 4. — М.: Наука, 1987. — С. 13—33. (Перепеч.: **Корецкая И.В.** Над страницами русской поэзии и прозы конца XIX — начала XX века. — М.: Радикс, 1995. — С. 35—76).

<sup>48</sup> **Михайлова М.В.** «Интересный и безукоризненно честный писатель» // **Чулков Г.** Валтасарово царство. — М.: Республика, 1998. — С. 5—16.

<sup>49</sup> **Мицц З.Г.** О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. — Блоковский сборник III / Учен. записки Тартус. гос. ун-та. — Вып. 459. — Тарту, 1979. — С. 76—120 (Перепеч.: **Мицц З.Г.** Поэтика русского символизма. — СПб.: Искусство — СПб., 2004. — С. 59—96); **Топоров В.Н.** Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // **Топоров В.Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследование в области мифопоэтического. — М.: Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. — С. 259—367; **Топоров В.Н.** О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Там же. — С. 193—258.

<sup>50</sup> **Мицц З.Г.** Блок и Достоевский // **Мицц З.Г.** Александр Блок и русские писатели. — СПб.: Искусство — СПб, 2000. — С. 86—112; **Мицц З.Г.** Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок) // Там же. — С. 337—342.

<sup>51</sup> Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). — В 2 т. / отв. ред. В.А. Келдыш. — М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000—2001.

<sup>52</sup> История русской литературы конца XIX — начала XX века: учебн. пособие. — В 2 т. / под ред. В.А. Келдыша. — М.: Изд. центр «Академия», 2007.

<sup>53</sup> Там же. — Т. I. — С. 17.

<sup>54</sup> Там же. — Т. I. — С. 40.

<sup>55</sup> **Безносков В.Г.** «Смогу ли уверовать?»: Ф.М. Достоевский и нравственно-религиозные искания в духовной культуре России конца XIX — начала XX века. — СПб.: СПб. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова, 1993; **Терлецкий А.Д.** Достоевский и философская критика рубежа XIX—XX веков. — Симферополь, 1994; **Иванова А.А.** Русская классическая философия: от Ф.М. Достоевского к И.А. Ильину. — М.: Диалог-МГУ, 1999; **Григорьев Д., прот.** Достоевский и Церковь: у истоков религиозных убеждений писателя. — М.: Изд-во Правосл. Свято-Тихон.

богосл. ин-та, 2002; **Благова Т.И.** Философемы Достоевского: три интерпретатора: Шестов, Бердяев, Вышеславцев. — Екатеринбург, 2003; **Туниманов В.А.** Ф.М. Достоевский и русские писатели XX века. — СПб.: Наука, 2004; **Сараскина Л.И.** Достоевский в созвучиях и притяжениях: (от Пушкина до Солженицына). — М.: Русский путь, 2006; **Гачева А.Г.** Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров. Встречи в русской культуре. — М.: ИМЛИ РАН, 2008.

<sup>56</sup> **Куликовская Н.В.** Влияние Ф.М. Достоевского на русскую религиозную философию конца XIX — начала XX века: автореферат канд. дисс. — Р/Д, 2000; **Дианов Д.Н.** Творческие искания Достоевского в оценке русской религиозно-философской критики конца XIX — начала XX века: (К.Н. Леонтьев, В.С. Соловьев, В.В. Розанов): автореферат канд. дисс. — Кострома, 2004; **Горбачевский Ч.А.** Категория свободы в творчестве Достоевского и ее интерпретация в русской религиозно-философской критике рубежа XIX—XX веков: автореферат канд. дисс. — Магнитогорск, 2005.

<sup>57</sup> **Радлов Э.Л.** Соловьев и Достоевский // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. — Сб. 1. — Пг.: Мысль, 1922. — С. 155—176; **Зеньковский В.В.** Достоевский, Вл. Соловьев, Бердяев (1926) // **Зеньковский В.В.** Русские мыслители и Европа. — Изд. 2-е. — Париж: YMCA-Press, 1955. — С. 225—271 (Перепеч.: **Зеньковский В.В.** Русские мыслители и Европа. — М.: Республика, 1997. — С. 114—136); **Гессен С.И.** Борьба утопии и автономии добра в мировоззрении Ф.М. Достоевского и Вл.С. Соловьева // Современные записки. — Париж, 1931. — Кн. XLV. — С. 371—305. — Кн. XLVI. — С. 321—351; **Максимов Н.** Достоевский и Вл. Соловьев // Новое русское слово. — Нью-Йорк, 1956. — 30 сент. — № 16320; **Ильин В.Н.** Достоевский и Бердяев (1971) // Новый журнал. — Нью-Йорк, 1971. — № 105. — С. 260—273 (Перепеч.: **Ильин В.Н.** Эссе о русской культуре. — СПб.: Акрополь, 1997. — С. 427—440); **Латынина А.** Достоевский и экзистенциализм // Достоевский — художник и мыслитель: сб. статей / отв. ред. К.Н. Ломунов. — М.: Художественная литература, 1972. — С. 210—259; **Кузнецова И.В.** Идеи и образы Ф.М. Достоевского в философии Л. Шестова // Религиозно-идеалистическая философия в России XIX — начала XX веков. — М.: АН СССР, Ин-т философии, 1989. — С. 105—114; **Щенников Г.К.** «Русская идея» Достоевского в интерпретации Бердяева // Достоевский в культурном контексте XX века: материалы науч. конф., посв. 170-летию со дня рожд. Ф.М. Достоевского. — Омск, 1995. — С. 11—19; **Созина Е.К.** Творчество Достоевского в русской философско-критической мысли рубежа XIX—XX веков // Ф.М. Достоевский и национальная культура / под ред. Г.К. Щенникова. — Вып. 2. — Челябинск: Челябин. ГУ, 1996. — С. 163—246; **Исупов К.Г.** Возрождение Достоевского в русском религиозно-философском ренессансе // Христианство и русская литература. — Сб. 2. — СПб.: Наука, 1996. — С. 310—333; **Викторович В.А.** Достоевский и Вл. Соловьев // Достоевский в конце XX века: сб. статей / сост. и ред. К.А. Степанян. — М.:

Классика плюс, 1996. — С. 432—461; **Тафинцев А.И.** Религия как проблема жизни: (Флоренский и Достоевский) // Метафизические исследования: религия. — Альманах лаборатории метафизических исследований при филос. ф-те СПбУ. — Вып. 10. — СПб.: Алетейя, 1997. — С. 99—111; **Туровский М.Б.** Достоевский и Бердяев // Философские науки. — 1998. — № 1. — С. 107—117; **Дмитриев В.В.** Бердяев — читатель Достоевского: (к проблеме «персонализм и революция») // Филологические записки: вестник литературоведения и языкознания. — Вып. 11. — Воронеж, 1998. — С. 66—75; **Баринев Д.Н.** Теогуманистическая культура в контексте русской идеи: (Достоевский и С.Л. Франк) // Идеи христианской культуры в истории славянской письменности: материалы науч. конф. 24 мая 2000 г. — Смоленск, 2001. — С. 50—54; **Савина Т.А.** В.С. Соловьев и Ф.М. Достоевский // В.С. Соловьев: жизнь, учение, традиции. — Екатеринбург: Уральский ГУ, 2000. — С. 167—170; **Новикова Е.Г.** С.Н. Булгаков. «Свет Невечерний»: интерпретация творчества Достоевского в контексте европейского мистицизма // Язык в поликультурном пространстве: теоретические и прикладные аспекты. — Томск, 2001. — С. 170—173; **Медведев А.А.** Апокалипсис литературы: Розанов и Достоевский // Славянские духовные ценности на рубеже веков: сб. статей. — Тюмень: Тюменск. ГУ, 2001 — С. 102—108; **Мартынов А.В.** Образ Ставрогина в творчестве С. Булгакова и Н. Бердяева: гностицистские реминисценции // Русская философия: многообразие и единство: материалы VII Российского симпозиума историков русской философии (Москва, 14—17 ноября 2001 г.). — М.: Эко-Пресс, 2001. — С. 141—143; **Кондратьев Б.С.** Сон как «возможность другого мира» у Флоренского и Достоевского // Православие и культура: XI Рождественские православно-философские чтения, янв. 2002: сб. статей. — Днепропетровск, 2002. — С. 314—323; **Гачева А.Г.** Философия истории Ф.М. Достоевского в контексте русской мысли XIX — начала XX веков // Русская словесность. — 2002. — № 5. — С. 11—16; **Гачева А.Г.** Творчество Достоевского и русская религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века // Достоевский и XX век. — В 2 т. / Под ред. Т.А. Касаткиной. — Т. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — С. 18—96; **Курбанцев В.Л.** Ангелы и бесы: (Л. Шестов и философия Ф.М. Достоевского) // Вестник Московского университета. — Серия 7: Философия. — 2003. — № 4. — С. 3—17; **Осетрова О.А.** Проблемы свободы в творчестве Н.А. Бердяева и Ф.М. Достоевского // Метаморфозы свободы...: к 125-летию со дня рождения Н.А. Бердяева: Вестник товарищества российской философии при Украинском философском фонде. — Киев, 2003. — № 1 — С. 516—522; **Панфилов В.А., Самойленко С.А.** Взаимодействие философии и литературы в духовной культуре: осмысление Н.А. Бердяевым творчества Ф.М. Достоевского // Там же. — С. 540—545; **Шатин Ю.В.** Сократ и Достоевский в философской системе Льва Шестова // Русская литература XIX—XX веков: поэтика мотива и аспекты литературного анализа. — Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004. — С. 176—180; **Romaniuk Radoslav.** Достоевский Бердяева // Nowe Ksiązki. — 5 (2004). — С. 34—36;



**Ramonas Arvydas.** L'apocalittica biblica in F. Dostoevskiy, V. Solovyov e S. Bulgakov: Convergenze e differenze // *Lateranum*. — 2004. — № 3 (70). — P. 551—569; **Huneke Andreas.** Dostojewski und sein Werk im Bild von Kunstlern der ersten Hälfte des 20 Jahrhunderts // *Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft*. — Jahrbuch 13 (2006). — S. 97—114; **Новикова Е.** «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX — первой половины XX века // *Достоевский и XX век*. — В 2 т. / под ред. Т.А. Касатиной. — Т. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — С. 97—124.

<sup>58</sup> **Бурхарди К. С.** Булгаков и Д. Мережковский об отношении Достоевского к самодержавию // *Достоевский и современность: материалы Междунар. старорус. чтений*. — Сб. VIII. — В. Новгород, 1994. — С. 57—64; **Курляндская Г.Б.** Достоевский и Бердяев о русском национальном характере // *Достоевский и современность: материалы Междунар. старорус. чтений*. — Сб. XII. — В. Новгород, 1998. — С. 84—86; **Куприянова Ю.П.** Бердяев и Мережковский о Достоевском: к проблеме метода // *Достоевский и современность...* — Сб. XIV. — В. Новгород, 1999. — С. 52—56; **Исупов К.Г.** «Компетентное присутствие»: (Достоевский и Серебряный век) // *Достоевский: материалы и исследования*. — Т. 15. — СПб.: Наука, 2000. — С. 3—26; **Битюгова А.И.** К восприятию Достоевского на грани XIX—XX веков // *Достоевский: материалы и исследования*. — Т. 15. — СПб.: Наука, 2001. — С. 175—190; **Туниманов В.А.** «Преодоление самоочевидностей» Льва Шестова и подпольные парадоксалисты Достоевского // *Достоевский и мировая культура*. — № 16. — СПб., 2001. — С. 89—109; **Tunimanov V.A.** Dostojewskijs Paradoxientrager des Untergrunds und Schestows “Überwindung der Selbstverständlichkeiten” // *Dostoevsky Studies n.s.* — 2006. — № 10. — P. 30—55; **Тафинцев А.И.** Творчество Достоевского как одна из основных проблем Петербургских религиозно-философских собраний 1901—1903 гг. // *Достоевский и современность...* — Сб. XVI. — В. Новгород, 2002. — С. 196—199; **Симаков Н.К.** Ф.М. Достоевский в русской религиозно-философской мысли XX века // *Достоевский и современность...* — Сб. XIX. — В. Новгород, 2005. — С. 264—267; **Симаков Н.К.** Ф.М. Достоевский в русской религиозно-философской мысли XX века // *Достоевский и современность...* — Сб. XXI. — В. Новгород, 2006. — С. 330—333; **Сараскина Л.И.** Логика и мука апокалипсического сознания: поправки В.В. Розанова и Н.А. Бердяева к эсхатологии Достоевского // *Достоевский и современность...* — Сб. XXI. — В. Новгород, 2006. — С. 283—309.

<sup>59</sup> См.: *Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века* / сост. Н. Ашимбаевой. — СПб.: Художественная литература, 1997.

<sup>60</sup> Там же. — С. 441.

<sup>61</sup> **Комарович В.Л.** Достоевский: современные проблемы историко-литературного изучения. — Л.: Образование, 1925; **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. — Изд. 3-е. — М.: Художественная литература, 1972; **Фридендер Г.М.** Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб.: На-

ука, 1995; **Туниманов В.А.** Ф.М. Достоевский и русские писатели XX века. — СПб.: Наука, 2004.

<sup>62</sup> **Комарович В.Л.** Достоевский: современные проблемы... — С. 3—7.

<sup>63</sup> **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского... — С. 13—16.

<sup>64</sup> **Пакраван М.** Творчество Достоевского в критике русских символистов: автореферат канд. дисс. — М.: Изд. Моск. ун-та, 1979.

<sup>65</sup> **Свободов А.** Из истории борьбы раннего М. Горького с «достоевщиной» // Учен. зап. Горьковского гос. пед. ин-та им. А.М. Горького. — Т. 14. — Труды ф-та языка и лит-ры. — Горький, 1950. — С. 49—65; **Бялик Б.А.** Достоевский и «достоевщина» в оценках А.М. Горького // Творчество Ф.М. Достоевского. — М.: Изд. АН СССР, 1959. — С. 65—100; **Богданов В.А.** Метод и стиль Ф.М. Достоевского в критике символистов // Достоевский и русские писатели: традиции, новаторство и мастерство: сб. статей / сост. В.Я. Кирпотин. — М.: Советский писатель, 1971. — С. 375—413; **Морозова Т.Г.** Короленко — критик Достоевского // Литературное наследство. — Т. 86. — М., 1973. — С. 621—642; **Wellek Rene.** Vjatscheslav Ivanovs Schriften über Dostojewskij // Dostoevskiy und die Literatur: Vorträge zum 100. Todesjahr des Dichters auf der 3. internationalen Tagung des “Slavenkomitees” in München 12. — 14. Oktober 1981. — Hans Rothe, ed. — Köln und Wien: Bohlau, 1983. — S. 264—274; **Асоян А.А.** Вячеслав Иванов о типологическом сходстве Данте и Достоевского // Достоевский в культурном контексте XX века: материалы науч. конф., посв. 170-летию со дня рожд. Ф.М. Достоевского. — Омск, 1995 — С. 25—27; **Налегач Н.В.** Ф.М. Достоевский в творческом сознании И.Ф. Анненского: к теме поэта и поэзии // Достоевский и современность: материалы межрегион. науч. конф. (22—23 ноября 1996 г., г. Новокузнецк). — Кемерово, 1996. — С. 96—99; **Лавров В.А.** «Личная тема»: Достоевский и Розанов // Ars philologiae: проф. А.Б. Муратову ко дню 60-летия: сб. статей. — СПб.: изд. СПбУ, 1997. — С. 190—202; **Самойлова О.Г.** Розанов и Достоевский: легенда о «Легенде»: (реконструкция мировоззрения автора как условие прочтения философского смысла его произведений) // Историко-философская персоналия: методологические аспекты: материалы конф. молодых ученых 2 дек. 1999 г. — М., 1999. — С. 84—90; **Ашимбаева Н.Т.** Ф.М. Достоевский в критической прозе И. Анненского // Статьи о Достоевском. 1971—2001 / сост. и отв. ред. Б.Н. Тихомиров. — СПб.: Серебряный век, 2001. — С. 108—118; **Шишкин А.Б.** Толстой и/или Достоевский: случай Вяч. Иванова // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада: материалы Международн. конф. 3—6 сент. 2001 г. — СПб.: Наука, 2003. — С. 82—99; **Есаулов И.А.** «Легион», «соборность», «карнавал». Вяч. Иванов и Бахтин о художественном мире Достоевского // Вячеслав Иванов: творчество и судьба: сб. статей. — М.: Наука, 2002. — С. 268—271; **Чернов М.В.** Достоевский в отражении И. Анненского // Русский символизм и мировая культура: сб. научн. тр. — М.: 6/и, 2004. — С. 242—248; **Worn Dietrich.** Vjatscheslav Ivanovs Dostoevskij-Deutung und die Spatantik-mittelalterliche

hermeneutische und theologische Tradition // *Mundus narratus: Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. — Geburtstag*. Herausg. von Renate Yansen-Kokorus, Angela Richter. — Frankfurt am Main: Lang, 2004. — S. 197—207; **Семак Олег**. Обратная сторона титанизма (Раскольников глазами Д. Мережковского и П. Франкла // **Семак Олег**. Испытание свободой. — СПб.: Алетейя, 2005. — С. 15—43; **Karpusik Jerzy**. Л. Толстой и Достоевский Дмитрия Мережковского: опыт «метафизической критики» // *Slavia Orientalis*. — № 50. — № 1 (2006). — С. 13—25.

<sup>66</sup> **Фридендер Г.М.** Д.С. Мережковский и Достоевский // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 10. — СПб.: Наука, 1992. — С. 3—20; **Фридендер Г.М.** Достоевский и Вяч. Иванов // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 11. — СПб.: Наука, 1994. — С. 132—144; **Николюкин А.** «А Достоевский живет в нас...»: (взгляд В.В. Розанова) // Достоевский и мировая культура. — № 1. — Ч. 2. — СПб., 1993. — С. 41—57; **Щенников Г.К.** Горький и Достоевский: сближение антагонистов // Достоевский и мировая культура. — № 1. — Ч. 2. — СПб., 1993. — С. 74—91; **Фокин П.Е.** «Дневник писателя» 1876—1877 гг. Ф.М. Достоевского и «Несвоевременные мысли» А.М. Горького // Достоевский и современность... — Сб. IX. — В. Новгород, 1995. — С. 209—214; **Туниманов В.А.** Заметки на полях писем В.В. Розанова к Н.К. Михайловскому (о «двойной морали», «жестокости» и «господине с ретроградной физиономией») // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 15. — СПб.: Наука, 2000. — С. 44—66; **Якубович И.Д.** Достоевский в религиозно-философских и эстетических воззрениях А. Волынского // Там же. — С. 67—89; **Гидини К.** Концепция творчества Достоевского в книге Вяч. Иванова «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика» // Там же. — С. 165—174; **Фокин П.Е.** «Новая, своеобразная и прекрасная форма литературной деятельности»: («Дневник писателя» 1876—1877 годов Достоевского и «Опавшие листья» Розанова) // Там же. — С. 191—202; **Битюгова И.А.** К восприятию Достоевского на грани XIX—XX веков: (забытый фельетон А.С. Суворина) // Там же. — С. 175—190; **Дорский А.Ю.** Достоевский как трагик: версия Вяч. Иванова // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 16. — СПб.: Наука, 2001. — С. 232—244; **Фетисенко О.Л.** Евгений Иванов как читатель и «герой» Достоевского // Достоевский и мировая культура. — № 23. — СПб.: Серебряный век, 2007. — С. 145—158; **Волгин И.Л.** Достоевский и Розанов: школа жанровых имитаций // Достоевский и современность... — Сб. XXII. — В. Новгород, 2007. — С. 45—60.

<sup>67</sup> **King Henry Hall.** *Dostoyevsky and Andreyev: Gazers upon the Abyss*. — Ithaca (США), 1936; **Белкин А.А.** Читая Достоевского и Чехова: статьи и разборы. — М.: Художественная литература, 1973; **Ермакова М.Я.** Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л. Андреев, М. Горький). — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1973; **Ермакова М.Я.** Романы Достоевского и их традиции в русской и советской литературе: учебн. пос. по спецкурсу. — Горький: Горьков. гос. пед. ин-т им. А.М. Горького, 1982; **Ермакова М.Я.** Традиции Достоевского в

русской прозе: книга для учителя. — М.: Просвещение, 1990; **Калениченко О.Н.** Малая проза Достоевского, Чехова и писателей рубежа веков (новелла, святочный рассказ, притча): учебн. пос. по спецкурсу / Волгоградск. гос. пед. ун-т. — Волгоград: Перемена, 1997; **Шмид Вольф.** Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард: (повествование в русской литературе). Пер. с нем. — СПб.: ИНАПРЕСС, 1998; **Бакус Л.В.** «Формула» русской идеи: опыт прочтения «народной правды» на рубеже эпох: Пушкин — Достоевский — А. Толстой — Блок. — Тверь: б/и, 1999; **Сухий О.С.** Горький и Достоевский: продолжение «Легенды...»: (мотивы «Легенды о Великом Инквизиторе» Достоевского в творчестве Горького). — Н. Новгород: КиТиздат, 1999; **Макаричева Н.А.** Экзистенциальные «уроки» Достоевского в творчестве Л. Андреева и В.В. Набокова: учебно-методич. рекомендации. — Магнитогорск: Магнитогорск. гос. ун-т, 2002; **Юрьева О.Ю.** Идеи и образы Ф.М. Достоевского в русской литературе начала XX века. — Иркутск: Изд-во Иркутск. гос. пед. ун-та, 2002; **Туниманов В.А.** Ф.М. Достоевский и русские писатели XX века. — СПб.: Наука, 2004; **Gerigk Horst-Jurgen.** Staat und Revolution im russischen Roman des 20. Jahrhunderts. 1900—1925. Eine historische und poetologische Studie. — Heidelberg: Mattes Verlag, 2005; **Богданова О.А.** Под созвездием Достоевского: (художественная проза рубежа XIX—XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы). — М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008.

<sup>68</sup> **Гудов В.А.** Горький и Достоевский: концепция личности: автореферат канд. дисс. — Екатеринбург: УралГУ, 1997; **Пантелей И.В.** Традиции Ф.М. Достоевского в романах Ф. Сологуба: автореферат канд. дисс. — СПб., 1998; **Панфилова Н.А.** Экзистенциальные «уроки» Достоевского в русской литературе первой трети XX века: автореферат канд. дисс. — Магнитогорск: Магнитогорск. гос. ун-т, 2000; **Юрьева О.Ю.** Художественная эманация идей и образов Ф.М. Достоевского в русской литературе начала XX века: автореферат доктор. дисс. — М. — Иркутск, 2003; **Красноблещева Т.А.** Достоевский в художественном мире С.Н. Сергеева-Ценского: автореферат канд. дисс. — Тамбов: Тамбовск. гос. пед. ун-т, 2005; **Малкина О.Ю.** Достоевский в художественном мире М.П. Арцыбашева: автореферат канд. дисс. — Тамбов: Тамбовск. гос. ун-т, 2005; **Молодкина О.В.** Традиции трагедии и мистерии в художественных мирах Достоевского и Л.Н. Андреева («Бесы» и «Черные маски»): автореферат канд. дисс. — Брянск: Брянск. гос. пед. ин-т, 2005.

<sup>69</sup> **Горак Ю.** «Дети Сатаны» Пшибышевского и Достоевский // О Достоевском: сб. статей / под ред. А.Л. Бема. — Т. 2. — Прага, 1933. — С. 115—122; **Колесникова Е.А.** Горький и Достоевский // Учен. записки Казанского ун-та. — Т. 116. — Кн. 5. — Казань, 1956. — С. 307—310; **Мотылева Т.Л.** Достоевский и мировая литература // Творчество Достоевского: сб. статей / Отв. ред. Н.Л. Степанов. — М.: Изд. АН СССР, 1959. — С. 15—44; **Фарбер Л.М.** О единстве традиции и новаторства: (тема двойника у Достоевского и Горького) // Вопросы русской и зарубежной лите-

ратуры. — Куйбышев, 1962. — С. 211—222; **Шеншин В.К.** Горький и Достоевский: (некоторые вопросы типологии творчества) // Учен. зап. Пермского ун-та. — № 241. — Пермь, 1970. — С. 32—55; **Шеншин В.К.** Тип «героя-идеолога» в художественной системе Горького и творческий опыт Достоевского // Проблемы типологии литературного процесса: (на материале советской литературы). — Пермь, 1989. — С. 30—41; **Полоцкая Э.А.** Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и его время: сб. статей / под ред. В.Г. Базанова и Г.М. Фридендера. — Л.: Наука, 1971. — С. 184—245; **Мясников А.С.** Достоевский и Горький // Достоевский — художник и мыслитель: сб. статей / отв. ред. К.Н. Ломунов. — М.: Художественная литература, 1972 — С. 523—603; **Долгополов Л.К.** Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Ф.М. Достоевского // Достоевский: материалы и документы. — Т. 2. — Л., 1976. — С. 217—225; **Иезуитова Л.А.** Роман Достоевского «Преступление и наказание» в творчестве Л. Андреева: («Мысль» и «Мои записки») // Метод и мастерство. — Вып. 1. — Вологда, 1979. — С. 333—347; **Ермакова М.Я.** Развитие традиций Достоевского-романиста в новаторском искусстве М. Горького // Проблемы традиций и новаторства в художественной литературе: сб. научн. тр. — Горький, 1978. — С. 4—15; **Корнейчук Г.А.** Горький и Достоевский: мотив двойничества // Революция. Жизнь. Писатель. — Воронеж, 1980. — С. 20—24; **Anshuetz Carol.** Dostoevskij and Belyi's "Petersburg" // Dostoevskij und die Literatur: Vortrage zum 100. — Todesjahr des Dichters auf der 3. internationalen Tagung des "Slavenkomitees" in München 12. — 14. Oktober 1981. — Hans Rothe, ed. — Köln und Wien: Bohlau, 1983. — S. 251—263; **Щенников Г.** Горький и Достоевский: к 120-летию со дня рождения А.М. Горького // Урал. — 1988. — № 3. — С. 160—167; **Касаткина Т.А.** Типологическое различие жанровых структур: (романы Достоевского и «Жизнь Клима Самгина» Горького) // Филологические науки. — 1992. — № 1. — С. 31—38; **Нагова Н.А.** Проблема брака у Достоевского и Чехова: повести «Кроткая» и «Жена» // *Euroa orientalis*. — Vol. XII. — 1993. — № 2. — С. 29—58; **Тимофеев А.Г.** М.А. Кузмин в полемике с Ф.М. Достоевским и А.П. Чеховым // Серебряный век в России: избранные страницы. — М.: Радикс, 1993. — С. 211—220; **Гайдук В.К.** Чехов и Достоевский: (сибирский аспект) // Достоевский в культурном контексте XX века: материалы науч. конф., посвящ. 170-летию со дня рожд. Ф.М. Достоевского. — Омск, 1995. — С. 61—63; **Матевосян Е.Р.** Горький и Достоевский: современный взгляд на проблему // Горьковские чтения. — Н. Новгород, 1995—1996. — С. 156—163; **Туниманов В.А.** Достоевский в жизни и творчестве Ремизова: (статья 1. Достоевский и огненная Россия) // Достоевский в конце XX века: сб. статей / Сост. и ред. К.А. Степанян. — М.: Классика плюс, 1996. — С. 411—431; **Хворова Л.Е.** «Сатане во власть отданы...»: (традиции Гоголя и Достоевского в повести С.Н. Сергеева-Ценского «Орел и решка») // Культура русской провинции. — Вып. 3. — Тамбов, 1999. — С. 57—70; **Неуструев А.А.** Проза Ф. Сологуба и традиции Достоевского // Русская литература и эстетика конца

XIX — начала XX века. — Проблема человека: сборник 1. — Липецк, 1999. — С. 11—25; **Недзвецкий В.А.** Замятин о Достоевском: судьба антиутопической традиции // Мир филологии: сб. статей. — М.: Наследие, 2000. — С. 126—142; **Киреева Н.В.** К вопросу о типологической общности романа Е. Замятина «Мы» и романов Ф.М. Достоевского // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. — Кн. 9. — 4-е Замятинские чтения. — Тамбов, 2000. — С. 97—105; **Розанов Ю.В.** Достоевский в произведении А.М. Ремизова «Взвихренная Русь» // «В ста зеркалах»: проблемы изучения русской литературы конца XIX — начала XX века: сб. научн. тр. к 70-летию Ю.В. Бабичевой. — Вологда, 2000. — С. 50—58; **Манчук Г.Н.** Два города в творчестве И.А. Бунина // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX—XX веков. — Вып. 2. — Белгород, 2000. — С. 121—129; **Сухих О.С.** Методологические проблемы сравнительного анализа творчества Горького и Достоевского // Вестник Нижегородского университета. — Серия: Филология 1. — 2001. — № 3. — С. 100—106; **Зябрева Г.А.** Эпоха трех революций в свете проблемы национального характера: Бунин, Горький и ... Достоевский // Вопросы русской литературы: межвуз. науч. сб. — Вып. 7 (64). — Симферополь, 2001. — С. 34—49; **Ятокава Коити.** Горький и Достоевский — неевклидовы параллели // Максим Горький — художник: проблемы, итоги и перспективы изучения. — Горьковские чтения, 2000 г.: материалы Междунар. конф. — Дзержинск: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2002. — С. 26—32; **Станюта А.А.** Бунин о Достоевском // Научные труды кафедры русской литературы филологич. ф-та БГУ. — Вып. 1. — Минск, 2002. — С. 177—184; **Коздринь Я.Р.** Мотив разбитой головы в произведениях Достоевского и Бунина // Ф.М. Достоевский и современность: актуальные вопросы изучения творчества. — Сургут, 2002. — С. 47—50; **Коздринь Я.** К вопросу о творческих связях И.А. Бунина с Достоевским: (историография вопроса) // Материалы научно-практической конфер. 16 мая 2003 г. — Омск: Омский гос. пед. ин-т, 2003. — С. 72—75; **Дворяшина Н.А.** Традиции Достоевского в произведениях о детях Ф. Сологуба // Ф.М. Достоевский и современность: актуальные вопросы изучения творчества. — Сургут, 2002. — С. 51—62; **Дворяшина Н.А.** Традиции Ф.М. Достоевского в произведениях о детях Ф. Сологуба // Труды Сургутского гос. пед. ин-та. — № 1. — Сургут, 2003. — С. 107—112; **Сайбулина О.Р.** К семантике топографии в «Бесах» Достоевского и «Мелком бесе» Ф. Сологуба // Ф.М. Достоевский и современность: актуальные вопросы изучения творчества. — Сургут, 2002. — С. 63—65; **Молодкина О.В.** Два рода знания о мире в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» и в пьесе Л.Н. Андреева «Анатэма» // Изучение наследия Ф.М. Достоевского в вузе и школе: сб. материалов / отв. ред. В.А. Беглов. — Стерлитамак, 2002. — С. 58—63; **Молодкина О.В.** Роль мотива масок в образовании сюжетов и в порождении жанров у Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева // Жанровое своеобразие русской и зарубежной литературы XVIII—XX веков: сб. статей / ред. О.А. Сердюкова. — Самара: Самарск. гос. пед. ун-т, 2002. — С. 162—167; **Молодкина О.В.**

Роль оппозиции «душа-маска» в поэтике Достоевского и Л. Андреева («Бесы» и «Черные маски») // Ученые записки Стерлитамакского гос. пед. ун-та. — 2002. — № 1. — С. 163—166; **Молодкина О.В.** Поэтика метаморфоз в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» и в пьесе Л.Н. Андреева «Черные маски» // Третьи Международные Измайловские чтения, посвящ. 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина, 9—10 окт. 2003 г. — Вып. 1. — Оренбург: ОГПУ, 2003. — С. 207—214; **Ло Ливей.** Е. Замятин и Ф. Достоевский: культурно-исторические истоки романа «Мы» // Проблемы неклассической прозы в социокультурном контексте XX века: сб. статей. — Вып. 1. — М.: ТЕИС, 2003. — С. 79—89; **Бурмякина О. М.** Кузмин и Достоевский // Studia Slavica. — 2003. — № 3. — С. 119—130; **Чошаева М.Ю.** Отношение к религии Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова // Вестник Карачаево-Черкесского гос. ун-та. — 2004. — № 12. — С. 80—91; **Горюнова И.А.** Желтый цвет в произведениях Ф.М. Достоевского и в романе А. Белого «Петербург»: (сравнительный лексико-семантический анализ) // Язык и культура: материалы конфер. «Чтения Ушинского» ф-та рус. филологии и культуры. — № 1. — Ярославль: Яросл. гос. пед. ун-т, 2004. — С. 59—64; **Живолупова Н.В.** Художественная антропология Достоевского в творчестве Чехова: любовный конфликт как проблема греха и прощения // Вестник Оренбургского гос. ун-та. — № 11. — Оренбург, 2004. — С. 14—20; **Живолупова Н.В.** Роман Достоевского «Идиот» в творчестве Чехова // Филологические записки. — № 21. — 2004. — С. 152—160; **Пonomарева Н.** Трансформация демонического в контексте поэтики игры в романах «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Бесы» Ф.М. Достоевского, «Мы» Е.И. Замятина // Мотивы демонологического в русской литературе и культуре XI—XX вв. — Люблин, 2004. — С. 147—155; **Малкина О.Ю.** Педагогические проблемы в очерке Ф.М. Достоевского «Именинник» и в рассказе М.П. Арцыбашева «Паша Туманов» // Проблемы моделирования в развивающихся образовательных системах: материалы IV Международной научно-практической конференции, Мичуринск, 20—21 октября 2004 г. — Мичуринск: Мичуринск. гос. пед. ин-т, 2005. — С. 254—256; **Киреева Н.В.** Традиции Ф.М. Достоевского в творчестве А.П. Чехова // Наука и культура России. — Самара, 2005. — С. 112—114; **Сызранов С.В.** Чехов и Достоевский: (формы преемственности) // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики: гуманитарные науки и образование: опыт, проблемы, перспективы. — Тольятти: Волжский ун-т, 2005. — С. 96—101; **Ksicova Danuse.** И.С. Тургенев и Ф.М. Достоевский — предшественники модернизма // Studia Slavica. — № 50. — № 3—4 (2005). — С. 283—293; **Л. Бельтран Альмерия.** Достоевский и символизм // Литературоведческий журнал. — № 21. — М., 2007. — С. 58—74; **Долгенко А.Н.** Преступление без наказания: наследие Ф.М. Достоевского в неомифологии Ф. Сологуба // Достоевский и XX век. — В 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. — Т. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — С. 290—296; **Пантелей И.** Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» и «классические мениппеи» Достоевского // Там же. — С. 297—309; **Юрьева О.Ю.** Идеологический ста-

тус мифологеми «Петербург Достоевского» в русской литературе начала XX века // Восток-Запад: пространство русской литературы: материалы Международной научной конференции (заочной), Волгоград, 25 ноября 2004 г. — Волгоград: Волгогр. научное изд-во, 2005. — С. 209—218; **Юрьев О.** Образ «русского семейства» в творчестве Ф.М. Достоевского и в русской литературе начала XX века // Достоевский и XX век. — В 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. — Т. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — С. 536—559; **Порчинов М.** Достоевский и русский авангард: (отголоски Достоевского в «Бедном рыцаре» Е. Гуро) // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избранные доклады и тезисы / под ред. И.Л. Волгина. — М.: Фонд Достоевского, 2008. — С. 227—230; **Богданова О.** Традиции «идеологического романа» Достоевского в неореалистическом романе Серебряного века: (А.М. Ремизов) // Там же. — С. 225—227; **Эртнер Е.** Бунин и Достоевский: художник в пространстве русской провинции // Там же. — С. 252—254.

<sup>70</sup> **Долгополов Л.К.** Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 2. — Л.: Наука, 1976. — С. 217—224; **Дунаев М.** Достоевский и Шмелев // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 3. — Л.: Наука, 1978. — С. 217—220; **Евнин Ф.И.** Достоевский и русская литература конца XIX — начала XX века (заметки) // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 4. — Л.: Наука, 1980. — С. 206—217; **Муравьев А.Н.** Ставрогин Достоевского и Каразин М. Горького // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 6. — Л.: Наука, 1985. — С. 154—167; **Richard A. Pease.** Some Dostoyevskian Themes in the Work of Maksim Gorky // Dostoevsky Studies. — 1987. — Volume 8; **Станюта А.А.** Достоевский в «Окаянных днях» И.А. Бунина // Достоевский и современность... — Сб. I. — В. Новгород, 1992. — С. 131—135; **Щенников Г.** Горький и Достоевский: сближение антагонистов // Достоевский и мировая культура. — № 1. — Ч. 2. — СПб., 1993. — С. 41—57; **Улановская Б.** «Бесы» Ф.М. Достоевского и «Мелкий бес» Ф. Сологуба // Достоевский и мировая культура. — № 3. — М., 1994. — С. 141—154; **Якубович И.Д.** Романы Ф. Сологуба и творчество Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 11. — СПб.: Наука, 1994. — С. 188—203; **Ясенский С.Ю.** Искусство психологического анализа в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 11. — СПб.: Наука, 1994. — С. 156—185; **Пантелей И.В.** Художественная функция безобразия в романах «Бесы» Достоевского и «Петербург» А. Белого // Достоевский и современность... — Сб. IX. — В. Новгород, 1995. — С. 154—160; **Пантелей И.** Проблема преступления и наказания в романе Ф. Сологуба «Тяжелые сны» // Достоевский и мировая культура. — № 9. — М., 1997. — С. 226—232; **Пантелей И.В.** «Почти классическая мениппея» (Традиции Достоевского в романе Ф. Сологуба «Творимая легенда») // Достоевский и современность... — Сб. XV. — В. Новгород, 2001. — С. 117—125; **Фокин П.Е.** «Дневник писателя» 1876—1877 гг. Достоевского и «Несвоевременные



мысли» М. Горького // Достоевский и современность... — Сб. IX. — В. Новгород, 1995. — С. 209—214; **Туниманов В.А.** Достоевский в жизни и творчестве Ремизова: статья 1 // Достоевский и мировая культура. — № 6. — СПб., 1996. — С. 152—168; **Туниманов В.А.** Достоевский в творчестве и жизни Ремизова: статья 2: «Живая жизнь» и «подполье» // Достоевский и мировая культура. — № 8. — М., 1997. — С. 90—105; **Михайлова М.В.** Чулков и Достоевский // Достоевский и мировая культура. — № 12. — М., 1999. — С. 193—201; **Чинкова А.М.** Достоевский в восприятии А. Белого // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 15. — СПб.: Наука, 2000. — С. 132—164; **Герасимов Ю.К.** Союзники по «преодолению Достоевского»: Горький и Мережковский: статья 1: М. Горький // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 15. — СПб.: Наука, 2000. — С. 27—43; **Герасимов Ю.К.** Союзники по «преодолению Достоевского»: Горький и Мережковский: статья 2: Д.С. Мережковский // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 16. — СПб.: Наука, 2001. — С. 272—287; **Акелькина Е.А.** Актуализация традиций философской прозы Достоевского в культуре русского модерна // Достоевский и современность... — Сб. XV. — В. Новгород, 2001. — С. 10—16; **Розанов Ю.В.** Достоевский в «центоне» А. Ремизова «Огненная Россия» // Достоевский и современность... — Сб. XV. — В. Новгород, 2001. — С. 134—143; **Розанов Ю.В.** Достоевский в оценке и интерпретации А. Ремизова // Достоевский и мировая культура. — № 14. — СПб., 2001. — С. 224—234; **Юрьева О.Ю.** Идея «соборной личности» Ф.М. Достоевского в творчестве И.С. Шмелева // Достоевский и современность... — Сб. XVII. — В. Новгород, 2003. — С. 202—215; **Богданова О.А.** Роман Л.Н. Андреева «Сашка Жегулев» в свете проблематики и поэтики «идеологического романа» Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность... — Сб. XXII. — В. Новгород, 2007. — С. 16—32; **Сарычева Е.В.** Мотив творчества Достоевского в эмигрантской прозе А. Ремизова // Достоевский и современность... — Сб. XXII. — В. Новгород, 2007. — С. 214—219.

<sup>71</sup> **Евнин Ф.И.** Достоевский и русская литература конца XIX — начала XX века: (заметки) // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 4. — Л.: Наука, 1980. — С. 206.

<sup>72</sup> **Брик Л.** О некоторых параллелях в произведениях Достоевского и В.В. Маяковского // Вопросы литературы. — 1966. — № 9. — С. 203—208; **Кожин В.** Достоевский или герои Достоевского? (к проблеме «Маяковский и Достоевский» в связи со статьей Л. Брик) // Вопросы литературы. — 1966. — № 9. — С. 208—209; **Миц З.Г.** Блок и Достоевский // Достоевский и его время / под ред. В.Г. Базанова и Г.М. Фридендера. — Л.: Наука, 1971. — С. 217—247; **Соловьев Б.И.** Блок и Достоевский // Достоевский и русские писатели: традиции, новаторство, мастерство: сб. статей / сост. В.Я. Кирпотин. — М.: Советский писатель, 1971. — С. 246—324; **Смирнов И.П.** Достоевский и поэзия Пастернака: («Марбург») // Dostoevskiy und die Literatur: Vortrage zum 100. Todesjahr des Dichters auf der 3. internationalen Tagung des “Slavenkomitees” in München 12. — 14. Oktober 1981. — Hans

Rothe, ed. — Köln und Wien: Bohlau, 1983. — С. 275—296; **Дуганов Р.В.** Гоголь — Достоевский — Блок в перспективе «русского мифа» // Российский литературоведческий журнал. — 1994. — № 5/6. — С. 39—55; **Шестакова Е.А.** Ахматова и Достоевский: (к постановке проблемы) // Новые аспекты в изучении Достоевского. — Петрозаводск, 1994. — С. 335—354; **Кацис Л.Ф.** Достоевский. Розанов. Маяковский: (о литературных истоках поэмы «Про это») // Известия ОЛЯ РАН. — 1999. — № 6. — С. 52—68; **Панфилова Н.А.** Образ города в произведениях Достоевского и раннего Маяковского // «Благословенны первые шаги...»: сб. работ молодых исследователей. — Вып. 2. — Магнитогорск, 1999. — С. 9—14; **Асоян А.А.** Достоевский и Ходасевич: идеологемы «Европейской ночи» // Достоевский и современность: актуальные вопросы изучения творчества: сб. статей и научн. м-лов. — Сургут, 2002. — С. 66—75. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. — Вып. 5. — Новосибирск: Институт филологии РАН, Сиб. отд., 2002. — С. 172—183; **Козубовская Г.П.** Ахматова и Достоевский: заметки к теме: статья 1: «Павловский текст» // Вестник Барнаульского гос. ун-та. — Серия «Психолого-педагогические науки». — 2002. — № 2. — С. 87—94; **Онуфриева Н.И.** Мотив «кошмарной совести» в творчестве И. Анненского в свете традиции Ф.М. Достоевского // Изучение наследия Ф.М. Достоевского в вузе и школе: сб. материалов / Отв. ред. В.А. Беглов. — Стерлитамак, 2002. — С. 63—72; **Кудрина Н.В.** Соединилась связь времен: Достоевский и Ахматова // Сергеевские чтения. — № 5. — Курган: Курганск. гос. ун-т, 2003. — С. 49—53; **Сугай Л.А.** Петербург Достоевского глазами символиста // Русский символизм и мировая культура: сб. научн. тр. — Вып. 2. — М., 2004. — С. 231—242; **Прошин Е.Е.** Блок и Достоевский: механизм цитации эпического текста в лирике // Вестник Нижегородского университета. — Серия «Филология». — 2005. — № 1. — С. 25—28; **Касаткина Т.** Феномен «Ф.М. Достоевский и рубеж XIX—XX веков» // Достоевский и XX век. — В 2 т. / Под ред. Т.А. Касаткиной. — Т. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — С. 143—198; **Карпачева Т.** Традиции Достоевского в творчестве С. Парнок // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избранные доклады и тезисы / Под ред. И.Л. Волгина. — М.: Фонд Достоевского, 2008. — С. 230—233.

<sup>73</sup>**Архипова В.В.** «Подросток» Достоевского в творческом восприятии А. Блока // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 3. — Л.: Наука, 1978. — С. 114—125; **Архипова В.В.** Блок и Достоевский: статья 1 // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 15. — СПб.: Наука, 2000. — С. 90—122; **Архипова В.В.** Блок и Достоевский: статья 2: Кризис гуманизма // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 16. — СПб.: Наука, 2001. — С. 245—271; **Сахаров В.И.** Достоевский, символисты и Александр Блок // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 6. — Л.: Наука, 1985. — С. 168—173; **Купченко В.П.** Ф. Достоевский и М. Волошин // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 8. — Л.: Наука, 1988. — С. 203—217; **Шестакова Е.А.** Анна Ахматова и Достоевский // Достоевский и мировая куль-

тура. — № 1. — Ч. 3. — СПб., 1993. — С. 84—91; **Воронова О.** Два лика русской стихии: Достоевский и Есенин // Достоевский и мировая культура. — № 9. — М., 1997. — С. 90—105; **Иванова Е.В.** Пушкинская речь Блока: к Пушкину через Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 15. — СПб.: Наука, 2000. — С. 123—131; **Сыроватко Л.В.** Мотивы Достоевского в книгах стихов М. Волошина и Игоря Северянина // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 15. — СПб.: Наука, 2000. — С. 203—213; **Щенникова Л.П.** Исповедь двух героев: Иван Карамазов и Осужденный Н. Минского // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 16. — СПб.: Наука, 2001. — С. 222—231; **Щенникова Л.П.** Текст поэмы Н. Минского «Белые ночи» в контексте творчества Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность... — Сб. XIX. — В. Новгород, 2005. — С. 281—288; **Щенникова Л.П.** Достоевский и русский поэтический неоромантизм 1880—1890-х годов // Достоевский и мировая культура. — № 21. — М., 2006. — С. 71—80.

<sup>74</sup> **Касаткина Т.А.** Феномен «Ф.М. Достоевский и рубеж XIX—XX веков» // Достоевский и XX век. — В 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. — Т. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — С. 148.

**ЛИЦЕЙ**

---



---

Феликс Нодель\*

**НА ЯЗЫКЕ СЦЕНЫ И ЭКРАНА  
(ИНСЦЕНИРОВКИ И ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ДОСТОЕВСКОГО ГЛАЗАМИ ПОДРОСТКОВ)**

В моем архиве сохранилось ученическое сочинение о давнем (1970-х годов) спектакле Театра имени Моссовета «Петербургские сновидения». Вот фрагмент из него, где Раскольникова играл Г. Тараторкин «в очередь» с Г. Бортниковым:

«В центре сцены, в единственном освещенном пятне, стоит Раскольников. Внешне он такой, каким изобразил его Достоевский: высокий, худой, живущий не окружающим, а своим собственным миром. Но сумеет ли артист передать внутренний мир Раскольникова? Пальцы судорожно впиваются в ручки кресел. Мучительное ожидание: “Когда же он заговорит?”

И вот — первый монолог Раскольникова, разговор с самим собой, за ним другой, третий. С нами говорит именно герой Достоевского, и в каждом следующем монологе все сильнее и ярче звучит один и тот же вопрос, который Достоевский ставит в каждом своем произведении: “Как жить?”

---

\* Феликс Абрамович Нодель — преподаватель литературы и русского языка. Стаж — 57 лет. Работал до 2011 года: в школах (сельской, рабочей молодёжи, с преподаванием ряда предметов на английском языке), в ПТУ и колледже № 17. В 1973 году в НИИСИМО защитил диссертацию на соискание степени кандидата педагогических наук по теме «Комплексное использование искусства при изучении литературы в средней школе». Печатался в журналах: «Знамя», «Континент», «Театр», «Искусство кино», «Народное образование», «Детская литература», «Литература», «Русский язык», газетах «Известия», «Правда», «Литературная газета», «Учительская газета», «Солидарность» и др.

В промежутках между монологами появляются Мармеладов, Разумихин, и ты забываешь, где ты и что с тобой происходит. Ты видишь только его глаза. Глаза большие, безумные, с красными обводами от бессонных ночей, глаза человека, уже решившегося на преступление.

Сон кончился. Раскольников понимает, что потерял душу, убив “старушку-процентщицу” и ее сестру. Мучительные переживания, воспоминания о совершившемся во всех подробностях и наконец — болезнь. И все это отражается в его глазах... Глаза! Теперь в них одна только безысходность, лишь изредка вспыхивает искра надежды...

И вот появляется Сонечка Мармеладова, хрупкая, маленькая, беспомощная, в старом потертом платьице. Сцена между нею и Раскольниковым полна трагизма. С какой нежностью целует и обнимает она Раскольникова, какой решительностью звучит ее голос, когда она посылает его каяться на перекресток! И снова — глаза Раскольникова. Они светятся уже какой-то нежностью и любовью. Очень сильна сцена покаянного коленопреклонения и речь, которую Раскольников произносит с помоста в центре зала.

На протяжении всего спектакля декорации не меняются. Эти мрачные старые стены производят угнетающее впечатление. Раскольников задыхается в этих стенах, в этой удушливой сырой обстановке.

Почему спектакль называется “Петербургские сновидения”? Да потому, что это не жизнь, а сон. Невозможно жить в такой обстановке, где не видно и проблеска света, где каждый предмет наталкивает человека на преступление... Да, только здесь, в этом аду и темноте, у человека могут зародиться мысли о том, что ему все можно, что ему “разрешена кровь по совести”. И мы видим, что *этот* ответ на вопрос не подходит. Убив старушку, Раскольников убивает себя, его судьей становится совесть, от которой невозможно спрятаться или убежать.

В последней сцене спектакля режиссер, видимо, хотел показать проблеск света в жизни Раскольникова и Сонечки Мармеладовой, и поэтому на сцене показывают рассвет. Но мне эта сцена не понравилась, быть может, потому, что не воспринимаешь сразу такой резкий контраст: темнота, сырость, ад и — голубое небо...»

После прошедшего несколько лет назад на телеканале «Россия» сериала по «Преступлению и наказанию» (режиссер Дм. Светоза-

ров) я несколько раз предлагал своим ученикам написать сочинение на тему: «Как бы я поставил (поставила) в театре или воспроизвел (воспроизвела) на экране эпизод из романа “Преступление и наказание”». Одна из писавших, не по своей воле пропустившая телепремьеру, кое-что слышала о ней от подруг. У нее получилось скорее размышление о «переводе» произведения на язык сцены или экрана, чем воспроизведение с помощью воображения конкретного эпизода: «Сложное, глубокомысленное произведение — “Преступление и наказание” — очень тяжело показать зрителю... Особенно — на сцене. Произведение насыщено мыслями главного героя. В книге можно просто поставить прямую речь, а потом написать: “так подумал Раскольников”. На сцене все по-другому...

Все зависит от того, как сам режиссер понимает произведение. Чтобы фильм получился хорошим, необходимо внимательно и вдумчиво прочесть “Преступление и наказание”: прочитав его один раз, очень трудно выработать свою точку зрения на поставленную проблему, нужно — два, три, четыре. И актеры тоже должны проникнуться произведением. Ведь от них зависит, поймут ли зрители, многие, возможно, не читавшие романа, почему “Преступление и наказание” вызывает столько споров...

Образ Раскольникова мне представляется довольно отчетливо. Это должен быть человек, который... “себе на уме” (здесь и далее сохраняю стиль ученических сочинений. — *Ф.Н.*). Высокий, худощавый. Самое главное в нем — это глаза. Безумные. Глубокие. Стекланные...

Эпизод, который мне очень понравился и запомнился в книге и который бы я с нетерпением ждала в фильме, — это история Свидригайлова. Если бы я сама делала фильм, история этого немаловажного героя заняла бы минут двадцать, а может и больше. В романе очень смутно показано, какой же на самом деле человек этот Свидригайлов, правдивы ли слухи о нем. Я бы обязательно показала историю с Дуней, его семейную жизнь с Марфой Петровной: как она выкупила его из тюрьмы. Все слухи о том, как он отравил жену, о четырнадцатилетней девочке — правда ли это? Достоевский нам лишь намекает, а дальше — дело режиссера. Какое у него отношение к Свидригайлову, таким он и будет в фильме. У меня бы Свидригайлов никого не убивал. Он был бы “вторым Казановой”, был бы наглецом, но крови у него на руках не было. Это был бы несчастный человек, который никчемно прожил жизнь.



Каков он, Свидригайлов? Я бы с нетерпением ждала бы решения этой загадки.

Что касается момента убийства, я уже слышана о том, что в новом фильме показано лицо убитой. Зачем? Ведь суть не в том, как мучилась старуха или Лизавета. Этого нам знать совершенно не обязательно... Лучше показать, какая борьба происходила внутри Раскольниковова...

Ну и, конечно, все ждут эпизода, где Дуня и Свидригайлов одни. Я бы тоже ждала. Но не знаю, как бы показала его. Зато знаю, как бы не показала. Ирония в словах Свидригайлова, ложная смелость Дуни? Думаю, лучше всего показать боль. Боль в словах, поступках. Они ведь оба “наступили себе на горло”. Дуня не знает, как поступить. Ненавидеть? Но за что? Или любить? Но тоже за что? А Свидригайлов — в последней надежде. Он же видит, что Дуня быть с ним не согласится. Давит на любовь к брату, шантажирует. Борьба в этой сцене настолько серьезна, что большинство зрителей будут смотреть ее, уткнувшись в экран.

В заключение я хочу сказать, что, будь моя воля, я бы вообще не ставила фильма на основе этого произведения. А зачем?.. Отношение к роману режиссера не может быть нейтральным. Это оказывает давление на зрителя, мешает сформировать свою точку зрения... Книга, пока что, я считаю, остается непревзойденной».

Второй автор «экранизирует» именно конкретный эпизод, подбирает актеров на главные роли, находит мизансцены, определяет психологическое и цветовое решение, и вот что получается:

«Если бы я была режиссером-кинатографистом и мне предложили снять один из эпизодов романа “Преступление и наказание”, то я бы выбрала четвертую главу пятой части, где Раскольников признается в своем преступлении Соне...

Начало съемки. Голос автора. Идет описание переживаний Раскольниковова, и самое главное — страх перед предстоящим свиданием с Соней, в котором он должен признаться в убийстве Лизаветы. Голос за кадром должен быть грубым, но довольно “живым”, передающим настроение и эмоциональные всплески Родиона Романовича... И вдруг Раскольников отворяет дверь и входит в квартиру Сони (все действия в романе происходят в Петербурге... Поэтому, безусловно, и снимать я стала бы там)...

Главных героев будут играть Константин Хабенский (Раскольников), Светлана Ходченкова (Соня Мармеладова), Олег Табаков (Свидригайлов).

События происходят в комнате Сони: она небольшая, мебели — по минимуму, светло-желтые обои с бежевым рисунком, кое-где ободранные, за которыми видны деревянные стены; протекший потолок, немного заплесневевший, штор нет и покосившиеся окна.

Диалог между Соней и Раскольниковым происходит очень бурно, голоса меняются: то тихие и спокойные, то взволнованные и резкие. Актриса, исполняющая роль Сони, должна метаться по комнате, передавая некоторое напряжение, происходящее между героями. Героиня, как мне кажется, должна быть худенькой, с длинными и тонкими пальцами, длинной шеей, волосами, убранными в пучок и завязанными лентой, в стареньком поношенном платье... В сцене она должна быть скромной, зажатой, боязливой, у нее должны дрожать руки, голос и вздрагивать губы.

Раскольников... будет одет в серо-бежевый шерстяной костюм того времени. Вид актера будет неприглядным: грязное лицо, руки, ногти, взъерошенные длинные волосы, не брит... Весь эпизод он будет вести себя возбужденно, как будто находясь в лихорадке: то угрюмо и мрачно, то восторженно смеясь. (А все это время у двери соседней комнаты на стуле сидит Свидригайлов-Табаков и подслушивает)...

Весь эпизод я буду снимать в определенной цветовой гамме. Сцена будет выполнена в темных цветах: приглушенные оттенки серого и коричневого. Преобладать будут макро-съемки (крупный план). Снимать я буду лица героев. Должно быть видно каждую клеточку, морщинку, капельку пота... Между съемками Раскольникова и Сони будут вставляться кадры с выражением лица Свидригайлова. Также все размышления героев будут озвучены голосом за кадром... В конце начинает играть волнующая, быстрая классическая музыка...».

\* \* \*

В колледже № 17 архитектуры и менеджмента в строительстве, где я тоже преподавал в те годы, я попросил моих учеников написать отзыв непосредственно о самом телесериале.

«Мне понравился фильм “Преступление и наказание”. Более того, этот фильм помог мне ответить на вопросы, в которых я прежде сомневалась. На мой взгляд, Дмитрий Светозаров раскрыл каждого героя, показал проблему, стоящую на пути Раскольникова, доказал мне, что Свидригайлов очень интересный герой. Мне понравилось, как Светозаров показал самоубийство Свидригайлова: очень естественно и трагично.

Больше всего мне понравилось, как сыграл Разумихина Сергей Перегудов. Вообще, фильм очень красивый, естественный, я не пропустила ни одной серии и могу сказать, что каждая — это как бы самостоятельный фильм, со своим началом и концом...

Если ответить на вопрос, правильно ли я представляла себе героев романа, читая книгу, то я отвечу, что нет. Больше — внешне. Но, несмотря на это, мне больше понравилась книга».

По ходу просмотра мои питомцы не раз пытались узнать мое мнение о фильме, но я старался не повлиять на их индивидуальное восприятие. В результате мнения наиболее самостоятельно мыслящих разделились. Приведу три отзыва, почти восторженных, однако с вкраплением отдельных критических замечаний. Первый — принадлежит весьма оригинальному юноше, беспорядочно начитанному, пишущему стихи, с во многом сформировавшимися вкусами и взглядами:

«Замечательный фильм! Да, есть недоработки. Да, есть некие ошибки, но в целом фильм просто замечателен... Наверное, это фильм не для всех: у каждого читавшего Достоевского восприятие его романа разное, но с моим восприятием он полностью совпал. Во-первых, это некоторая болезненность, пронизывающая весь фильм. Мы видим мир как бы глазами самого Раскольникова... все чувства зрителя обострены до невероятности, что случается во время лихорадки. Так, например, удивительные переходы от общей картины к мелочам, казалось бы, незначительным и ненужным (мухи, свечи, еда и т.д.) — зрителям приходится согласиться войти в роль помешанного, с его странным восприятием поступающей информации. Вы сами становитесь этим Раскольниковым. Вы никогда не можете твердо дать себе отчет: в голове ли ваша мысль или уже на устах, стоите ли вы или уже бежите неведомо куда. В вашей душе мерзко, грязно, а потому и снаружи все кажется неестественно, мерзко, грязно, липко, засалено. Даже цвета вашего мира тусклы и ограничены.

Кроме того, что потрясающе точно передана атмосфера романа, можно поражаться, насколько хорошо сыграны роли. Я увидел Раскольникова и понял: вот он, “человек подполья”: голодный, тощий, с огненным лихорадочным взглядом то ли воина, идущего на верную смерть, то ли поэта, озаренного музой. Здесь Разумихин — это Разумихин, Заметов — это Заметов (до чего же все-таки хорош!), Мармеладов — это Мармеладов, а Порфирий Петрович — это Порфирий Петрович. (К слову, о следователе. Никогда не предполагал в Андрее Панине столь глубокого актера, которого увидел в фильме.)

Отдельных оваций заслуживает Свидригайлов. Сначала — человек таинственный, а затем — опороченный в наших глазах, в последнем своем эпизоде представляется столь, не побоюсь этого слова, прекрасным, что прежние подозрения сами собой улетучиваются.

Режиссер усложняет зрителю задачу, лишая конец фильма нескольких важных моментов, заставляя нас самих догадываться, что произошло или произойдет с Раскольниковым.

Фильм красив. Он него остается приятное ощущение, какое бывает после посещения театра. Произведение это, разнясь с современной кинематографией, почти полностью основывается на диалогах, словно это не фильм вовсе, а пьеса.

Единственный минус — грубая, с визуальной точки зрения, концовка, где вместо съемок Сибири... — компьютерная графика не столь высокого уровня, какого можно было ожидать...».

Если автор предыдущей работы — заядлый спорщик, по десять раз берущий слово в любой дискуссии, то авторы последующих — «молчуны». Они и заговорили-то, когда поняли, что можно высказать свое личное мнение, даже если ты не согласен с большинством:

«Я понимаю, что все мы имеем *свой* жизненный опыт. И этот сериал — это мнение одного человека — режиссера Дмитрия Светозарова. Читая какое-то произведение, именно на основе своего опыта мы воображаем себе внешний вид и суть героев, и когда нам предлагают экранизацию того, что живет в нашей памяти (а это у каждого свое), то вольно или невольно мы сравниваем. Так в чью же пользу это сравнение, если речь идет о романе “Преступление и наказание”?»

Когда читаешь Достоевского, поражает его умение понять и раскрыть душу героя, найти нужное слово, в мелочах быта, костю-

ма, поведения подчеркнуть то, что ярко и образно характеризует человека, выделяет главное в нем. Автор заставляет думать и сочувствовать.

Конечно, не все оказалось таким, как я воображала, но многое совпало, а что-то и добавилось к ощущениям от книги.

Главная мысль: можно ли “преступить”, чтобы доказать себе и другим, что ты Человек, Личность и тебе все дозволено, или есть, все-таки, что-то, что нельзя никому? Мне кажется, в этом смысле экранизация даже сильнее. И во многом благодаря великолепно-му Владимиру Кошевому в роли Раскольникова. Ему веришь, его преображение происходит на твоих глазах, задевает душу. Это именно тот Раскольников, которого видела я в своем воображении. Он «совершил», и он смог осознать свое падение и раскаяться. Но все же я понимаю, что без предварительного чтения мои впечатления, наверно, были бы не так остры, так как его манера исполнения довольно скупа, но лично мне это как раз и нравится, это — настоящему мужское поведение...

Экранизация очень близка к тексту книги, игра актеров хороша, но совершенно потрясающе, кроме, конечно, Кошевого, играют Яковлева и Филоненко. Я привыкла видеть Яковлеву (мать Родиона) красивой, ухоженной женщиной, а здесь она не побрезговала себя «изуродовать», что показало ее самоотверженное отношение к искусству. Полина Филоненко так прекрасно играла, что не заметить ее было трудно, хотя Сонечку я все же представляла более хрупкой, беззащитной и не от мира сего. Превосходен Александр Балуев (Свидригайлов): после книги этот персонаж не вызывал у меня таких романтических чувств, а здесь он так хорош и симпатичен, и невольно сочувствуешь, что не удалось ему встретить свою Соню, которая могла бы и полюбить, и простить его. И опять задумываешься, каков этот мир: прошло столько лет, а он не изменился. Кому-то, в конце концов, удастся искупить свои грехи (везет, что ли), а кто-то пускает пулю себе в висок, не в силах больше терпеть несоответствие желаемого и существующего.

Конечно, конец скомкан и не совсем логичен, я бы сказала: обрублен. В нем отсутствует достоевская логика и то, ради чего, собственно, была написана эта книга: и сейчас не мешало бы многим из нас остановиться и покаяться, чтобы сохранить свою личность. Но покаяться искренне, подавив уязвленное самолюбие и непомерную гордость».

«...Задача охватить роман в нескольких сериях очень сложна, но я считаю, что это у режиссера Светозарова получилось неплохо...

Как и у Достоевского, Петербург в фильме изображен в серо-желтых тонах, видно нищие трущобы и богатые улицы. Больше всех в фильме мне понравились Раскольников, Порфирий Петрович и Лужин. У Кошевого с главным героем есть даже некоторое сходство. Играл актер хорошо, вызывал сочувствие зрителя к своему персонажу, но Раскольников получился слишком нервным и болезненным. Порфирий Петрович у Панина получился очень неординарным. В фильме железная хватка отличного криминалиста, замаскированная веселой непосредственностью, выглядела интересно, хотя по книге я представлял его совсем другим. Лужина я узнал в первые секунды его появления на экране. Актер замечательно справился с образом высокомерного подлеца. Разумихин в фильме был весел и простодушен, но не похож на Разумихина Достоевского. Не так подходил к своей роли, как Лужин, актер, сыгравший Свидригайлова. Выглядел он каким-то задумчивым и мягким.

В фильме я заметил интересную вещь. Лужин и Свидригайлов, появляясь однажды в кадре, при входе в комнату стучаются головой о дверной проем. Я думаю, что это значит, что они слишком задирают нос...

В последней сцене Раскольников и Соня сидят перед белой бесконечностью, что дополняет идею отрешенности от общества и оставляет финал открытым... В целом экранизация вышла увлекательной: хотелось смотреть фильм до конца».

В других сочинениях не просто больше критики — в них явно чувствуется разочарование увиденным, хотя и «плюсы» тоже отмечены. Расхождение между ожидаемым и получившимся особенно видно в таком сочинении:

«Рекламу нового фильма “Преступление и наказание” мы наблюдали больше месяца. Да и после прочтения книги мне безумно хотелось увидеть этот фильм. К началу первой серии мое воображение, которое к тому времени уже разыгралось, рисовало то, как можно интереснее для фильма поставить тот или иной эпизод. Но... мои надежда не оправдались: фильм особого впечатления на меня не произвел...

Большим плюсом фильма является то, что подобран отличный актерский состав. Неожиданно для меня был преподнесен образ

Свидригайлова. Несмотря на то, что я представляла его совершенно другим, Балуев создал очень яркий образ, открывающий Свидригайлова с некоторых других сторон, располагающий к себе. Разумихин (особенно в первой половине фильма) выглядел превосходно: ведь из него просто била энергия, — тем более на фоне Раскольникова, который здесь получился инфантильным и очень эгоистичным. Весь фильм у него было приблизительно одинаковое выражение лица, и только один... всплеск эмоций. Если в книге его бездействие могла перекрыть буря мыслей, то в фильме я этого не почувствовала. На мой взгляд, прекрасно справилась с ролью “Алена Ивановна”: ведь, когда смотришь на нее, действительно испытываешь неприязнь... Но вот с моментом убийства режиссер явно переборщил. Даже в американских фильмах ужасов не показывают лица в момент удара по нему топором крупным планом. Видеть это очень неэстетично, неприятно, отталкивающее. Может быть, режиссер хотел этим привлечь подростковую аудиторию? Но он ошибся.

Очень понравился образ матери Раскольникова. И Яковлева была неожиданна в роли матери, и мать — в ее исполнении.

Вторым и последним плюсом фильма были декорации. Убранство помещений (обрывки обоев, сломанная мебель, тараканы в еде), может, и не совсем соответствует правде, но, действительно, окунает зрителя в атмосферу грязи, нищеты. Но действие снова выбрасывает зрителя из фильма, заставляя смотреть со стороны. А ведь фильм надо проживать вместе с героями, а не быть посторонним наблюдателем...

Конечно, фильм снят достаточно основательно, последовательно, добротнo, но это просто пересказ книги... Его показ словно проскользнул мимо меня, так и не зацепив. А в последнем эпизоде я не смогла даже уловить идеи фильма, того, к чему вел автор. Раскольников сделал одному ему понятные выводы, и зритель, ожидая логического завершения, неожиданно для себя обнаруживает... титры...

Прикрываясь Достоевским, его великим произведением, хорошими актерами и декорациями, был снят обычный, заурядный фильм, вернее — сериал».

«Хорошие декорации»? Но у двух будущих архитекторов на этот счет — иное мнение:

«Начну, как ни странно, с того, что первым мне бросилось в глаза — детали обстановки и, вообще, воссоздание интерьеров и

времени. Совершенное бутафорство, совершенно не жизненно... В фильме... обстановка производит впечатление абсолютно неправдоподобное, все какое-то восковое, как муляжи... Однако... главное — образы героев... мы видим в кадре лицо Раскольников. Или я его не так представляла, поэтому он мне уже внешне не близок, или просто... он не обладает обаянием, которое должно быть присуще Раскольникову. Общий образ его мне тоже не понравился — слишком маленькая эмоциональная градация: у него практически не меняется лицо, когда он думает. И если бы не было текста его мыслей, мы бы не догадались, о чем думает Раскольников. Более того, в начале и в конце фильма он ничуть не изменился...

...Многие мне не понравились, включая Дуню и Катерину Ивановну. Дуня хоть и симпатичная, но чересчур “деревянная”. Катерина Ивановна переигрывает...

Но есть ведь и те, кто произвел благоприятное впечатление. Понравился, хотя я не таким его представляла, Свидригайлов... Также приятно удивил Панин: Порфирий Петрович получился лучше всех. Такой же “всевидящий” психолог, как в романе... Из молодых актеров понравился Разумихин. Живой и “лихой” в какой-то мере. Видно сразу: добрый малый. Он хозяйственный и основательный, каким и должен быть...»

Напоследок привожу сочинение, автор которого не только читал роман Достоевского, но и «Ф.М.» Акунина (правда, в обратной последовательности), следил за «прениями» вокруг сериала и после его просмотра специально посмотрел старую экранизацию (трехсерийный фильм Л. Кулиджанова с тем же Г. Тараторкиным в главной роли). Примечательно, что начинается он с полемики с режиссером нового фильма: «Режиссер “Преступления и наказания” говорил, что он... хотел просто перенести текст романа на пленку... Фильм действительно идет по тексту, даже актеры говорят диалоги, которые написал Достоевский... И это, несомненно, способствует погружению в мир писателя... Режиссеру удалось передать антураж Петербурга, который задумывал Достоевский...

После просмотра нового фильма я решил посмотреть старый. Где-то через пятнадцать минут просмотра меня посетила мысль: “И зачем стараться изобрести второй раз велосипед?..”. Местами создается впечатление, что актеры стараются играть так, как это делали их предшественники. К примеру, как мне кажется, Панин старался подражать Смоктуновскому...



Из того, что мне не понравилось, — какие-то скомканные сны Раскольникова или же их полное отсутствие, хотя они играют немаловажную роль в романе. В особенности мне не понравился эпилог... По роману Раскольников в эпилоге отказывается от своей теории, и его сон, где все становятся “раскольниковыми”, в особенности помогает ему в этом. Но режиссер решил по-своему...

Главное, что мне понравилось в старом фильме, — так это актерская игра; в особенности — игра Тараторкина. Глядя на его игру, его мимику, жесты..., я понимал, что Раскольников Тараторкина скорее пойдет на преступление, чем Раскольников Кошевого, который то лежит на кровати, уткнувшись носом в стенку, то бродит по бутафорскому Петербургу под свой же “бубнеж”, который сопровождает нас все восемь серий.

Кулиджанову удалось уместить роман в три часа, при этом оставив весь смысл и философию произведения Достоевского, тогда как его “последователь” Светозаров растянул роман на восемь часов, вставляя в фильм практически каждую букву романа.

Лучше бы Светозаров предложил Акунину экранизировать “Ф.М.”, чем “изобретать велосипед”, который предназначен для тех, кому лень читать книгу...

Режиссер старого фильма хоть и осуществлял свою трактовку, но это было ясно еще с первых минут (с погони полицейских за Раскольниковым вместо сна о лошади) и фильм его не претендовал на роль нейтрального по отношению к первоисточнику. А Светозаров вставлял свою трактовку романа как единственно правильную, при этом заверяя всех, что не собирается добавлять своего видения»...

Так что же телефильм — «замечательный» или «обычный заурядный»; декорации являются «плюсом» или бутафорией наподобие муляжей; достоинство или недостаток Светозарова и Кошевого, что «Раскольников получился слишком нервным и болезненным» и потому в новой экранизации — «болезненность, пронизывающая весь фильм»? Дело, в данном случае, не в этом. Главное — современные юноши и девушки продолжают воспринимать создание Достоевского как нечто живое, важное для них.

## **ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ**

---



---

Прот. Павел Хондзинский\*

**«ЧИСТАЯ ЛЮБОВЬ»  
В ПОУЧЕНИЯХ СТАРЦА ЗОСИМЫ**

В европейской мысли Нового времени вопрос о «чистой любви» к Богу был поставлен еще в XVII веке. Суть его в следующем: возможно ли любить Бога «ради Него Самого», т.е. таким образом, чтобы наша любовь к Нему была не обусловлена никаким «корыстным» мотивом, была вполне свободной? Если же вспомнить теперь великого инквизитора, который обвиняет Спасителя в том, что Тот не захотел нарушить свободу людей, отказавшись от «чуда, тайны и авторитета», а напротив того, «возжелал свободной любви человека» (14; 232), — то легко заметить, что Достоевский поднимает здесь тот самый вопрос, имеющий, таким образом, свою давнюю историю. Очевидно, стало быть, что для того, чтобы понять как контекст идей Достоевского, так и оригинальность их, следует коснуться прежде всего этой истории.

Тогда, в XVII в., проблема «чистой любви» волновала всю Европу прежде всего благодаря полемике Фенелона и Боссюэ<sup>1</sup>. Однако поскольку источником своих воззрений оба полагали учение блаженного Августина, то сперва следует сказать несколько слов и о нем.

Бл. Августин считал эрос — стремление к обладанию и, тем самым, как бы к **завершению** себя — существенно присущим

---

\* Протоиерей Павел Хондзинский — кандидат богословия, доцент Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Автор монографии «Святитель Филарет Московский: богословский синтез эпохи» и ряда статей по истории русского богословия Синодальной эпохи.

тварной природе свойством, обусловленным ее внутренней не-самодостаточностью. Только Богу в Его абсолютном совершенстве присущ истинный покой [quies]. Отсюда понятно, что тварь может вполне удовлетворить свой эрос, найти свой покой только в любви к Богу: «Не спокойно сердце наше, пока не успокоится в тебе, Боже»<sup>2</sup>. Уже античные мыслители — Платон — стремились к этому Божественному восхождению, но, подобно Икару, не могли достигнуть желанной высоты из-за сопутствующей непросветленному эросу самости, гордости [superbia], и только христианство открыло в униженности [humilitas] Христа путь к подлинному боговосхождению, который заключается в страдательном подчинении воли человеческой воле Божией.

При этом подлинная любовь любит свой предмет — точнее **наслаждается** [frui] им — **ради него самого**<sup>3</sup>. Остальным же лишь **пользуется** [uti]. Если, следовательно, человеку, носящему в себе образ Божий, подобает любить Бога и пользоваться творением, то грехопадение извращает направленность эроса — воли: отныне человек хочет наслаждаться творением и пользоваться Богом. Таким образом, можно говорить о двух модусах одного и того же эроса: любовь, обращенная к Богу — благодатная евангельская любовь [caritas], — и любовь, направленная на тварь — похоть [cupiditas]<sup>4</sup>.

Таково в самом сжатом виде учение бл. Августина о любви.

Для Фенелона важно было прежде всего определить, что означает любить Бога ради Него Самого? Отталкиваясь от идей бл. Августина, он расставляет акценты вполне оригинальным образом. Существует три основных вида любви к Богу: «любовь наемника» — похоть, любящая лишь собственные блага и пользующаяся Богом ради их достижения, смешанная [melange] любовь, совмещающая в себе любовь к Богу ради Него Самого и любовь к собственному спасению, а стало быть все же и некий своекорыстный расчет, и — чистая любовь [pur amour — charité — caritas], «любовь сына», любящая Бога ради Него Самого, причем критерием этой любви становится готовность отказаться от собственного спасения, если — «по невозможному предположению» — это было бы вдруг угодно Богу<sup>5</sup>.

Учение Фенелона было подвергнуто резкой критике его современником, известным проповедником и богословом Ж.Б. Бос-

сюэ, подчеркнувшим в своих тезисах другую сторону воззрений бл. Августина. Согласно Боссюэ, чистая любовь в смысле Фенелона невозможна, ибо невозможно стремление ко спасению, т.е. к **наслаждению** небесными благами, отделить от любви к Богу. Невозможно любить Бога, не желая обрести в Нем блаженство. Чистая любовь Фенелона — не более, чем химера, ибо любовь всегда мотивирована наслаждением, которое является ее конечной целью<sup>6</sup>.

Третьим августинианским направлением мысли в ту же эпоху был янсенизм, названный так по имени своего основателя, епископа Ипрского Янсения.

Без сомнения, он был более близок к Боссюэ, чем к Фенелону: то, что любовь подразумевает наслаждение, для Янсения было очевидным. Однако уже во втором поколении янсенистов появляется автор, принесший, быть может, наибольшую славу течению и в то же время постаравшийся в своем учении о любви уйти от мотивации наслаждением или уж во всяком случае внести в нее существенные коррективы. Имя его — Блез Паскаль.

Правильное представление о человеке, рассуждает Паскаль, основано на «тайне» первородного греха. Каким бы несправедливым ни казалось нам представление о проклятии, тяготеющем над всеми потомками Адама вплоть до невинных младенцев, как бы больно ни задевало, «лишь эта непостижимейшая из тайн и дает нам возможность постигнуть самих себя <...> так что человек был бы еще более невообразим без тайны первородного греха, чем тайна первородного греха невообразима для человека»<sup>7</sup>.

В эту тайну, в эту загадку, «узел» которой Господь скрыл «так высоко или, вернее, так низко, что нам до нее не дотянуться»<sup>8</sup>, высокомерный человеческий разум не может проникнуть до тех пор, пока не смирится с ней.

На этой «тайне» основаны основные положения христианства о богоподобии человека до грехопадения, о его развращенном, скотоподобном состоянии после грехопадения<sup>9</sup> и о спасении его Иисусом Христом, а потому: «Любить должно только Бога. Ненавидеть — только самих себя»<sup>10</sup>.

Однако человек не может не любить себя. Поэтому, чтобы должным образом управлять этой любовью, надо прежде всего вспомнить о том, что мы суть «мыслящие члены» единого тела Церкви и рассудить, какой любовью в этом случае подобает любить себя.

Во-первых, очевидно, что эта любовь должна быть прежде всего любовью к телу, принадлежность к которому только и дарует нам жизнь<sup>11</sup>.

Во-вторых, эта любовь должна выражаться в подчинении воли каждого из нас воле Божией: «Чтобы члены единого целого чувствовали себя счастливыми, они должны обладать волей и при этом всегда подчиняться воле целого»<sup>12</sup>, вплоть до готовности быть отсеченными от него, «если так надлежит», ибо всякому члену должно с готовностью идти на гибель ради того единого, которое заключает в себе все сущее<sup>13</sup>.

В-третьих, заключаясь в Христе как в едином теле, мы в то же время заключаем Его и в каждом из нас, и поскольку не способны любить что-либо вне нас самих, постольку и должны обратить «нашу любовь на Существо, которое, не будучи нами, тем не менее живет во всех и в каждом из нас без единого исключения»<sup>14</sup>.

Но образ Христа — это прежде всего образ страдания. Отсюда, в-четвертых, следует, что и «нам должно причащаться лишь Его страданиям»<sup>15</sup>. Последнее верно еще и потому, что страдание не делает нас своими рабами, в отличие от наслаждения. Ища страдания, мы сохраняем свободу и по собственной воле покоряемся ему<sup>16</sup>.

У Паскаля, следственно, подчеркивается экклесиологический мотив чистой любви. Августинианский мотив стремления к счастью сохраняется, но это счастье возможно уже не просто в личном богообщении, но во включенности в жизнь мистического церковного организма, что подразумевает свободный отказ от своей воли ради воли целого. Только этот выбор-жертва и может считаться подлинно свободным, как выбор в пользу страдания.

В XVIII веке вопрос о чистой любви уходит из богословия в философию. «Уже давно замечено, — пишет современный исследователь, — что чистая любовь мистиков и Фенелона, кажется, вновь возникает, преобразившись, в кантовской морали»<sup>17</sup>. Действительно, при всех различиях, при принципиальном намерении создать рациональную, а вовсе не мистическую систему морали, при том, что «категорический императив», «автономная мораль», «долг» суть понятия и термины, казалось бы, совершенно далекие от Фенелоновой «*pur amour*», Кант также

настаивает, что моральная ценность поступка, совершенного из чувства долга, зависит «не от действительности объекта поступка, а только от принципа воления, согласно которому поступок был совершен безотносительно ко всем объектам способности желания»<sup>18</sup>.

Но для дальнейших рассуждений еще интересней, безусловно, постановка вопроса о чистой любви Шопенгауэром. Примечательно при этом, что в отличие от Канта, Шопенгауэр сам ссылается на Фенелона, считая его адекватным выразителем идей христианской мистики, но отдавая, впрочем, предпочтение Майстеру Экхарту и Таулеру<sup>19</sup>. Сам же он приходит к учению о чистой любви следующим образом. Кантовская вещь в себе, согласно Шопенгауэру, на самом деле есть воля, движущая всем и вся от камня до человека. Но эта воля, чем-то похожая на эрос блаженного Августина, в отличие от последнего не знает успокоения в Боге, потому что не знает Бога, и, таким образом, является источником страдания по преимуществу. Поскольку воля эта едина, то всякий несет ответственность за страдания других и страдания всех суть страдания каждого, и даже: «Мучитель и мученик — это одно и то же, — настаивает Шопенгауэр. — Первый заблуждается, думая, что он не причастен мучениям; второй заблуждается, думая, что он не причастен вине. Если бы у них обоих открылись глаза, то причиняющий мучения понял бы, что он живет во всем, что страдает на свете, <...> а мученик понял бы, что все злое, совершаемое или когда-нибудь совершавшееся в мире, вытекает из той воли, которая составляет и его сущность»<sup>20</sup>. Эта воля, раздробляющаяся на тысячи индивидуальностей (согласно *principii individuationis*) всегда неудовлетворенна, всегда эгоистична, и потому с нравственной точки зрения безразлично, раздаст ли человек деньги нищим, чтобы попасть в Царство Божие, или употребит те же деньги на покупку имения, в котором понадеется провести остаток жизни на земле<sup>21</sup>. Но тот, кто познает великую истину о том, что страдания всего мира — это его собственные страдания, кто убеждается в своем печальном родстве со всем живым, сердце у того «расширяется» для **со-страдания** — вот ключевое понятие в учении Шопенгауэра.

Сострадание означает отказ от эгоизма — иными словами, умерщвление воли. Это единственно подлинно свободное действие человека, так как во всех остальных случаях воля обуслов-



лена мотивами, и одновременно это и есть чистая любовь — ἀγάπη, caritas. При этом, если для бл. Августина caritas и cupiditas суть только различные направленности эроса, то Шопенгауэр напротив уверен: «Себялюбие — это ερως, сострадание — это ἀγάπη»<sup>22</sup>, поскольку для него чистая любовь есть не разновидность эроса, но отказ от эроса.

Таким образом, мотивацией чистой любви по Шопенгауэру является познание единства со всем миром, а стало быть и ответственности за весь мир (вины за все страдания мира). На вопрос же о том, как возникает в человеке это познание, Шопенгауэр дает совершенно неожиданный ответ: по... **благодати**, хотя и не может объяснить, что это собственно такое<sup>23</sup>.

\* \* \*

В русской традиции первым автором, сказавшим с определенностью свое слово о чистой любви, был святитель Димитрий Ростовский. Трудно сказать, знал ли он что-то определенное о европейских спорах, современником которых был. Как бы то ни было, можно утверждать с определенностью, что вопрос о чистой любви к Богу занимал его, и его позиция не сводима к точке зрения ни одного из западных богословов, хотя и он не прошел мимо воззрений блаженного Августина, епископа Иппонийского.

Согласно святителю, также существуют три стадии любви: любовь раба, любовь наемника и любовь Сына<sup>24</sup>, и только последняя заслуживает, собственно, имя любви, ибо «не ищет своего си»<sup>25</sup> и любит Бога не ради того, чтобы от Него что-то получить, «ни небеснаго ради воздаяния <...> Ни земных ради благ <...> Но единая ради любви Иисуса Сладчайшаго, всех в любовь Свою влекущаго»<sup>26</sup>. Более того, августиново противопоставление любви к Творцу и любви к твари с прямой отсылкой к его автору также обнаруживается у святителя<sup>27</sup>. Вполне определенно он говорит и о сердечной сладости<sup>28</sup>, возбуждаемой изливаемым в сердце огнем божественной Любви<sup>29</sup>. В то же время, подобно Фенелону, он утверждал, что чистая любовь подразумевает полное отвержение себя и предание себя в волю Господню вплоть до готовности быть погруженной во тьму ада, если Господу это будет угодно<sup>30</sup>. Вообще: «Несть истинная любовь, аще без креста, аще без страдания за любимаго»<sup>31</sup>. Страдания Церкви продолжают и дополняют стра-

дания ее Главы: «еже Он не дотерпе, аз в теле моем дотерпеваю»<sup>32</sup>. Это не обязательно должны быть страдания за Христа, но обязательно во Христе: славой древних страстотерпцев Бориса и Глеба<sup>33</sup> увенчаются невинные страдальцы нового времени, среди которых и ныне пребывает Господь<sup>34</sup>, ибо, утверждает святитель, если даже «не за Христа гонение терпиши, обаче егда терпиши неповинно, и благодариши Бога, и то вменитися, яко за Христа терпящему»<sup>35</sup>. Отсюда, очевидно, следует, что если страдания, как следствие первородного греха, являются универсальным законом человеческой жизни, то искупительные страдания Христа, не уничтожая общность закона страдания, создают возможность **невинного** страдания для тех, кто приобщился к Церкви Его<sup>36</sup>.

Сочинения самого блаженного Августина, а также и Фенелона становятся широко известными в России и в подлиннике и в переводах уже в конце XVIII века, но еще ранее почву им готовят Арндт и пиетизм<sup>37</sup>. Сам же спор о чистой любви разгорается у нас в первой четверти XIX в. Святитель Филарет, явно симпатизировавший идеям архиепископа Камбре, в своих творениях дал им безупречную церковную интерпретацию и стоял скорее над схваткой. Испытывая по своему обыкновению богословские идеи прежде всего словом Божиим, он нашел для фенелоновской чистой любви замечательный образ: образ Христа, выведенного Пилатом к народу: «Се человек» (Ин. 19:5). «Иисус в таком состоянии, в которое приведен волею других; в чуждей одежде; не видно никакого действия Его; не слышно никакого слова Его; Его как бы нет. Что же здесь нам указывается в Нем? — то самое, что Иисус является без воли, без действия, без слова. Сие молчание, которое Он сохраняет между восклицаниями защитника, и между воплями клеветников и хулителей, сей глубокий взор, сквозь смятения человеческия погруженный в судьбы Божии, сии неподвижные члены, так сказать, почивающие в страданиях, — все сие представляет нам образ человека высочайше терпеливаго, мужественнаго, кроткаго, смиреннаго, никакую всеобщую враждою непобедимаго в любви, непоколебимаго в мире со всеми, человека безстрастнаго, чистаго, святаго, и — чтобы соединить сии черты в одну их объемлющую, — человека всесовершенно преданнаго Богу»<sup>38</sup>.

В качестве антагонистов в полемике о чистой любви могут быть скорее представлены Алексей Федорович Лабзин<sup>39</sup> и Евстафий Иванович Станевич<sup>40</sup>.

Первый, издатель и практически единственный автор «Сионского вестника», стоял на стороне Фенелона и, собственно, не внес ничего оригинального в его идеи; второй опирался на «славного Боссюэ», развив его, правда, по-своему. Мы любим волею, говорит Станевич, в том смысле, что воля наша стремится к предмету любви, но стремится она под действием той или иной действующей на нее силы, дух которой и есть дух нашей любви<sup>41</sup>. В то же время нельзя сказать, что мы любим Творца и тварь одним и тем же сердцем: любовь Духа Святаго есть «наука сердца отрожденнаго новаго; а тварь любят сердцем ветхим необрезанным...»<sup>42</sup>. Тому же, кто не живет духовной жизнью, может принести вред и самая любовь к Богу, ибо, если сладость есть непрременная спутница любви, то, когда человек имеет только «мнимый образ любви Божией», то и сладость любви бывает в нем не духовной, а являющейся следствием разгорячения собственного духа. Между тем, любовь, подлинно приходящая от Духа Божия, проста и тиха. Дух Божий заботится прежде не об услаждении нашем, но о том, чтобы явить нам гнев Божий за наши грехи, напомнить о страданиях распятого ради них Сына Божия, обнаружить пред нами наши мерзости, чтобы пробудить в нас покаяние. Тогда постепенно человек подлинно становится новой тварью во Христе и устремляется любовью прежде всего к ближним своим, которых любит уже «не своею, а Божией любовью <...>. Вот единая истинная, существенная, сердца человеческого достойная любовь»<sup>43</sup>. Существенным здесь является то, что чистая любовь к Богу реализуется через любовь к ближним по преимуществу. Этот тезис в наиболее резкой форме можно обнаружить позднее у свт. Игнатия Брянчанинова, возможно, в молодости испытавшего влияние Станевича: «Святая любовь — чиста, свободна, вся в Боге... Воздавай почтение ближнему, не различая возраста, пола, сословия, — и постепенно начнет являться в сердце твоём святая любовь. Причина этой святой любви — не плоть и кровь, не влечение чувств — Бог <...>. Если образ Божий будет свергнут в пламя страшное ада, и там я должен почитать его...»<sup>44</sup>.

Наконец, предшествовавшей непосредственно Ф.М. Достоевскому вехой на пути «чистой любви» были сочинения А.С. Хомякова, где вопрос был (еще более радикально, чем у Паскаля) окончательно перемещен из плоскости личного богообщения в эклисиологическую плоскость. Чистая любовь обнаруживает себя в

самоотвержении ради вхождения в единство Церкви: «Любовь есть венец и слава Церкви»<sup>45</sup>, которая сама есть «личность живая, одушевленная Духом Божиим»<sup>46</sup>. Чистая любовь, следовательно, невозможна для частного лица, но дарована сверх-личности Церкви. Действительно, Церковь «чиста и непорочна», и потому любовь для нее — не искомое, но органично присущее состояние. Для тех же, кто ее составляет, чистая любовь к Богу реализуется как чистая любовь к ней же, к Церкви, чье единство основано на силе и смирении «взаимной любви»<sup>47</sup>.

Теперь можно напомнить читателю учение приснопамятного старца Зосимы.

Как очевидно из структуры и содержания романа «Братья Карамазовы», поучения старца Зосимы суть ответ на бунт Ивана<sup>48</sup>, предъявившего «счет» Богу за невинные страдания детей. Иван утверждает, что «страдание есть, что виновных нет» (14; 222), что если «солидарность в грехе между людьми» еще понятна, то она не может распространяться на страдания детей, которые невозможно ни отомстить, ни простить, ибо где же «существо, которое могло бы и имело право простить» (14; 222)?

Алеша, правда, возражает на это, что Христос «может все простить, всех и вся *и за все*», так как пролил «неповинную кровь Свою за всех и за все» (14; 224), но Ивана это не убеждает, и он отвечает брату поэмой о великом инквизиторе (14; 234—237). Обвинения последнего Христу сводятся, как уже упоминалось, к тому, что Он отверг «чудо, тайну и авторитет»<sup>49</sup>, желая свободной любви, на которую не способно большинство людей. Между тем, это большинство непременно должно вследствие сего кончить антропофагией, так как «чуть лишь человек отвергнет чудо, то тотчас отвергнет и Бога» (14; 233), а без Бога, как известно, все дозволено.

Если Иванова поэма является ответом на слова Алеши о **невинных страданиях Христа**, то смысл ее, очевидно, сводится к вложенному в уста великого инквизитора обвинению Спасителя в том, что **невинные страдания детей** являются следствием требования от людей «чистой» — вне «тайны, чуда и авторитета», а значит и чертовой «антропофагией» не обретших ее — любви к Богу.

Не нашедшему что толком возразить на это Алеше<sup>50</sup>, а в его лице и самому Ивану, отвечает старец Зосима своим учением о любви. Согласно ему, прежде всего — это любовь к созданному Богом миру:

людям-грешникам и безгрешной твари, ибо полюбить человека во грехе есть «уже подобие Божеской любви и есть верх любви на земле» (14; 289). Но любить надо и «все создание Божие, и целое, каждую песчинку» (14; 289)<sup>51</sup>.

Эта любовь есть «любовь смиренная», сильнее которой нет ничего на земле<sup>52</sup>. Ее образ дан нам во Христе, Который светил всем и Которому каждый мог бы последовать в этом (14; 292), но поскольку не делает этого, должен признать себя виноватым перед всеми и во всем<sup>53</sup>.

Эта вина охватывает «все грехи людские, мировые и единоличные» (14; 149), ибо «каждый единый из нас виновен за всех и за вся на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично каждый за всех людей...» (14; 149). Однако если под «общей мировой виной» понимать именно вину первородного греха, то в данном контексте эта вина есть, судя по всему, не вина человечества перед Богом как наследование вины Адама его потомками в силу их происхождения от Адама (как у Паскаля, для которого причина страданий **детей** скрывается в «тайне первородного греха»), но скорее поставление каждого в положение Адама относительно всех остальных. Таким образом, если Адам виноват перед всеми, то и каждый в этом смысле Адам<sup>54</sup>; зато, правда, каждый может быть в известном смысле и новым Адамом — т. е. светить человечеству «как Единый безгрешный»<sup>55</sup>. Из чувства вины рождается стремление пострадать за грешника и вместо грешника. Это страдание и позволяет пережить акт любви, ибо тогда наше сердце умиляется в любовь «бесконечную, вселенскую, не знающую насыщения», и тогда каждый из нас будет «в силах весь мир любовью приобрести и слезами своими мировые грехи омыть...» (14; 149) (очевидно, тоже, как Единый Безгрешный). Указанное состояние и есть состояние праведности, которое имеет награду и радость в самом себе и не требует никаких иных наград (14; 292).

Сопоставив теперь эти мысли с историей учения о чистой любви, можно заметить следующее.

1. Вопрос о «чистой любви», изначально поставленный как вопрос о чистой любви к Богу, с течением времени все более перемещается в плоскость любви к человеку.

2. В европейской мысли это связано с его переходом из области теологии в область философии; в русской — с активной разработ-

кой его представителями Lajentheologie<sup>56</sup>, хотя и сохранившими богословскую постановку проблемы, но рассматривавшими чистую любовь к Богу через призму чистой любви к ближнему или как высшее выражение любви Церкви. Если чистая любовь к Богу готова отказаться от своего спасения, то чистая любовь к человеку готова любить и того, кто спасения не достоин.

3. В учении старца Зосимы о чистой любви сошлись как линии, идущие от Паскаля и Хомякова, так и Шопенгауэра. Учение о вине всех перед всеми гораздо ближе последнему, чем, например, святителю Димитрию Ростовскому, для которого именно возможность и желание подражать Христу в невинности страданий, а не вина за неподражание «Единому безгрешному» является движущей силой чистой любви.

4. Аналогичное различие можно найти и при сопоставлении учения старца Зосимы с мыслью Паскаля. Действительно, при известном сходстве, в случае Паскаля, поскольку страдание есть неизбежное для всех следствие первородного греха, речь идет, скорее, о принятии или непринятии неизбежного страдания как свободном согласии или несогласии с волей Божией; в случае Достоевского — об имманентной самому человеку **психологической** мотивировке страдания. В случае Паскаля — я склоняюсь перед любовью Божией, в тайне которой скрыта разгадка тайны первородного греха, а значит, и тайны страдания; в случае Достоевского — своим страданием преодолеваю несправедливость бытия.

5. С этой точки зрения, описываемая Достоевским «вселенская» любовь по видимости не является чистой, будучи изначально **мотивирована** виной перед тварью. Для сравнения можно было бы указать на возникающие еще в полемике Фенелона — Боссюэ примеры «чистой любви», обнаруживаемые в желании Моисея быть вычеркнутым из книги жизни вместе с соорудившим золотого тельца народом (хотя он и не был соучастником в народном грехе — см. Исх. 32) или аналогичном желании апостола Павла быть отлученным от Христа ради своих собратий по крови (Рим. 9:3). Однако при этом, пожалуй, в поучениях старца Зосимы дается все же оригинальное разрешение вопроса о чистой любви **именно к Богу**. Действительно, если признать, что предлагаемый Зосимой путь земной любви не требует для своего осуществления ни **чуда**, ни **тайны**, ни **авторитета**, а кроме того отвергает «несправедливость»

последствий первородного греха, то он, таким образом, снимает всякую обусловленность отношений человека к Богу. Следственно, можно предположить, что «чистая любовь» к Богу парадоксальным образом в том и состоит, что, **забывая о Боге**, любит тварь «божественной» жертвенной любовью и в этом обнаруживает свое бескорыстие, свободу и совершенство.

### Примечания

<sup>1</sup> Фенелон Франсуа Салиньяк де ла Мот (1651—1715) — французский прелат (архиепископ Камбре), богослов, философ, писатель; защитник учения о «чистой любви», которое он считал восходящим к учению древней Церкви. Основные положения его книги «Изъяснение мыслей святых о внутренней жизни» были осуждены Римом. Главным оппонентом Фенелона выступил епископ Мо Жак Бенинь Боссюэ (1627—1704) — известный проповедник и богослов, последовательный августинист, сторонник провиденциализма.

<sup>2</sup> **Августин Аврелий**, бл. Исповедь. — 1, 1.

<sup>3</sup> «Frui est enim amore inhaerere alicui rei propter seipsam» (De doctrina Christiana. — I. 1. 4). В русском переводе: «Радоваться вещи значит не иное что, как сильно любить ее ради нее самой» (**Августин Аврелий**, бл. Христианская наука — СПб., 2006. — С. 46).

<sup>4</sup> Подробнее см.: **Nygren A.** Eros und Agape: In 2 V. — Gütersloh, 1937. — V. 2. — S. 255—380.

<sup>5</sup> Подробнее см. **Хондзинский Павел**, свящ. Святитель Филарет Московский: богословский синтез эпохи. — М., 2010. — С. 107—111.

<sup>6</sup> Боссюэ писал Фенелону: ««Вы думаете ввести нас в затруднение таким вопросом: “Хочет человек славить Бога, чтобы быть счастливым, или скорее хочет быть счастливым, чтобы славить Бога”? Вам отвечают двумя словами: это две вещи нераздельные; слава Божия, без сомнения, более великолепна сама в себе, чем человеческое блаженство; но отсюда не следует, что можно разделить эти вещи, тем более, что это хорошо установлено всеми учителями: Бог, Который не имеет нужды ни в чем для Себя Самого, полагает свою славу как раз в нашей пользе: мы говорили Вам, что Школа хорошо расположила эти мотивы, указывая, какой из них первый, а какой второй; но что она не разделяет их» (**Bossuet, Jacques-Bénigne.** Œuvres. V. I — XLIII. — Versailles, 1815—1819. — V. XXIX. — 1817. — P. 54).

<sup>7</sup> **Паскаль Блез.** Мысли. — Фр. 438.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> См.: Там же.

<sup>10</sup> Там же. — Фр. 707. «...ибо человеческое “я” похотливостью своей только ненависти к себе и заслуживает» (Мысли. Фр. 712).

<sup>11</sup> «Каждый человек любит себя потому, что принадлежит Иисусу Христу. Люди любят Иисуса Христа, потому что Он — тело, а каждый из них член, Иисусу Христу принадлежащий» (Мысли. Фр. 710).

<sup>12</sup> Паскаль Блез. Мысли. — Фр. 708.

<sup>13</sup> Паскаль Блез. Мысли. — Фр. 707.

<sup>14</sup> Паскаль Блез. Мысли. — Фр. 712.

<sup>15</sup> Паскаль Блез. Мысли. — Фр. 734.

<sup>16</sup> См. Паскаль Блез. Мысли. — Фр. 267.

<sup>17</sup> Le Brun Jacques. Le Pur Amour de Platon à Lacan. — Éditions du Seuil, 2002. — P. 213.

<sup>18</sup> Кант И. Сочинения: В 6 т. — М., 1965. — Т. 4. — Ч. 1. — С. 235.

<sup>19</sup> Шопенгауэр А. Собрание сочинений. — М., 2011. — С. 305.

<sup>20</sup> Там же. — С. 281.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же. — С. 296.

<sup>23</sup> «Поскольку, как мы это видели, самоупражнение воли исходит из познания, а всякое познание и понимание, как таковые, не зависят от произвола, то и описанное отрицание желания, приобщение к свободе не может быть вызвано преднамеренно, а вытекает из сокровенного отношения познания к желанию в человеке и потому наступает внезапно, как бы по наитию. Поэтому-то церковь и назвала его *действием благодати*» (Там же. — С. 318).

<sup>24</sup> Дмитрий Ростовский, свт. Сочинения: В 5 т. — М., 1839—1849. — Т. 2. — С. 505. Обратим внимание на «разсудиша искуснии» — не отголосок ли споров о чистой любви слышится в нем?

<sup>25</sup> «Разсуди всяк и разумей, что есть сие, *любы не ищет своих си*? Та есть истинная от всего сердца любовь, яже любит кого не для себе, сиесть не для своей какой корысти и приобретения, но самая ради любви любимаго, не ищет своих си, но любве любимаго ищет. Любит иногда кто кого, яко благодеяние от него приемлет; аще же бы не приял, не любил бы. Показуется кто любити господина своего, и волю его творит; боится бо, да не озлоблен каковою казнию от него будет. Истинная же любовь ни своих си ищет, ниже чего боится; но едино то имать, еже любимаго любити» (Там же. — С. 504).

<sup>26</sup> Там же. — С. 505.

<sup>27</sup> «Добре увещевает Августин, глаголя: бежи создания, аще хошеши имети Создателя. Всяко создание тебе да охудится, аще хошеши, да Создатель в сердце ти усладится» (Там же. — С. 509).

<sup>28</sup> «...сердцем Его любити, есть любити Его сладче. Сердце в человеке есть основанием, началом и источником всякого любления, всякого желания и любезныя сладости...» (Там же. — С. 504).

<sup>29</sup> «Не погрешил тот, кто любовь, любовь же Божественную, нарече огнем... Тает ли воск от лица огня? Тает и сердце человеческое от теплоты любве... Выспрь ли пылает пламень огненный? И любовь вышних ищет и всех добродетелей превышает выше всех любви. Той-то огонь, огонь любве Спаситель наш с небес принесе к нам» (Там же. — С. 491).



<sup>30</sup> «Аще хощещи мя имети во свете, буди благословен; аще хощещи имети во тьме, буди паки благословен» (**Димитрий Ростовский, свт.** Сочинения. — Т. 1. — С. 265).

<sup>31</sup> **Димитрий Ростовский, свт.** Сочинения. — Т. 3. — С. 428.

<sup>32</sup> «...мы же страждущие есмы, яко собирающи по трапезовании укрухи; сие от страданий Господних некие собираем останки, глаголющу апостолу, исполняю, рече, лишение скорбей Христовых в теле Моем (Кол. 1:24). Сиестъ, еже Он не дотерпе, аз в теле моем дотерпеваю» (Там же. — С. 245—246).

<sup>33</sup> «Аще не за Христа гонение терпиши, обаче егда терпиши неповинно, и благодариси Бога, и то вменитися, яко за Христа терпящему. Воспомяни страстотерпцев Российских Бориса и Глеба» (**Димитрий Ростовский, свт.** Сочинения. — Т. 1. — С. 186).

<sup>34</sup> См. выше: «О новые страдальцы, страстотерпцы, мученицы: молю вас и увещеваю, не изнемогайте в терпении... В вас Христос есть и будет, а вы рщите: аминь».

<sup>35</sup> **Димитрий Ростовский, свт.** Сочинения. — Т. 1. — С. 186.

<sup>36</sup> Ср. в 1-м послании Петра: «Ибо то угодно Богу, если кто, помышляя о Боге, переносит скорби, страдая несправедливо» (1 Пет.2:19); и ниже: «Ибо если угодно воле Божией, лучше пострадать за добрые дела, нежели за злые; потому что и Христос, чтобы привести нас к Богу, однажды пострадал за грехи наши, праведник за неправедных, быв умерщвлен по плоти, но ожив духом» (3:17—18). Подробнее см. **Хондзинский Павел, свящ.** Святитель Димитрий Ростовский и Ф.М. Достоевский // Вестник ПСТГУ. — 1:5. — 2012.

<sup>37</sup> Подробнее см.: **Хондзинский Павел, свящ.** Блаженный Августин в русской духовной традиции XVIII века // Вестник ПСТГУ. — 1:1. — 2011.

<sup>38</sup> **Филарет (Дроздов), свт.** Сочинения: Слова и речи: В 5 т. — М., 1873—1885. — Т. 1. — С. 235. Подробнее См.: **Хондзинский Павел, свящ.** Восток и Запад в «русском синтезе» святителя Филарета митрополита Московского // Филаретовский альманах. — Вып. 4. — М.: ПСТГУ, 2008.

<sup>39</sup> Алексей Федорович Лабзин (1766—1825) — один из крупнейших деятелей русского масонства Александровской эпохи, писатель, переводчик, издатель журнала «Сионский вестник».

<sup>40</sup> Евстафий Иванович Станевич (1775—1835) — писатель, член «Беседы любителей русского слова».

<sup>41</sup> «Мы любим волею, но волею, которую или та или другая сила движет, и потому хотя любим мы сами, поелику мы не ничто, но любим по духу действующей в нас силы» (**Станевич Е.И.** Беседа на гробе младенца о бессмертии души, тогда токмо утешительном, когда истина онаго утверждается на точном учении веры и церкви. — СПб., 1825. — Прим. на с. 18).

<sup>42</sup> Там же. — Прим. на с. 19—20.

<sup>43</sup> Там же. — С. 189—190.

<sup>44</sup> **Игнатий (Брянчанинов), свт.** Полное собрание творений: В 8 т. — М., 2007. — Т. 1. — С. 117.

<sup>45</sup> Хомяков А.С. Сочинения богословские. — СПб., 1995. — С. 42.

<sup>46</sup> Хомяков А.С. Сочинения богословские. — С. 156.

<sup>47</sup> «...единение земного человека с его Спасителем всегда несовершенно: оно становится совершенным только в той области, где человек слагает свое личное несовершенство в совершенство взаимной любви, объединяющей христиан» (Сочинения богословские. — С. 206).

<sup>48</sup> См. письмо Достоевского К.П. Победоносцеву от 24 августа 1879 г. (30, I; 122). Ср. также у Мочульского: «“Русский инок” задуман, как *теодицея*. Писатель отказывается от схоластических “доказательств бытия Божия” по пунктам и параграфам. Логической *аргументации* Ивана Карамазова противопоставляется религиозное мировоззрение старца Зосимы. Эвклидов *разум* отрицает, мистический *опыт* утверждает. Ответ дается не в плане вопроса. Достоевский боится, что ответ его покажется “недостаточным”; он сам не сознает всей гениальности своей религиозной диалектики» (Мочульский К. Достоевский: жизнь и творчество. — Париж, 1947. — С. 486).

<sup>49</sup> Что по первоначальному замыслу Достоевского упрек этот был обращен не только к Западной церкви, а к Церкви вообще, см.: Фудель С.И. Собрание сочинений в трех томах. — М., 2005. — Т. 3. — С. 121—122.

<sup>50</sup> Он отвечает Ивану молчаливым поцелуем, как Христос — великому инквизитору. Но если смысл этого поцелуя раскрывается в поучениях старца Зосимы, то вольно или невольно возникает мысль о том, что это столько же поцелуй любви, сколько и признания Единым абсолютно Безгрешным своей абсолютной вины перед всеми.

<sup>51</sup> Или: «Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах» (14; 289).

<sup>52</sup> «Пред иною мыслью станешь в недоумении, особенно видя грех людей, и спросишь себя: “Взять ли силой али смиренною любовью?” Всегда решай: “Возьму смиренною любовью”. Решишься так раз навсегда и весь мир покорить можешь. Смирение любовное — страшная сила изо всех сильнейшая, подобной которой и нет ничего» (14; 289).

<sup>53</sup> «Одно тут спасение себе: возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской. Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за все и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват» (14; 290).

<sup>54</sup> Ср. в «Сне смешного человека»: «Знаю только, что причину грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. О, это, может быть, началось невинно, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но этот атом лжи проник в их сердца и понравился им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность жестокость...» (25; 115—116). Кажется, взгляды старца Зосимы на первородный грех при этом не сильно отличаются от

взглядов Ивана Карамазова: «Солидарность в грехе между людьми я понимаю, понимаю солидарность и в возмездии, но не с детками же солидарность в грехе, и если правда в самом деле в том, что и они солидарны с отцами их во всех злодействах отцов, то уж, конечно, **правда эта не от мира сего и мне непонятна**» (14; 222). Или уж во всяком случае ответ Зосимы построен так, чтобы удовлетворить Ивана.

<sup>55</sup> Что такое понимание слов старца не является некорректным, подтверждает первоначальный набросок, где та же мысль выражена более резко и недвусмысленно: «Мог светить, как Единый безгрешный. *Ибо всяк может поднять ношу его, всяк — если захочет такого счастья. Он был человеческий образ*» (15:244). По этой логике воскресение тоже должно было бы совершаться человеческими силами. В связи с этим любопытно одобрение Достоевским федоровского «Общего дела». См. известное письмо Достоевского Н.П. Петерсону (30, I; 13—14).

<sup>56</sup> Богословие мирян (нем.).

## **РАЗЫСКАНИЯ. ПУБЛИКАЦИИ**

---



---

Д.И. Чижевский

## ТРУБЕЦКОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ<sup>1</sup>

### 1

Николай Сергеевич Трубецкой<sup>2</sup> был не только языковедом, но и историком литературы. Назвав его «формалистом», как это делает В. Эрлих<sup>3</sup>, мы отнеслись бы к нему несправедливо. Во всяком случае, я должен несколько ближе определить значение этой характеристики, тем более, что сочинения из наследия Трубецкого предоставляют для этого некоторый материал. К интересным сторонам литературоведческой работы Трубецкого, несомненно, относятся его не полностью сохранившиеся статьи о Достоевском.

Гоголь — писатель, столь многое кратко и метко охарактеризовавший в духовной истории России, между прочим, вероятно, непреднамеренно, изобразил в своей повести «Рим» деятельность русских историков литературы XIX века, сообщая о занятиях историей литературы героя повести, итальянского князя. Эти занятия состояли в том, что учитель, аббат, зачитывая ученику отдельные места из «Божественной комедии» Данте, сопровождал чтение постоянными восклицаниями: «Dio, che cosa divina!»<sup>4</sup> или «Diavolo, che divina cosa!»<sup>5</sup>. В этой манере написаны бесчисленные работы русских (и нерусских) историков литературы XIX века, с тем лишь отличием, что похвала могла разнообразно варьироваться (для чего традиционные общие места предлагали достаточно материала) и что иногда, наряду с похвалой, могло иметь место и порицание. И даже люди, сами себя считающие формалистами и структуралистами, не могут освободиться от этого метода, напо-

минающего выставление отметок школьными педагогами за результаты ученических работ.

Манера эта, поскольку она претендовала на научное значение, отталкивала Трубецкого. И, может быть, следует отнестись с величайшим вниманием к тому, что он скажет о произведениях великого русского писателя<sup>6</sup>, которого почти исключительно оценивают по содержанию его произведений: Достоевского.

К сожалению, Н.С. Трубецкой не смог оставить нам свои мысли о поэтическом творчестве великого русского романиста в завершенной форме. В 30-е годы он читал лекции о Достоевском в Венском университете. В то же самое время изложил свои мысли о ранних произведениях Достоевского в докладе перед членами Пражского лингвистического кружка<sup>7</sup>. От венских лекций сохранились только рукописные наброски. Сейчас эти наброски публикуются в нью-йоркском журнале «Новый Журнал». Пражский доклад сам я не слышал и знаю его содержание только из сообщений нескольких участников кружка.

К сожалению, до сих пор никто не продолжил начинаний Трубецкого и, таким образом, его мысли остаются для нас *tombra disjecta*<sup>8</sup>, которые, однако, как и все мысли, доступные нам только в виде набросков, представляют собой основы для дальнейшего историко-литературного исследования поэтического творчества Достоевского. Разумеется, Трубецкой не отрицал необходимости исследования и биографии Достоевского, особенно же его идеологического вклада в философскую проблематику, как не утверждал он и того, что физическое и акустическое исследование фонетических проблем должно быть исключено фонологией. Но так же, как фонология заново осветила подлинное значение физических и акустических исследований всей так называемой фонетики и только и сделала понятным ее действительное значение, так же позволительно будет ожидать, что ограничение литературоведческого исследования его *подлинными* проблемами, а именно: исследованием художественных произведений как произведений *искусства*, и прежде всего искусства слова, оплодотворит литературоведение, и даже, может быть, во многих отношениях только и сделает его возможным. Ведь для решительного отхода от упорно сохраняемой традиции, отличающего все работы Трубецкого, особенно характерно то, что для своих специальных литературоведческих исследований он выбирает именно про-

изведения Достоевского — писателя, которого постоянно вновь и вновь интерпретируют как мыслителя и только мыслителя. Правда, биографический метод интерпретации великого писателя и в прочих случаях существенно отошел на задний план. Уже в течение нескольких десятилетий биографическое исследование рассматривается как своего рода подготовка к литературоведческому анализу, под которым, однако, все еще (и особенно, если речь идет о таком писателе и мыслителе, как Достоевский) прежде всего понимается изложение идеологического содержания литературных произведений.

## 2

Основу для дальнейшего исследования и для осуществленного им еще конкретного изложения отдельных произведений Достоевского Трубецкой предлагает в краткой, но чрезвычайно значительной статье «О методах изучения Достоевского» (Новый Журнал, кн. 48, 1957)<sup>9</sup>. Разделение живой личности писателя на три методологически строго разграничиваемые фигуры (Достоевский-человек, Достоевский-мыслитель, Достоевский-художник) является предпосылкой для дальнейших размышлений Трубецкого. При этом Трубецкой, согласно русскому словоупотреблению, называет Достоевского «писателем» (так в русском языке называют литераторов-прозаиков)<sup>10</sup>. Задачу историка литературы он характеризует как исследование «чисто литературного, художественного бытия его творчества»<sup>11</sup>. Если согласиться с этим, то следует более детально охарактеризовать метод исследования. К счастью, мы не только знаем соответствующие воззрения Трубецкого, но и располагаем отдельными примерами применения этого метода в трех дальнейших его статьях (Новый Журнал, 60/1960, 61/1960 и 71/1963). В этих статьях рассматриваются ранние произведения писателя (кн. 61)<sup>12</sup>, произведения «второго периода», к которому относятся большие повести, возникшие после возвращения писателя из сибирской ссылки, и его «Записки из Мертвого дома» (кн. 71)<sup>13</sup> и, наконец, два больших романа: «Преступление и наказание» и «Бесы» (кн. 60)<sup>14</sup>.



В своей первой статье Трубецкой справедливо подчеркивает недостаточность созданных до сих пор биографий Достоевского. Редакция журнала указала здесь в примечании, что эти критические высказывания были написаны «в начале 30-х годов». К сожалению, и теперь — после выхода многочисленных биографических работ и публикаций источников, прежде всего богатого содержанием 4-го тома писем Достоевского, опубликованного в 1959 году, т.е. через 20—30 лет после выхода первых трех томов<sup>15</sup> — следует с той же решимостью повторить мнение Трубецкого. Важнее этой оценки биографических работ является констатация Трубецкого: значение имеет не происхождение различных деталей произведений писателя, но их функция. Кроме того, Трубецкой справедливо подчеркивает, что, несмотря на все попытки биографического исследования, эти биографически объяснимые элементы «очень немногочисленны»<sup>16</sup>. Собственно говоря, можно пойти дальше и указать на то, что тех же самых людей (послуживших, по мнению биографов, прообразами для различных героев Достоевского) и различные явления русской и западноевропейской жизни видели тысячи современников писателя и часто видели их в более непосредственной близости, — но известны и важны они для нас сейчас лишь после поэтических произведений Достоевского, ибо Достоевский создал из этих фрагментов действительности, чаще всего не имевших с его собственной жизнью и жизнью его окружения ничего общего, «*новую, особую жизнь*»<sup>17</sup>. Демонстрируемое здесь Трубецким на примере Достоевского, было, очевидно, принципиальным положением его литературоведческой теории. Кстати, это можно было бы показать на примере других его историко-литературных работ, доступных нам, к сожалению, только по публикациям из наследия.

Еще более важно второе сопоставление, развитое Трубецким: сопоставление исследования идеологического содержания произведений Достоевского и художественного оформления идейного содержания его произведений. Трубецкому удастся показать, что все мнимые противоречия, изменения взглядов и колебания Достоевского, якобы открываемые исследователями идеологии его произведений, в действительности объясняются способностью Достоевского с такой художественной силой изображать всех сво-

их героев в качестве живых носителей определенного мировоззрения, что читателю внушается равноправие этих принципиально различных воззрений. Разумеется, Достоевский нигде не встречал таких последовательных, «умных» и глубоких мыслителей, как его герои. Он создал их, он изобразил их как равноправных борцов в своих произведениях, и значение их умственной силы — а иногда и слабости — обусловлено и объясняется опять-таки не реальными прототипами или представителями этих взглядов, с которыми Достоевский, может быть, познакомился в жизни, но только функцией этих фигур и их мировоззрений в соответствующем контексте произведения литературы.

Единственным аутентичным источником мировоззрения Достоевского, которым располагает исследование, являются его публицистические сочинения и его письма. Для литературоведения Достоевский интересен и важен только как «писатель» и «художник». Может быть, здесь Трубецкой чересчур сильно заострил свой тезис: ведь и в публицистических произведениях Достоевского мы иногда — пусть и не очень часто — видим его в качестве художника. Но, во всяком случае, основное положение Трубецкого имеет для исследования Достоевского как писателя принципиальное и направляющее значение.

Только форма является спецификой литературного произведения и только форма со всеми своими элементами, с композицией, манерой изображения, художественными средствами, сюжетами, мотивами и лексикой является объектом литературоведческого исследования.

Со всей решимостью отвергает Трубецкой психопатологический (особенно психоаналитический)<sup>18</sup> и социологический методы исследования. И я полагаю, что и мы с определенностью можем сказать, что сумеем добиться подлинного понимания и правильной оценки Достоевского как писателя только на исследовательском пути, указанном Трубецким. Аналогичными путями шли немногие другие авторы работ, возникших, пожалуй, независимо от Трубецкого<sup>19</sup>. К сожалению, значение этих опытов большинством литературоведов до сих пор совершенно игнорировалось.

Свои размышления Трубецкой завершил кратким резюме: «Нас интересует Достоевский как писатель, то есть его художественные намерения и замыслы, средства, которыми он пользовался для того, чтобы произвести желаемое впечатление, наконец, то действитель-

ное впечатление, которое его творения производили на современников. Биография и идеология Достоевского интересуют нас также, но не как самоцель, а лишь поскольку они связаны с его (поэтическим)<sup>20</sup> творчеством»<sup>21</sup>.

#### 4

Из-за недостатка времени мы не можем изложить здесь конкретные исследования Трубецкого, насколько они нам сейчас доступны. Но на одно в высшей степени странное обстоятельство мне все же хотелось бы обратить внимание в конце своих рассуждений о том, что не было замечено многими славистами, цель которых указать на работы Трубецкого: подобно тому, как фонологическое исследование имеет большое и плодотворное значение для фонетики, которой оно сначала противопоставлялось, точно так же и «формалистические» статьи Трубецкого методологически могут существенно способствовать пониманию идейного содержания произведений Достоевского. Имеющиеся уже главы показывают нам прежде всего работу Достоевского над композицией его ранних повестей и произведений второго периода. Эта работа является подготовкой композиционно нового вида «полифонического романа», представленного пока что у Трубецкого двумя романами (см. выше): идеологическое содержание романов чрезвычайно тесно связано с этой новой формой, и изложение идеологии Достоевского должно принять существенно иной вид, превратившись в обсуждение этой полифонической структуры романов. Ведь не случайно сам Трубецкий в своих статьях дает ценные биографические указания: его новая исследовательская точка зрения открывает как новые перспективы для понимания различных моментов жизни Достоевского, уже считавшихся окончательно разрешенными, так и позволяет ему констатировать неразрешимость некоторых биографических вопросов.

Можно надеяться, что исследования из наследия Трубецкого — даже если напечатанное уже исчерпывает его объем<sup>22</sup> — будут и в дальнейшем оказывать свое освежающее и плодотворное воздействие на достоевсковедение.

## Примечания

<sup>1</sup> Впервые: **Tschihewskij D.** Trubetzkoj und Dostoevskij // Wiener Slavistisches Jahrbuch. — Wien, 1964. — P. 11. — S. 148—153. Перевод на русский и публикация осуществлены **В. Янценым** (Владимир Владимирович Янцен — кандидат философских наук, владелец частного архива славянской эмиграции в Галле на Заале (Германия); автор книг и статей по истории русской (славянской) эмиграции, философских работ. — *ред.*) с привлечением машинописного немецкого оригинала статьи, хранящегося в личном архиве Чижевского при отделе редких книг и рукописей библиотеки Гейдельбергского университета: Heid. — Hs. 3881. — Abt. — В 405. Примечания принадлежат публикатору.

<sup>2</sup> **Николай Сергеевич Трубецкой** (1890—1938) — русский лингвист, культуролог и этносоциолог, один из основателей евразийского движения и Пражского лингвистического кружка, основоположник фонологической школы в современном языкознании, сын философа С.Н. Трубецкого. Точную дату знакомства Чижевского с Трубецким установить не удалось, не смог ее назвать в своих «Пражских воспоминаниях» и сам Чижевский. — См.: **Чижевский Д.И.** Пражские воспоминания (1976). Перевод, комментарий и примечания **В. Янца** / **Сыроватко Л.В.** (*Ред.*): Русское зарубежье: приглашение к диалогу. — Калининград, 2004. — С. 227—253. О том, что это знакомство, возникшее, вероятнее всего, в 1924 году в Праге, когда Трубецкой «еще не был устроен в Вене», вскоре переросло в научное сотрудничество и весьма теплые личные отношения, свидетельствует множество источников: прежде всего некролог «Князь Н.С. Трубецкой», опубликованный Чижевским в «Современных записках» (1939. — № 68. — С. 464—468), письма Н.С. Трубецкого, хранящиеся в архивах Чижевского в Галле и в Гейдельберге, а также многочисленные автобиографические тексты Чижевского, в которых он с нескрываемой гордостью называет князя Трубецкого своим «гениальным другом». — См.: **Чижевский Д.И.**: Избранное в 3 т. — Т. 1. Материалы к биографии: (1894—1977) / Сост., вст. ст., коммент., перевод **В. Янца**. — М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье» — Русский путь, 2007. — С. 68.

<sup>3</sup> **Erlich V.** Russian Formalism. History — Doctrine. — 'S-Gravenhage, 1955. — P. 130, 132n, 133, 189, 204, 205n, 224, 236.

<sup>4</sup> Боже, какая божественная вещь! (*um.*).

<sup>5</sup> Дьявол, какая божественная вещь! (*um.*).

<sup>6</sup> Следуя традициям немецкого литературоведения, Чижевский везде называет Достоевского «Dichter» (поэт, создатель высших форм художественных произведений словесности), а говоря о его творчестве и произведениях, неизменно добавляет к ним эпитет «dichterisch» (поэтические). Трубецкой же, согласно русской литературоведческой традиции, говоря о Достоевском как о литераторе, употребляет слова «писатель» и «художник» (последнее слово в своем переносном и широком значении почти совпа-

дает с немецким понятием «Dichter»). Принимая это во внимание, мы при переводе статьи Чижевского о Достоевском в Трубецком вынуждены были пойти на компромисс: повсеместно сохранив эпитет «поэтические» (ведь и согласно русской литературоведческой терминологии вполне можно говорить о «поэтике прозы», «поэтике творчества»), все же заменили слово «поэт» на «писатель». Определение «поэтический» в статье Чижевского — синоним «художественного». Определенную роль играет в нем и характерное для немецкой лексики сопоставление «Dichtung» (поэтический вымысел) и «Wahrheit» (правда, истинное положение дел), классическим образом запечатленное в автобиографии Гете («Dichtung und Wahrheit. Aus meinem Leben», 1811—1831).

<sup>7</sup> Вероятно, речь идет о докладе Н.С. Трубецкого «Юмористические повести Достоевского», прочитанном в Пражском лингвистическом кружке на немецком языке 15 марта 1932 года. — См.: Хроника культурной, научной и общественной жизни русской эмиграции в Чехословацкой республике. Под общ. ред. Л. Белошевой. — Прага, 2001. — Т. II. — С. 115.

<sup>8</sup> Разрозненные части (*лат.*).

<sup>9</sup> Трубецкой Н.С. О методах изучения Достоевского // Новый Журнал. — 1957. — Кн. 48. — С. 109—121.

<sup>10</sup> См. примеч. 6.

<sup>11</sup> Это не цитата из статьи Трубецкого, а резюме Чижевского, по непонятным причинам взятое им в кавычки.

<sup>12</sup> Трубецкой Н.С. Ранний Достоевский // Новый Журнал. — 1960. — Кн. 61. — С. 124—146.

<sup>13</sup> Трубецкой Н.С. О втором периоде творчества Достоевского // Новый Журнал. — 1963. — Кн. 71. — С. 101—127.

<sup>14</sup> Трубецкой Н.С. О двух романах Достоевского // Новый Журнал. — 1960. — Кн. 60. — С. 116—137.

<sup>15</sup> Достоевский Ф.М. Письма. Под ред. А.С. Долинина. — Т. I—IV. — Л.—М.: ГИЗ — «Academia» — Гослитиздат, 1928—1959.

<sup>16</sup> Трубецкой Н.С. О методах изучения Достоевского // Новый Журнал. — 1957. — Кн. 48. — С. 114.

<sup>17</sup> Курсив Чижевского, не совсем точно цитирующего здесь статью Трубецкого: «Забывают также, что писатель такого калибра, как Достоевский, в каждом своем произведении создает что-то новое, особую жизнь, в корне отличающуюся от его собственной». — Трубецкой Н.С.: О методах изучения Достоевского // Новый Журнал. — 1957. — Кн. 48. — С. 114.

<sup>18</sup> «Свои взгляды на Достоевского Фрейд изложил в очерке “Достоевский и отцеубийство”, помещенном в качестве предисловия к немецкому переводу планов и заметок к “Братьям Карамазовым” (Мюнхен, 1928, Пипер Ферлаг). Очерк этот впоследствии перепечатывался в собрании статей Фрейда на разных языках. Психоаналитический подход к писателю был ранее испробован доктором Иоланом Нейфельдом, о котором Фрейд в своем очерке упоминает с похвалой. Книга Нейфельда (переведенная на русский язык) полна, однако, таким количеством грубых ошибок, что цен-

ность ее более чем сомнительна, и пользоваться ею как источником невозможно. Автор явно не знаком с датами и фактами жизни писателя, допускает множество искажений и строит свои выводы на недоброкачественном с биографической точки зрения материале». (Слоним М.: Три любви Достоевского. — Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1953. — С. 31). Применением методологии психоанализа характерна и сама книга М. Слонима. Более ранние примеры применения психоанализа и библиографию по психоаналитическому достоевковедению см. также в статьях Н.Е. Осипова «“Двойник. Петербургская поэма“ Ф.М. Достоевского (Заметки психиатра)» и А.Л. Бема «Драматизация бреда (“Хозяйка“ Достоевского)» // О Достоевском. Сборник статей. Под ред. Бема А.Л. — Прага, 1929. — С. 39—64. С. 77—124. Открывающая этот сборник статья Чижевского «К проблеме двойника. (Из книги о формализме в этике)» (с. 9—38) написана в совершенно ином — этико-онтологическом ключе, составлявшем одно из важнейших историко-философских открытий (включение Достоевского в традицию русских и западноевропейских философских исканий XIX — начала XX в.) и одновременно ядро собственной незавершенной философской системы Чижевского.

<sup>19</sup> Чижевский явно имеет в виду свои собственные статьи о Достоевском, а также некоторые работы, возникшие на рубеже 1920-х и 1930-х годов в рамках пражского семинария по изучению Достоевского, которым руководил А.Л. Бем. См. современное переиздание сборников семинария: О Достоевском. Сборник статей под редакцией А.Л. Бема. Прага 1929/1933/1936 / Сост., вст. статья, комментарии Магидовой М. — Москва: Русский путь, 2007.

<sup>20</sup> Слово «поэтическим» добавлено в цитату Д.И. Чижевским. См. примеч. 6.

<sup>21</sup> Трубецкой Н.С. О методах изучения Достоевского // Новый Журнал. — 1957. — Кн. 48. — С. 121.

<sup>22</sup> В «Новом Журнале» вышли еще две статьи Н.С. Трубецкого о Достоевском: О «Записках из подполья» и «Игроке» (1964. — Кн. 77. — С. 139—156) и «Творчество Достоевского перед каторгой» (1965. — Кн. 78. — С. 253—274), о существовании которых Чижевский ко времени публикации своей статьи не знал.

---

Галина Романова\*

### **В.Л. КОМАРОВИЧ И ПУБЛИКАЦИИ АРХИВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ГЕРМАНИИ**

Первое Собрание сочинений Ф.М. Достоевского появилось в Германии в начале XX в., благодаря усилиям широкого круга деятелей мировой культуры. Молодой мюнхенский издатель Рейнхард Пипер, основатель предприятия (Piper Verlag), не только переиздавал художественные произведения русского классика, но и печатал переводы материалов, связанных с его жизнью и творчеством. Через сто лет, в 2004 году, в истории этого издательства, выпущенной к столетнему юбилею, публикация в начале XX века произведений Достоевского на немецком языке оценивается как издательский подвиг<sup>1</sup>. И речь идет не только о Собрании сочинений. В самый пик популярности Достоевского в Германии — после Первой мировой войны — воодушевленный успехом, издатель решил опубликовать материалы, связанные с именем русского писателя — его архив, причем, еще не полностью изданный даже в России. Р. Пипер купил в России ящик с черновиками, записными тетрадями, письмами и реликвиями Достоевского. Задумано было издание в двенадцати томах, но целиком проект не осуществился. Мировой экономический кризис 1929—1933 гг., обозначивший конец финансового и экономического роста 1920-х гг. и начало производственного спада, накрыл и книжный рынок, интересы публики становились все скуднее, падал читательский спрос.

---

\* Галина Ивановна Романова — доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и методики филологического факультета МГПУ. Исследование выполнено в рамках проекта «Исследования В.Л. Комаровича о Ф.М. Достоевском. Текстология. Переводы. Комментарий», поддержанного РГНФ (грант № 12-04-00153а).

Уже в 1926 г. Пипер сожалел, что взял кредит на такое рискованное предприятие, как покупка и издание наследия русского писателя.

С сожалением (но иного плана) отнеслись к этому и литераторы из среды русских эмигрантов: «С прошлого года Мюнхенское издательство R. Piper приступило к изданию недавно открытого архива Ф.М. Достоевского. <...> Весь архив со всеми учеными комментариями названных авторов был продан советскими властями Мюнхенской фирме, которая уже зарекомендовала себя прекрасным изданием полного собрания сочинений Достоевского и отдельными иллюстрированными изданиями “Двойника” и “Записок из подполья”. Таким образом, архив Достоевского выходит сначала на немецком языке и только после выхода всего издания (16 томов в течение 4 лет) будет опубликован по-русски. Издание Piper’a — как в смысле техническом, так и в отношении литературной разработки, не оставляет желать ничего лучшего; оно безусловно сумеет сохранить нам Достоевского для будущего. <...> Остается только пожелать скорейшего издания этого бесценного архива по-русски — дабы он мог стать достоянием более широкого круга людей — невозможным сейчас как вследствие иностранного перевода текста, так и высокой немецкой валютой, делающей эти книги мало доступными для русского читателя»<sup>2</sup>. В приведенном фрагменте из журнальной статьи есть некоторые неточности и преувеличение — не весь архив, видимо, был продан. Кроме того, большая часть архива (в то время далеко не полного) была уже опубликована на русском языке. И об этом в России писал текстолог, исследователь творчества Достоевского, Василий Леонидович Комарович (1894—1942). В начале 1920-х гг. деятельность Комаровича была связана с Нижним Новгородом: в Нижегородском институте народного образования и в Нижегородском университете он читал курсы и вел семинары по русской литературе, в частности, по творчеству Достоевского. С 1924 г. он преподавал в ленинградских вузах (в университете и в Институте истории искусств), а с 1934 г. «был ближайшим образом связан с работой Отдела древнерусской литературы (Пушкинского Дома)»<sup>3</sup>, вплотную занимался изучением творчества Достоевского. В своих обзорах он подробно и критично рассказывал о публикациях рукописного наследия Достоевского в годы революции и в последующие времена (1917—1933)<sup>4</sup>. Здесь указано, в частности, что публикация *рукописных текстов* Достоевского начата еще в Полном собрании сочинений писателя 1906 г., в восьмом томе которого



напечатаны отрывки из «Записной книжки», являющиеся набросками первой редакции романа «Бесы»: «Отрывок из ненапечатанной главы романа “Бесы”» (начало «Исповеди Ставрогина»).

Позже основная часть рукописей была опубликована в различных российских изданиях 1919—1922 гг. Это несколько отрывков из речи о Пушкине и из романа «Подросток» (Л. Гроссман. «Библиотека Достоевского», 1920); «отрывки плана» «Жития великого грешника», несколько новых отрывков к «Бесам», «эпизод» из «Подростка» (Л. Гроссман «Творчество Достоевского», 1921).

«Исповедь Ставрогина» опубликована и по рукописи из собрания Пушкинского Дома по списку А.Г. Достоевской (В.Л. Комаровичем), и чуть позже по корректурным оттискам, обнаруженным в архиве А.Г. Достоевской, с послесловием В. Фриче (сб. «Документы Центрархива», 1922). Комарович подготовил к печати рукописный план «Жития великого грешника» (сб. «Документы Центрархива», 1922), и «Рукописные варианты романа «Подросток» (Начала, 1922, № 2). Н. Бродский опубликовал отрывки из Записной книжки к «Бесам» (в сб. «Свисток», 1922), а также «Несущественный замысел Достоевского» (Недра, 1923, № 2).

Таким образом, первые публикации рукописных набросков, планов, фрагментов произведений Достоевского принадлежат советским исследователям. Эта работа во многом определила и немецкоязычные издания Пипера в 1920-е гг. Подтверждение тому содержится в «Предварительных замечаниях» к первой публикации «Воспоминаний» А.Г. Достоевской на немецком языке<sup>5</sup>, где редактор описывает содержание ящика № 5038, в котором по распоряжению А.В. Луначарского хранилось наследие Достоевских в Центрархиве. Здесь же указывается, что «часть этих материалов уже была опубликована в России», и эти книги «явились образцом для немецких изданий». Кроме того, выражена благодарность русским литературоведам: П. Сакулину, Н. Бродскому, В. Комаровичу, Л. Гроссману, И. Гливленко, В. Фриче и т.д. (вплоть до директоров Исторического музея, Госиздата и Пушкинского Дома) — всем, с кем, видимо, приходилось сотрудничать.

Пережив тяжелые времена, издательство Рейнхарда Пипера (уже под руководством его сына Клауса Пипера) переиздавало материалы Достоевских, сохраняя историю их приобретения и перепечатывая ее в изданиях 1980-х гг. Уже упомянутое предисловие к «Воспоминаниям» жены Достоевского во многом совпадает с материалами, изложенными Комаровичем в статье «Достоевский. Современные пробле-

мы историко-литературного изучения» (Л., 1925). Комарович пишет: «После смерти литературной наследницы Достоевского <...> большинство сохранившихся рукописей Достоевского стало предметом специальных разысканий. Рукописи эти распределяются теперь *по собраниям*: Московского исторического музея, Централхива (описание дано в книге «Документы по истории литературы и обществности. Ф.М. Достоевский. Издательство Централхива». М., 1922 г.) и Пушкинского Дома при РАН (краткие указания даны в «Путеводителе»: «Пушкинский Дом... Исторический очерк и путеводитель» 1924 г.); в Росс.<ийской> пуб. <личной> библиотеке, насколько нам известно, хранится лишь рукопись речи о Пушкине»<sup>6</sup>. Повторение в немецких изданиях версии, изложенной Комаровичем, также подтверждает мысль о том, что в первой четверти XX в. приоритет в публикации и изучении материалов, связанных с жизнью и творчеством Достоевского, оставался на российской стороне.

Не меньшее значение в мировом контексте изучения материалов о жизни и творчестве русского классика имеют и издания Пипера 1920-х гг. В настоящее время, в XXI веке, выпускаются репринтные издания, точно воспроизводящие издания 1920-х гг. Одно из них — сборник «Неизвестный Достоевский» («Der unbekannte Dostojewski»)<sup>7</sup>, в котором помещены исследования Н. Бродского и В. Комаровича. Поскольку в России он остается труднодоступным (один экземпляр, насколько нам известно, хранится в Петербурге в Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского), а в Москве он практически недоступен, вкратце обозначим его состав.

Книга «Неизвестный Достоевский» состоит из трех разделов, посвященных «Житию великого грешника», материалам романов «Бесы», «Подросток». Здесь представлены рукописные варианты, фрагменты, планы, отрывки писем, посвященные, соответственно, каждому из этих произведений. Составление, текстологическая работа, комментарии Н. Бродского и В. Комаровича. Тексты Достоевского сопровождают статьи названных литературоведов: «Параллели между жизнью Достоевского и фрагментом к “Житию великого грешника”» Н. Бродского, «“Реконструкция замысла Достоевского к роману “Житие великого грешника”» В. Комаровича. В книге приведены четкие фотографии рукописей Достоевского с точным переводом на немецкий язык.

Отдавая материалы в немецкое издательство Пипера, и Бродский, и Комарович не впервые обратились к названным темам: Н. Бродский ранее в статье «Угасший замысел» (1922) привел некоторые фраг-

менты набросков «Жития Великого грешника» и отметил образные и мотивные связи между поздними романами Достоевского. В.Л. Комарович, изучая материал «Жития великого грешника», выявил генетическую связь «Бесов» с неосуществленным замыслом Достоевского<sup>8</sup>. Эту тему он развивает в статье «Реконструкция наброска к роману “Житие великого грешника”». Таким образом, в сборнике «Der unbekannte Dostojewski» представлена большая авторская и составительская работа русских ученых. На данные, приведенные здесь, ссылается Комарович в своем обзоре литературы о Достоевском 1925 г. Несмотря на это, изданная Пипером книга не учтена в списке трудов Комаровича<sup>9</sup> и не введена в научный оборот (возможно, потому что до сих пор не переведена на русский язык).

Теперь уже ясно, что все участники этого издания (с русской и с немецкой стороны) — неординарные личности в европейской культуре XX в. Главные редакторы и организаторы издания — театральные критик, знаток России, историк литературы и культуры, Рене Фюлоп-Миллер (René Fülöp-Miller, 1891—1963) и Фридерик Экштейн (Friedrich Eckstein, 1861—1939). Р. Фюлоп-Миллер, получив образование в европейских университетах (Вена, Париж. Лозанна), совершил путешествие по миру, в частности, побывал в России, интерес к которой сохранил на всю жизнь. Он известен как автор книг о русской культуре и истории, среди которых «Достоевский у рулетки» (1925, в соавторстве с Ф. Экштейном), «Ленин и Ганди» (1927), «Русский театр» (1928), «Меж тремя царями. Воспоминания Е. Нарышкиной-Куракиной» (1930) и др.

Ф. Экштейн — австрийский теософ, меценат, ученый, интересы которого были очень разносторонни, в круге его общения были, помимо австрийских и немецких писателей, З. Фрейд, Е. Блаватская, он встречался с Л. Троцким.

Помимо совместно написанного Предисловия (всего 9 страниц), в книге помещена статья Р. Фюлоп-Миллера «Рукописи Достоевского» (с. 3—16). Перевод русских текстов выполнен Верой Митрофановой-Демелич (Vera Mitrofanoff-Demelich), переведившей многие книги о русских классиках на немецкий язык и в дальнейшем (например, о жизни и уходе Л. Толстого и проч.), не скрывавшейся за псевдонимом (в отличие от переводчика первого немецкоязычного Собрания сочинений Достоевского).

Через два года после издания сборника «Der unbekannte Dostojewski» в издательстве Пипер вышла еще одна работа русского исследователя

В.Л. Комаровича, посвященная предьстории романа «Братья Карамазовы»: «Die Urgestalt der Brüder Karamasoff»<sup>10</sup>. Она также до сих пор остается не переведенной на русский язык, хотя учитывается исследователями творчества Достоевского и с русской, и с немецкой стороны. Этим объясняется и вариативность русского перевода заглавия: в томе «Литературного наследства» название этой статьи переведено как «Первоначальный облик братьев Карамазовых»<sup>11</sup>. В переводе статьи Х.-Ю. Геригка (Horst-Jürgen Gerigk) «Влияние и присутствие Достоевского в литературе на немецком языке»<sup>12</sup>, представляющей собой обзор научной и критической литературы о Достоевском в немецкоязычном пространстве, оно звучит как «Прототипы братьев Карамазовых». Немецкий славист подчеркивает значимость в немецком достоевсковедении работы русского литературоведа В. Комаровича, в которой дано исчерпывающее изложение творческой истории романа «Братья Карамазовы»<sup>13</sup>. Позднейший перевод, данный в статье о Комаровиче-текстологе, звучит так: «Ф.М. Достоевский. Первообраз “Братьев Карамазовых”: источники, планы и фрагменты Достоевского. Комментарий В. Комаровича»<sup>14</sup>. Помимо работы, названной в статье немецкого исследователя, Комаровичем были опубликованы на немецком языке обзоры исследований о Достоевском в журнале «Zeitschrift für Slavische Philologie» в 1926, 1933, 1934 гг.<sup>15</sup>.

Подытоживая все вышесказанное, подчеркнем, что хотя и нет явного преимущества в изданиях на немецком языке в публикации материалов, связанных с изучением творчества Достоевского, все же до сих пор некоторые работы труднодоступны для русскоязычных читателей. Вышедшие в первой четверти XX века в мюнхенском издательстве Пипера Собрание сочинений и несколько книг материалов о жизни и творчестве Ф.М. Достоевского являются не только важным фактом в немецкой культуре, этапом в истории русско-немецких литературных связей, но и представляют значительный интерес для современного литературоведения, для воссоздания детальной картины культурной эпохи первой четверти XX века.

### Примечания

<sup>1</sup> Ziegler E. 100 Jahre Piper. — München, 2004. — S. 31.

<sup>2</sup> Зандер Л.А. Архив Достоевского // Путь. — 1927. — № 6. — С. 133—134. Режим доступа: <http://www.runivers.ru/bookreader/book59377/#page1/mode/1up>

<sup>3</sup> **Крюкова Т.А.** Хронологический список трудов Василия Леонидовича Комаровича // ТОДРЛ. Вып. XVI. — М.; Л., 1960. — С. 583.

<sup>4</sup> **Комарович В.Л.** Литературное наследство Достоевского за годы революции. Обзор публикаций 1917—1933 гг. // Литературное наследство. — Т.15. — М., 1934. — С. 258—281.

<sup>5</sup> **Anna Grigorjewna Dostojewskis.** Erinnerungen. Das leben Dostojewskis in den Aufzeichnungen seiner Frau/ Hrsg.von Rene Fülöp-Miller, Friedrich Eckstein. — München, 1925, 1980. — S. 5—7.

<sup>6</sup> **Комарович В.Л.** Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. — Л.: Культурно-просветительное трудовое товарищество «Образование», 1925. — С. 55. Наименование музея указано автором неточно: с 1921 г. по сегодняшний день наименование музея — Государственный Исторический музей.

<sup>7</sup> Der unbekannte Dostojewski: [Reprint der Originalausgabe von 1926] (German Edition) / Hrsg.Rene Fülöp-Miller, F. Ekstein. — Innsbruck, 2007. — S. 580.

<sup>8</sup> **Комарович В.Л.** Исповедь Ставрогина//Былое. — Кн. 18. — Пг., 1922. — С. 219—226.

<sup>9</sup> **Крюкова Т.А.** Хронологический список трудов Василия Леонидовича Комаровича // ТОДРЛ. — Вып. XVI. — М.; Л., 1960. — С. 583—588.

<sup>10</sup> **Komarowitsch Wassilij.** Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. — München, 1928.

<sup>11</sup> **Дудкин В.В., Азадовский К.М.** Достоевский в Германии (1846—1921) // Лит. наследство. — Т. 86: Ф.М. Достоевский: новые материалы и исследования. — М., 1973.

<sup>12</sup> См.: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3205&level1=main&level2=articles>

<sup>13</sup> **Gerigk H.-J.** Dostojewskijs Wirkung im deutschen Sprachraum (Fragmente eines Überblicks vom Fin de siècle bis heute)// Deutschland und Russland: Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert/Hrsg. D. Dahlmann, W. Potthoff. — Wiesbaden. 2004. — S. 95—126.

<sup>14</sup> **Богданова О.А.** «Братья Карамазовы» в Германии: В.Л. Комарович и З. Фрейд о последнем романе Ф.М. Достоевского // Русский язык за рубежом. — 2012. — № 4.

<sup>15</sup> Neue Probleme der Dostojewskij-Forschung 1925—1930 // Zeitschrift für Slavische Philologie. B.3. — 1926. — S. 402—428; Die Weltanschauung Dostojewskij's in der russischen Forschung des letzten Jahrzehnts (1914—1924) / Zeitschrift für Slavische Philologie. — B.X. 1933. — S. 217—228; Neue Probleme der Dostojewskij-Forschung 1925—1930 // Zeitschrift für Slavische Philologie. — B. 11. Doppelheft 1/2. — 1934. — S. 193—236.

---

Николай Богданов, Александр Роговой

## ОБ ОДНОМ СПОРНОМ ВОПРОСЕ В РОДОСЛОВИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Следует признать, что — несмотря на ценнейшие находки последних лет — мы все так же располагаем слишком скудными сведениями о ближайших родственниках писателя. К примеру, до недавнего времени оставалось неизвестным даже имя бабки Федора Михайловича по отцовской линии. Неизвестно и то, как сложилась жизнь его теток (сестер отца) после их замужества. Исключение составляет лишь самая младшая из них — Фекла. Понятно, сколь ценна здесь любая информация, в частности, — содержащийся в воспоминаниях младшего брата писателя — Андрея Михайловича Достоевского — рассказ о его встрече с отцовской родней, состоявшейся весной 1859 г. в одной из южных губерний России:

*«В эту поездку в городе Мелитополе случился со мной инцидент, достойный записи. Мне нужно было <...> быть у тамошнего городничего, Цезаря Лаврентьевича Кавецкого. Он был отставной штабс-капитан и женатый человек. <...> Побывав у этого господина, отрекомендовавшись ему, и, переговорив о чем нужно, я отправился на свою городскую квартиру. Как вдруг через полчаса является ко мне отплатить визит Кавецкий и между прочим сообщает следующее: “Когда Вы были у меня и помянули свою фамилию, то жена моя, сидя в гостиной, слышала ее. <...> Ее мать тоже рожденная Достоевская и потому, продолжал Кавецкий, моя жена очень интересуется познакомиться с Вами”. Выговорив эти слова, Кавецкий пригласил меня к себе на завтрак, или на фрыштик, как выразился он. Я тоже очень заинтересовался этим обстоятельством и, поблагодарив, обещался*

*быть у него к часу завтрака. Прихожу, знакомлюсь с т-те Кавецкой, которая после первых приветствий спрашивает меня:*

*— Скажите, пожалуйста, Вашего батюшку как звали?*

*— Михаил Андреевич, — отвечал я.*

*— А мою маменьку звали Марией Андреевной и она тоже была урожденная Достоевская, значит мы с Вами родня.*

*— Да, да...*

*— Кузен!*

*— Кузина!*

*И последовали объятия и поцелуи.*

*Но я очень мало узнал нового о родне отца. Оказалось, что моя кузина осталась после <смерти> матери своей ребенком и едва-едва ее помнит, а воспитывалась в кругу родных своего отца, а потому ни о ком из родных своей матери ничего не могла мне сообщить, кроме того, что мать ее была православная, а отец поляк-католик и, что все дети от этого брака, равно как и она, крещены в католицизм»<sup>1</sup>.*

Как известно, приведенный выше текст не вошел в корпус «Воспоминаний А.М. Достоевского» и ныне доступен лишь благодаря цитированию в книге М.В. Волоцкого «Хроника рода Достоевского». Кстати сказать, в ее гранках, ныне хранящихся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, он выглядел полнее:

*«После этого я каждый свой приезд в Мелитополь бывал у своей кузины и очень жалею теперь, что, переехав в Екатеринослав, я не уведомил ее о своем переезде и не завел хотя бы изредка переписываться с нею. Теперь я вовсе не знаю, жива ли она или уже умерла»<sup>2</sup>.*

Тень двоюродной сестры мелькнет и в переписке Андрея Михайловича с женой:

*«Был у Кавецкого, т.е. лучше сказать, у ней, потому что его не застал дома», — отчитается он перед своей Домникой Ивановной 4 июня 1859 г.<sup>3</sup>.*

Между тем рассказ А.М. Достоевского противоречит весьма авторитетному источнику — свидетельству другой его двоюродной

сестры Надежды Евфимьевны Глембоцкой, в конце ноября 1879 г. обратившейся к родственникам с просьбой о помощи. В своем письме — видимо, как доказательство родства — она сообщила ряд сведений о семье общего предка — священника села Войтовцы Винницкого повета Андрея Григорьевича Достоевского (деда писателя). Среди прочего, из письма следует, что дочь последнего — Мария вышла замуж за священника Гузикевича<sup>4</sup>. Эта несогласованность бросилась в глаза еще М.В. Волоцкому, отметившему в своих комментариях к письму Глембоцкой:

*«Гузикевич <...>, о котором здесь идет речь, конечно, не мог быть католическим священником в силу безбрачия (целибата) католического духовенства. Может быть, однако, что М.А. Достоевская была замужем два раза — один раз за священником Гузикевичем, другой — за поляком-католиком. Это, конечно, только предположение, для точного же выяснения этой несогласованности у нас никаких данных не имеется»<sup>5</sup>.*

Что и говорить, предположение весьма и весьма натянутое.

Но вот, наконец, личность священника Гузикевича начала понемногу проясняться. Первыми — в клировых ведомостях Винницкого уезда за 1819 г. — отыскались сведения о дьячке Михайловской церкви села Михайловка Иване Федоровиче Гузикевиче (55-ти лет) и трех его сыновьях — Романе (30-ти лет), дьячке церкви Рождества Богородицы села Клишева, Иване (27-ми лет), дьячке Михайловской церкви села Вытавы, и Михаиле (23-х лет), пономаре в местечке Тыврове<sup>6</sup>. Ивана Гузикевича-младшего из числа претендентов на супружество с Марией Достоевской сразу можно было исключить — в 1819 г. он уже женат. Двое его братьев в это время еще холостые. Других носителей этой, надо сказать, весьма редкой фамилии ни в Подольской, ни в Киевской епархиях что-то не просматривалось — по всему выходило, что мужем тетки писателя мог стать только один из этих двоих. И найденные позже документы подтвердили, что Мария Достоевская действительно вышла замуж за Михаила Гузикевича. Вот что известно об этом человеке сейчас: дьячковский сын Михаил Иванович Гузикевич, обучавшийся при родительском доме, рукоположен в диаконы церкви Рождества Богородицы местечка Ивангород Гайсинского уезда архи-



епископом Подольским и Брацлавским Ксенофонтом в 1823 г. (Вероятно, в это самое время он и женился на младшей его двумя годами Марии Андреевне Достоевской). 18 октября 1825 г. тем же иерархом Михаил Гузикович рукоположен в священники Успенской церкви села Бронницы Могилевского уезда. А 8 марта 1833 г. его переводят поближе к родительскому дому — в село Хижинцы Винницкого уезда<sup>7</sup>. Увы, дальнейшая жизнь четы Гузиковичей сложилась крайне несчастливо: 28 июня 1836 г. их выслали в Полтавскую епархию как людей «поведения неодобряемого» — причиной тому явилось «пьянство, скверны и драки с разными лицами», причём в них участвовали оба супруга<sup>8</sup>.

Думается, приведенных свидетельств достаточно, чтобы признать версию о втором замужестве Марии Андреевны Гузикович несостоятельной. В самом деле: даже если на Полтавщине 38-летняя тетка писателя быстро овдовела, на второе замужество и рождение нескольких детей у нее просто не остается времени. Но как же разрешить остальные противоречия? — Что напутали двоюродные сестры А.М. и Ф.М. Достоевских? Может быть, m-me Кавецкая вообще не приходится родственницей писателю? Здесь самое время вспомнить, что благодаря разысканиям последних лет, нам известна и еще одна Мария Достоевская, приходящаяся попадье из Хижинец двоюродной сестрой. Правда, ее отчество не Андреевна, а Ивановна — речь идет о дочке Ивана Григорьевича Достоевского (старшего брата деда писателя), родившейся около 1783 г.<sup>9</sup>

Мог ли А.М. Достоевский перепутать отчество новоявленной родственницы? — Увы, мог! В его записках имеются и куда более серьезные ошибки. Вот, хотя бы, такая:

*«Я слышал, что и по настоящее время в Каменец-Подольской губернии есть местечко Достоево, принадлежавшее когда-то нашим предкам»<sup>10</sup>.*

В Каменец-Подольской? Издатель и комментатор воспоминаний отца Андрей Андреевич Достоевский поправит в своих примечаниях:

*«Село Достоево находится не в Каменец-Подольской губ., а в Минской, Пинского уезда, Поречьской волости»<sup>11</sup>.*

Не исключено, впрочем, что новая знакомая Андрея Михайловича *сама* неправильно назвала отчество своей матери. Все-таки, она «едва ее помнила», «а воспитывалась в кругу родных своего отца» — людей, как можно заключить из ее рассказа, принадлежащих к совершенно иному кругу. И ориентируясь на слова собеседника, устремляясь за ускользающим родством, женщина тоже назвала свою мать «Андреевной». Возможно, наконец, что брат писателя и не слышал отчество пресловутой Марии: оно попросту не называлось — для прояснения факта родства здесь хватило бы и одной *редкой* фамилии.

Заметим, что фигура Марии Ивановны на роль матери m-те Кавецкой выглядит как-то предпочтительнее. Известно, что Иван Григорьевич Достоевский, бывший униатским парохом в селе Скала, отказался воссоединиться с православием. Исходя из этого, можно полагать, что он был гораздо лояльнее к католикам, чем его младший брат — дед писателя. А вот для католиков униаты и православные могли представляться чуть ли не одним и тем же (не отсюда ли и ошибка m-те Кавецкой?). Вместе с тем, известные нам дети Андрея Григорьевича — сын Лев, дочери Анна, Фекла и Мария проживали довольно близко друг от друга (Анна и Фекла некоторое время, вообще, в одном местечке — Линцы) — общение с тетками и дядей смягчило бы m-те Кавецкой отсутствие матери, во всяком случае, она знала бы о своей родне гораздо больше. Детей Ивана Григорьевича разметало по свету — сын Станислав до 1850-го г. безуспешно пытался утвердиться в дворянском сословии, переезжая с одного места жительства на другое в довольно-таки большом отдалении от окрестностей Винницы (села Гребенки, Васильковского уезда и Карапыши, Богуславского уезда Киевской губ.<sup>12</sup>). Следы дочерей и вовсе казались потерянными<sup>13</sup>. Не к ним ли тянется ниточка от воспоминаний Андрея Михайловича?

Отставной штабс-капитан Ц.Л. Кавецкий исполнял должность городничего в Мелитополе до 16 ноября 1861 г. Увы, наши попытки отыскать его формулярный список не увенчались успехом. Согласно полученной информации, в Государственном архиве Запорожской области вообще отсутствуют документы по Мелитополю за этот период. Надеемся, все же, что дальнейшие разыскания позволят ответить на все эти столь интригующие вопросы.

Примечания

<sup>1</sup> Цитируется по: **Волоцкой М.В.** Хроника рода Достоевского. — М.: Север, 1933. — С. 43.

<sup>2</sup> Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. — Москва (ОР РГБ). — Ф. 261. — Оп. 18. — Ед. хр. 3. — Л. 53.

<sup>3</sup> ОР РГБ. — Ф. 93. — Раздел III. — Оп. 10. — Ед. хр. 3. — Л. 3 об.

<sup>4</sup> Отдел рукописей Института русской литературы. — Ф. 100. — № 29675.

<sup>5</sup> **Волоцкой М.В.** Хроника рода Достоевского. — С. 44.

<sup>6</sup> Клировые ведомости Винницкого уезда за 1819 г. — Государственный архив Винницкой области. — Ф. 506. — Оп. 1. — Д. 92. — Л. 81—83.

<sup>7</sup> Клировые ведомости Винницкого уезда за 1836 г. Государственный архив Хмельницкой области. — Ф. 315. — Оп. 1. — Д. 7413. — Л. 346, об.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Государственный архив Житомирской области. — Ф. 146. — Оп. 1. — Д. 2214. — Л. 13—14.

<sup>10</sup> Воспоминания Андрея Михайловича Достоевского. — Л., 1930. — С. 16—17.

<sup>11</sup> Там же. — С. 410.

<sup>12</sup> Любезно сообщено Е.А. Чернецким.

<sup>13</sup> Подробнее см.: **Богданов Н., Роговой А.** Родословие Достоевских: в поисках утерянных звеньев. — М.: Старая Басманная, 2010. — С. 86—91; Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: Межвузовский сб. научн. трудов. М.; Иркутск, 2009. Вып. 20: Роду Достоевского 500 лет (Часть 2) / Под ред. Ю.И. Минералова, О.Ю. Юрьевой. — С. 31—86.

## **ИЗ ПОЧТЫ АЛЬМАНАХА**

---



---

Артур Абрагамовский

### ПОЧЕМУ АЛЕША КАРАМАЗОВ ВЫШЕЛ ИЗ МОНАСТЫРЯ?

Для многих по сей день остается странной и едва ли разрешимой загадкой: почему Алеша Карамазов «вышел» из монастыря в мир? Некоторые просто горестно недоумевают и тягостно качают головой (и среди них даже такие проникательные и глубоко любящие творчество Достоевского, как митрополит Антоний (Храповицкий), видевший тут какую-то странность и недосмотр писателя), другие «проницательно» усматривают тут либерализм, секуляризм и светское воспитание автора (что, согласитесь, никак не вяжется с самим духом этого «мистико-аскетического романа», как бранили «Братьев Карамазовых» вот как раз эти самые либералы, секуляристы и прочая сугубо светская публика), третьи и вовсе видят тут случайную завитушку сюжета, совершенно неважную ни для характера героя, ни для самого повествования (но ведь Алеша не просто же из каприза какого-то «вышел», а по благословию, «за послушание» был на подвиг отослан в мир старцем Зосимой).

...А Достоевский ведь писатель сложный, пророческий... и уже потому надобно быть осторожным со многими его суждениями, ибо человеческое в них иной раз весьма причудливо переплетается с вышними произволениями, небесное мешается с земным, а бытописание — здесь и сейчас — самым невероятным образом оказывается сакральной сагой и напевом вечности... одним словом, подчас надобно десять раз подумать, прежде чем один раз что-то утверждать.

Думаю, что Достоевский в этом эпизоде создал некий духовный синтез и высказал великое пророчество... много у него этих

точек сопряжения земного и небесного, и много проречено пророчеств, много больше, чем мы можем сейчас себе уяснить (да даже и в самом отдаленном будущем, думаю, все равно не уясним себе ни вполне, ни толком), но волнует сейчас нас именно эта единственная сияющая мысль, именно эта ослепительная грань соприсношения мирам иным и иным эпохам...

Самым простым (и вполне, на мой взгляд, справедливым, особенно же если мы всерьез полагаем, что Достоевский обладал даром высшей духовной интуиции и чуткого предвиденья еще только грядущих событий) было бы предположить, что русский провидец просто предчувствовал тот неторопливо и неуклонно надвигающийся на Русь сатанинский кошмар, который и разразился спустя тридцать шесть лет после его смерти, а потому и усылает любимого своего героя в мир, символически являя будущий разор и поругание монашеского жития и иноческого служения, а равно предрекая гонения на Церковь и всех истинных слуг Христовых, и исход их из порушенных священных обителей в мирскую жизнь и суету житейскую\* ...

И, хотя подобная мысль, несомненно, в основном своем чувстве верна, однако не напоминает ли в таком случае уход Алеши трусливое бегство, дезертирство с поля духовной брани, паническое отступление пред лицом врага?.. Трудно поверить, чтобы писатель-пророк всерьез полагал, будто единственным ответом православных иноков наступающей безбожной тирании есть загода разбежаться по укромным норам и схорониться там поглубже, по-

---

\* Подталкивает к подобному умозаключению и то, что хотя Достоевский без конца предрекал грядущую революцию и всевозможные бедствия где-то далеко на Западе, в «святых землях» Европы, едва не в Америке, да где угодно, только не у нас — да вот только все бесы у него почему-то копошились исключительно по русским углам, и одержимые гении зла с исключительно русского покроя лицами фланировали по петербургским, а не парижским набережным или деловито слонялись по чалхым бульварам провинциальных городков православной империи, а не по германским задворкам и американским прериям... в то время как все иностранцы в романах Федора Михайловича на поверку оказываются либо благородной физиономии господами, как мистер Астлей и доктор Герценштубе, либо в целом безобидным дурачком, подобно назойливым и бестолковым полякам, или всякого рода пошловатым де Грие... очевидно, в страждущем сердце своем он знал, что за беда и пропасть движется на Россию... именно в первую голову на Россию, а не на елисейские поля Европы (хотя и им, конечно, в свое время изрядно достанется).

незаметнее, потише... Неблагородно оно как-то, да и не во вкусе Достоевского, не того закала и не той глубины этот человек... потому предсказание надвигающегося кошмара тут несомненно есть, однако это предсказание «монастырский выход» Алеши нисколько не объясняет.

В таком случае, может быть, это было вполне прозорливое ощущение духовного упадка, как раз в то самое время подкосившего Россию, вогнавшего Церковь в окончательный паралич и извратившего что народный характер, что саму народную душу прежде столь набожных и верных Господним заповедям восточных славян?..

Ведь, если говорить искренне, не отводя глаз и отворив сердце, то народная вера тогда была весьма далека от воздыханий наших современных ностальгистов, с тоскою душевной умиляющихся «делам давно минувших дней» и воображающих эти самые «минувшие дни» эпохой сплошного церковного благочестия и расцветом православной духовности... А стоит соприкоснуться, пусть самым поверхностным образом, с живым течением тогдашней жизни, даже просто вдумчиво читая воспоминания, приватную переписку, дневники или, на худой конец, докладные записки государственной жандармерии\*\*, то сердце замирает от какого-то холодного окаменения... ибо какая уж тут духовность, когда «врожденная нравственность» народа держится исключительно на полицейском присмотре и розгах станового пристава, а «кроткая и святая вера» на поверку оказывается чем-то чрезвычайно напоми-

---

\*\* Как пример из многочисленной чреды свидетельств — запись в дневнике за 1861 год известного цензора Никитенко о крестьянских детях: «Только немногие знают по одной или по две молитвы, большинство же едва-едва слышало о Боге». Священник же из принадлежавшей ему деревни и вовсе жаловался, что «крестьяне очень неохотно посещают церковь и вообще крайне неразвиты» (Никитенко А. Дневник. — М.: Захаров, 2005. — Записи от 13 августа и 17 августа 1861 года). Вот вам, бабушка, и Юрьев день... вот вам и хваленое благочестие... очень неохотно посещают церковь... Вообще, сколько могу судить, мнение именно сельских священников о носителях тогдашнего «народного благочестия» было гораздо более безрадостным и резким, нежели у отравленных народническим умилением интеллигентов — «едва один из сотни (да и то бессмысленно и бесполезно) может прочесть Символ Веры <...> а заповеди Божьи и того хуже знают — разве из тысячи один как-нибудь вспомнит, да и то переверт и отсебятины наболтает» (там же). Нечего сказать, хороша же характеристика для столь радужно измышленного славянофилом Шатовым народа-богоносца...



нающим обычное чистопородное язычество с его задабривающими грозные вышние силы заклятиями и оберегающими ритуалами, космогоническими обрядами и разнузданными тризнами, а еще с очень практичной в подсобном хозяйстве магией на урожай и «благорастворение воздуха», а равно прещением против мышей, гусениц и градобоя... какая уж там духовность, коли тут царствует не благодать, а закон, да еще воистину «народного», сиречь «поганского» закала... Неудивительно потому, что не чистые Христовы заповеди и небесное учение Церкви, а чисто показные, ритуальные и, по сути своей, крайне неважные ни для спасения, ни для высшего служения, ни для простой церковной жизни частности и мелочи приходского обихода сохраняются и блюдутся в этом «христианском народе» с такой непостижимой одержимостью, точно от этого зависит целостность мировых стихий и завтрашний восход солнца — а потому смертным грехом считают тут покушать Великим постом сметану или надкусить до Спасова дня яблоко...

Были, разумеется, и иные воззрения на подобный церковный развал и духовную разруху, и воззрения едва не восторженные, находящие это дремучее невежество чем-то умильным и даже вдохновляющим (некоторые даже полагали, что этакое убожество следует всемерно сохранить и, ежели получится, то и приумножить) — и среди подобных радетелей родимого мракобесия (ибо воистину подобный подход способен лишь во множестве плодить те тихие омуты, в которых изобильно черти водятся) подвизался даже такой несомненно крепко осведомленный в делах церковных человек, как обер-прокурор Священного Синода, сам Константин Победоносцев, который в приватной переписке откровенно признавался о простом русском народе, что «во всех этих невоспитанных умах воздвигнут неизвестно кем алтарь Неведомому Богу»<sup>1</sup> (этот «Неведомый Бог» язычников в православной стране, где на каждом шагу если не христианская церковь, то намоленая часовенка, а то хотя бы осьмиконечное распятие, и особенно вот это «неизвестно кем» восхитительно, не правда ли? аж холодок по коже проходит...), и более того, что «народ не понимает решительно ничего ни в словах службы церковной, ни даже в “Отче наш”, повторяемом нередко с пропусками или прибавками, отнимающими всякий смысл у слов молитвы»<sup>2</sup>... Причиной же столь странного благоговения светского главы величайшей православной Церкви пред подобной забубенной дремучес-

тью было вовсе не извращенная любовь к архаике или прискорбная путаница простоты с простоватостью, а твердая, сердце сковывающая убежденность в том, что как только народу станет ясна и доступна по мысли божественная литургия и церковное молитвословие, так он сразу же покажет родному алтарю спину и разбежится по иноземным сектам и отеческим изуверам, потому как «народная вера» с подлинным православием далеки, как небо от земли и ночь от солнца...

Однако было бы чрезвычайно просто (не говоря уже о том, что несправедливо и даже как-то немилосердно к нашим простодушным предкам) списать все тут исключительно на умственную немочь и духовную безалаберность тогдашнего крещеного люда... ведь подобные негоразды терзали христианский мир издавна, едва не с первых времен, так что уже в третьем от Рождества Господнего веке великий Ориген со скорбью писал, что «если у Иисуса были основания оплакивать Иерусалим, гораздо более их у Него для оплакивания Церкви»<sup>3</sup>, ибо, по его мнению, христиане обратили свой святой дом чистой и благодатной молитвы в «разбойничье гнездовье», погрязли в завистливой ненависти, душепагубной алчности и мелочных мирских заботах, а в самый храм Божий изредка наведываются больше по привычке и неискоренимому пристрастию к красивой и торжественной службе, чем из любви к Господу и Его учению, возглашение которого слушают холодно и равнодушно, а то и впадают в дремоту или обращают к священнику спину.

С течением времени (как оно и следовало ожидать, зная помянутую эдемским грехопадением, а потому склонную к всевозможным порочным причудам и повадливую на всяческое зло натуру человеческую) ничего тут не только не изменилось, но даже стало повторяться, как кошмар в каком-нибудь дурном забытии...

Да о чем уж тут говорить, если еще в четвертом веке один из знаменитых Отцов Церкви, св. Василий Великий (и это уже после признания христианства господствующей религией Римского государства — а многие, слишком многие даже нынче, даже после всех наших провалов в истории думают, что духовный расцвет и благословение Божье повязаны с государственными привилегиями нашей Церкви, как ниточка с иголочкой) меланхолически жаловался в приватной переписке: «Я, быв когда-то на духовных празднествах, встретил едва одного брата, который, по-видимому,

боялся Господа, но и тот был одержим диаволом. Много, правда, слышал я и душеполезных речей; впрочем, ни в одном из учителей не нашел добродетели, соответствующей речам»<sup>4</sup>. Воистину странное наступило тогда время, коли единственным богобоязненным христианином очутился бесноватый... если таков расцвет, тогда что же можно ожидать в упадке?..

А в упадке... в упадке юродствующий святитель Илия Минятей бродил по православным городам и весям и, в подражание Диогену, стучал во все встреченные двери и метался по переполненным базарным площадям, ревностно разыскивая среди крещеного многолюдья хотя бы одного живого христианина... а в давным-давно омытом святым преображением Новгородом на воскресное богослужение сходилось во времена Петра Великого по два-три человека, и только свирепыми усилиями государственного понуждения удалось довести «литургическое присутствие» до двух-трех десятков молящихся, да и то, по замечанию современника, «страха ради, а не ради истинного обращения»... а столь любезный Достоевскому святой Тихон Задонский был вынужден заново проповедовать своей православной пастве Христа и Евангелие, точно приехав в миссионерскую службу на африканские земли...

Нет, как видим, и не в этом кроется ответ на нашу загадку.. Во все века и тысячелетия своего земного бытия Церковь была осажденной крепостью и в объятиях бури, а потому нету у нас ни идиллии «золотого века», ни просто «старых добрых времен», ни даже передышки. Во всякую минуту после Воскресения идет беспощадная духовная война, каждую минуту рождаются святые и во всякое мгновение новая рана отступничества и греха уязвляет Тело Христово и человеческую душу... а потому нет таких времен, про которые мы могли бы сказать или хотя бы подумать, что они вполне пропащи или по края исполнены благодатью, и не встречалась еще такая эпоха, когда бы Бог или диавол торжествовали бы в наших сердцах до конца... Ибо самая извращенная и страстная в своей кровавости година неотступных гонений и казней только множила число просветленных в страдании своем мучеников и исповедников Небесного Царя, а мирные и покойные времена благочестивых и боголюбивых держав на поверку оказываются часом подспудного безбожия и духовного декаданса, когда растлеваются умы и гниют под личиной целомудренной праведности изъязвленные пороком сердца...

Не было тут исключением и время земного жития Достоевского, не уклонилась от того и следовавшая за его уходом историческая эпоха, да и наше время ни в чем не оказалось лучше... Следовательно, и тут нет у нас ключа... ведь если благодать и пороки охватывали, подобно солнечным лучам или вечерней мгле, нашу землю что сегодня, что вчера, что третьего дня, и нету тут ничего нового ни под небом, ни под луной, ни под утренним солнцем — так почему же надобно было высылать тогда Алешу из монастыря, если и кругом было ничуть не лучше?..

...А не в монастыре ли самом все дело?.. Не в нем ли, не за его ли древней кладки стенами кроется то странное и зловещее, что понудило святого старца благословить любимейшего своего ученика на подвиг в миру, в его житейском кипении искушающих соблазнов, лишь бы не оставить его в сей освященной обители, где душе его грозила несомненная и скорая погибель?..

Но что же могло заставить опытного в путях духовных монаха решиться на такой многозначительный и тяжкий поступок (уже потому тяжкий, что мог он поселить тягостные сомнения и сумятицу в чувствах и смутить слабые человеческие сердца — и, как видим, по сию пору бытующим недоумениям и растерянными вопрошаниям, таки поселил)? Какой душетленный яд и какая мерзость запустения воцарились (или должны были вскорости воцариться) на сем месте прежде благодатного служения вышнему Богу, угасив пламень Святого Духа и опустошив святыню? Что настолько жуткого и безысходного для своей обители прозрел старец Зосима, что предпочел свергнуть духовное дитя свое в бешеный круговорот мирского прозябания, нежели оставить его в родной монастырской ограде?..

...Как мне было всегда печально читать наших римских собратий, всегда столь горестно обижавшихся на Достоевского за его великого инквизитора\*\*\*... и еще жальче тех своих православных родных, кото-

---

\*\*\* Впрочем, не одни западные христиане жалостливо огорчаются о кардинале великом инквизиторе...

«Чувство мое пророчит мне, что славянский православный царь возьмет когда-нибудь в руки социалистическое движение (так, как Константин Византийский взял в руки движение религиозное) и с благословения Церкви учредит социалистическую форму жизни на место буржуазно-либеральной. И будет этот социализм новым и суровым тройким рабством: общинам, Церкви и Царю <...> И Великому Инквизитору позволительно будет, вставши из гроба, показать тог-

рые со злорадным торжеством указуют на этот жутко-величавый образ как на символ отверженности западного христианства Богом... бедные заигравшиеся дети... Сатана никогда не делает одну главную ставку, это не в его мошеннической натуре... и не в натуре Господних пророков потакать низменным инстинктам и страстным слабостям возлюбленных своих... Ведь если даже среди двенадцати апостолов, отобранных среди земных дорог и новозаветных странствий Самим Спасителем, выискался все же один Иуда, так с какой же тогда стати мы дерзостно и нагло вообразили, что с той поры нечто невероятно и благостно изменилось, и все мирское зло неким чудесным образом перетекло, как какая-то посторонняя нам зараза, исключительно к внешним супостатам, а внутри Церкви остались лишь одни восторженно сияющие вышней благодатью святые и прижизненные ангелы, в крайнем случае просто блаженные?..

Это ведь как в семье — в той же семейке Карамазовых, к примеру... Алеша чистый херувим, только и того, что еще как-то по

---

да язык Фед. Мих. Достоевскому», — это пишет не сумасбродно обозленный католик, а православный мыслитель и тайный монах, постриженный св. Амвросием Оптинским, русский писатель и эссеист Константин Леонтьев.

Леонтьев, кинувшийся на защиту испанской инквизиции, может удивить только того, кто не чувствует в подкладке его философии... о нет, не воинствующий католицизм, хотя в этой философии, безусловно, есть обертоны, роднящие его именно с темной романтикой католицизма, и при том именно воинствующего... а тот особый витализм, который готов оправдать и приветствовать любую преизобилующую, любую хлещущую чрез край жизненность, какие бы последствия для рода человеческого не несла она... и принимающий потому и тиранию, и страдания, и рабство, и всю греховную гниль мира сего... и потому еще принимающего (о, если бы только за цветущую красоту этой гнили! за красоту много можно простить и оправдать, как оправдываешь исполненные дурманного яда амазонские орхидеи за дивные оттенки их лепестков, за радужный хрусталь соцветий), что в глубине самой этой мысли есть любование человеческими муками и поднебесным злом... и не просто «так оно, к сожалению, по грехам нашим бывает», а — «так оно и должно быть по воле Божьей, и никоим образом не иначе». Понять такой взгляд можно... да и слишком многие истово исповедуют подобное манихейство, полагая его чистопородным христианством, да еще самого что ни на есть аскетического и едва не святоотеческого закала... однако есть нечто воистину жуткое, дикое, inferнальное в таком умонастроении... потому что коли «цель оправдывает средства», тогда и вправду «все позволено»... более того, тогда и вправду «мёртв Бог»... ибо тогда «свет правая рука тьмы», а «тьма левая рука света»... о, эти страшные пустые глаза и это молчащее сердце... и еще эта сумеречно замершая невдалеке тень в кардинальском плаще и алой камиллавке...

привычке по земле ходит, а не порхает над крышами родного города, а уже Смердяков человек страстный и дикий, сморщенный в своей совести и извращенный в сердце своем, однако же с живою мыслью и прикосновением высшему... Митенька, конечно, псих оглашенный, да еще из малопривлекательного рода продувных бестий и философствующих балагуров — однако все же воистину человек, и человек в подкладке своей хороший... ну, во всяком случае, не самый дурной из нашего диковинного племени... а вот Иван и не человек вовсе, а уже и неизвестно кто... заблудившийся, заплутавший между мирами мальчик, укушенное оборотнем дитя, плачущий и воющий в кровавой тоске своего расколотого сердца на ночную луну волкодлак...

Вот вслушайтесь, только как следует вслушайтесь в самую интонацию... «Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме», — говорит Иван Карамазов Алеше... только вот Карамазов ли это говорит? Какое Карамазову дело до Зосимы, до впервые увиденного за столько-то лет брата, до этого всего заштатного городишки с его монастырьком и Чермашней, Мокрым и прочими провинциальными пошлостями, от которых он вскорости напрочь съедет и даже следа своего не оставит, будто и не было его тут в то скорбное и безумное лето, лето родительской крови и божеского гнева на прегрешившую землю? Что он Гекубе, что ему Гекуба?.. А он — он нет, он не рыдает, он смотрит через трактирный стол на брата, словно очковая змея, и тихо, ласково облизывается... «я тебя упустить не хочу и не уступлю»... не уступлю... не упущу... Да полноте, это что, брат так говорит? Да что ж он про младшенького своего, как охотник про дичь, изъясняется? Да уж лучше одному по свету всю жизнь проскитаться, чем с таким-то братом лишний день бок о бок прожить... неровен час сожрет, как удав кролика, и даже спасибо не скажет.

Нет, не брат это шепчет, хотя его губы, его язык и гортань произносят каждое прозвучавшее слово... не брат, ибо нет брата, а есть несчастный одержимый, живая оболочка наполовину пожранного духа, блуждающий мертвец и улыбка сатаны... привольно развалившийся за трактирным столом нелюдь...

И вот этот-то ласково ухмыляющийся нелюдь и рассказывает своему меньшому, закутанному в черную рясу братцу дивную легенду и удивительный апокриф о вновь нисшедшем в земные юдо-

ли Христе... и о том, как Его опять отвергли и предали, и все отшатнулись, и обрекли на новую смерть... смерть в огненном пламени адского аутодафе, уготованного всякому зловредному колдуну, извратившему истину еретику и отверженному небом черно-книжнику... на смерть врага Божьего... и как изгнали Его вон, закляв никогда не возвращаться, дабы никакой Парусии, никакого мило-сердного Суда, никакой вечности... «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!»...

Никогда... ни в Севилью, ни в Скотопригоньевск\*\*\*\*, никуда... оставь нас в покое и дай нам мирно умереть и сойти в клубящуюся

---

\*\*\*\* А, к слову, почему, собственно, Севилья? С какой стати нужно было великому инквизитору жечь еретиков не в Мадриде, не в Сеговии какой-нибудь, не в Барселоне в конце концов, да даже не в Кадиксе — а в Севилье? И вообще, чем так провинилась перед Федором Михайловичем эта самая Севилья, что новую встречу человека и Бога он назначил именно в этом испанском городе, хотя инквизиция свирепствовала повсеместно, и куда ни ткни пальцем, все равно обожжешься обо все еще тлеющий костер?..

Да так оно и есть, что именно в этом древнем иберийском городе и могло нечто подобное случиться... в одном из тех мест на Земле, где неистовое поклонение властелинам преисподней, откровенная демонология и кровавые жертвоприношения были делом обыденной повседневности и извечно существующей традиции, и где даже сама плоть земная растлилась от соприкосновения мятежным миром падшей духовности (недаром Тереза Авилльская отказалась основывать в Севилье монастырь, поскольку «сей земле прикоснулась рука дьявола»)...

И ведь вправду прикоснулась — ибо Севилья, древнее именование которой переводится как «низменность» (что произвольно вызывает аналогию с пропастью, да и просто с преисподней), была некогда цветущим финикийским (сиречь, ханаанским) городом... городом того загадочного и зловещего народа, который издревле считали носителем особой темной миссии на Земле, собиравшего в своих храмах всю наиболее отвратную мерзость, какую только видели когда-либо под солнцем или прятали во тьме безлунных ночей — ибо туда, где ступала нога финикийца, следом приходили демоны ада и раскидывали свои огненные шатры аггелы преисподней, сернистые туманы заволакивали небеса и тускнел солнечный диск погрузившегося в беспросветные сумерки горизонта, а человеческие души трепетали и бились, как попавшиеся в смазанные ядовитым клеем силки перелетные птицы, с ужасом и захрипевшим горлом вырываясь и не в силах больше взлететь... непроницаемый мрак и неисцелимое безумие, разнужданное извращение и самая дикая похоть растекались по той несчастной земле, которую облюбовали темноликие купцы Тира, Сидона и Карт-Хадаша... народа навеки проклятого и отторгнутого, ибо только к ханаанским обитателям Бог испытывал какую-то гадливую ненависть, именно их веру воспрещал с неистовой яростью и тре-

под ногами тьму.. не мешай нам в нашей вечной погибели и отойди в сторону, не хватай за руки и не прикасайся к нашему сердцу... оставь нас, молим и грозим Тебе, и проходим мимо...

...И вот тут-то, вслушиваясь в этот вкрадчивый и страстно дрожащий голос, вглядываясь в эти мертвенно мерцающие потаенным огнем глаза, стоит вспомнить одну из характернейших черт художественного универсума Достоевского... вспомнить о двойничестве...

Вот и задумайтесь, кто же, в таком случае, приходится единокровным двойником и духовным братом великому инквизитору из легенды одержимого Ивана Карамазова?.. Кто тот несчастный, чья душа стала тьмой, а разум вместилищем дум сатаны, чье сердце иссохло в страдании, а тело закалилось, как дамасский клинок, в безысходной аскезе и бесполезном подвиге, чей дух оставила любовь, а имя его забыли на Небесах? Кто явлен зеркальным отраже-

---

бвал от Своих верных воистину беспощадной жестокости к этим древним сатанинским культам и их одержимым поклонникам...

А разве не соприкоснулся сатана к мирно приютившемуся среди русских лесов и степей Скотопригоньску? Разве не от его ледяного дыхания кружатся тут у людей головы и мутятся души, и разрывается промеж небом и преисподней сердце? разве не его рабы и слуги сходятся, стекаются, прибредают в этот городок, дабы исполнить службу своему запредельному владыке? разве не его воля ломает здесь человеческие судьбы и забавляется людскими страданиями и крестной мукой?.. и не кажется ли в иную минуту, что бедный скромный Скотопригоньевск — глумливое, как в кривом зеркале циркового балагана, отражение великого испанского града Севильи? Может, потому и рассказывает мудрый и одержимый Иван Карамазов свою историю за столом здешней провинциальной харчевни, ибо тут параллель и отпечаток, тут нездешняя тайна и незримая связь, кровавые узы и единый ядовитый исток... не зря ведь один град прозван в честь Вааловой преисподней, а другой в имени своем несет мистическую память о пригнанном на жертвенный убой скоте... да только вот «жертвенными животными» для холокоста у хананеев именовались люди... а особенно же малые детки, коих страдания, слезы и кровь столь сладостны для зверомордых богов Карт-Хадаша... и недаром, очень недаром так много говорит о детских мучениях несчастный Иван... и недаром возвращает билет свой Богу, и не желает принять построенный на детских слезах рай (а ведь ради величия своих торговых империй, при закладке великих храмов, во искупление грехов своих «проводили детей своих сквозь огонь» ханаанцы) — это воеет и плачет в нем человек, что не может, никак не может смириться с каннибальскими причудами Люцифера... и чующий, знающий в сердце своем, что и он сам, и братья его, и все русские мальчики — лакомое и желанное блюдо для поработившей его волю нечисти...



нием католического апостата в родимых православных краях, прикрывая своим лицом, как лицедейской маской, огненную пустоту ада, ледяное дыхание его зловонных бездн?..

...Сравните хотя бы внешнее подобие «кардинала великого инквизитора» и отца Ферапонта (разумеется, с известной поправкой на то, что в облике и образе русского монаха нам явлен внешне обыденный реализм, в то время как сумрачный прелат Римской церкви посреди пропахшей восточными ароматами Севильи представляет собой явственно романтического героя, этакого Фауста навыворот или впавшего в католическое благочестие Мельмота-Скитальца). Первый из них, что «питался акридами и кореньями» — «девятиностолетний почти старик, высокий и прямой, с иссохшим лицом, со впалыми глазами, но из которых еще светится, как огненная искорка, блеск» — в то время как «отец Ферапонт, при несомненно великом постничестве его и будучи в столь преклонных летах, был еще на вид старик сильный, высокий, державший себя прямо, несогбенно, с лицом свежим, хоть и худым, но здоровым. Несомненно тоже сохранилась в нем еще и значительная сила. Сложения же был атлетического. Несмотря на столь великие лета его, был он даже и не вполне сед, с весьма еще густыми, прежде совсем черными волосами на голове и бороде. Глаза его были серые, большие, светящиеся, но чрезвычайно вылупившиеся, что даже поражало». Эти вылупившиеся, как у задумавшегося при новых воротах барана, однако же грозно светящиеся глаза, с их огненной искрой и безумным блеском, с их потусторонним пронзающим взглядом, словно вынуты из старческих глазниц севильского кардинала, точно у них один и тот же хищно сжавшийся зрачок...

И если инквизитор скромно является «в старой, грубой монашеской своей рясе», то ведь и Ферапонт одевается подозрительно подобно «в рыжеватый длинный армяк, грубого арестантского, по прежнему именованию, сукна и подпоясан толстой веревкой <...> Толстейшего холста почти совсем почерневшая рубаха, по месяцам не снимавшаяся, выглядывала из-под армяка. Говорили, что носит он на себе под армяком тридцатифунтовые вериги. Обут же был в старые почти развалившиеся башмаки на босу ногу»... один к одному, точно у одного кутюрье одевались...

Да и не только же внешне они промеж собою схожи, будто из одного корня выросшие — внутренне они еще меньше того различимы, до того сливаясь в темном сиянии промеж собою, что не

всегда можно рассмотреть, где кончается душа одного и начинается тело другого, точно они сиамские близнецы или тень и отбрасывающее ее тело... Даже в безумии своем и отступничестве неразличимы, ибо если инквизитор, отринув Христа, немедленно вступил в дружество с иною по природе своей силою, с премудрым духом саморазрушения и одиночества, духом вечного мятежа и тленной смерти, то и Ферапонт не отстает тут в сумеречной своей духовности (недаром, ох недаром сурово бросает ему отец Паисий свое прозорливое слово... «нечистого изгоняешь, а может, сам ему же и служишь»), и когда обдорский, по-мышиному юркий и востроглазый монашек расспрашивает его: «Правда ли, про вас слава великая идет, даже до отдаленных земель, будто со Святым Духом беспрерывное общение имеете?» — не только смиренно не возражает, но и пускается в такие интимно-духовные откровения, от которых у любого здравомыслящего христианина волосы встанут дыбом и сердечная аритмия начнется, а когда же не в меру любопытный и простодушный обдорский гость зачинает уточнять, в виде ли голубине является ему Святой Дух, Ферапонт уж и вовсе обстоятельно и даже с орнитологическими подробностями отвечает: «То Святой Дух, а то Святодух. Святодух иное, тот может и другую птицей снизойти: ино ласточкой, ино щеглом, а ино и синицей»\*\*\*\*.

И если великий инквизитор уже невозбранно царит над церковью и народом, боязливо и послушливо ловящим каждое его слово, всматривающимся в любой его жест и даже движение выцветших старческих бровей на бесстрастном, словно из камня вытесанном лице, то ведь и глубоко укушенный греховной прелестью отец Ферапонт не собирается прозябать в скромной безвестности, ибо чует в себе великую и нездешнюю силу, ласково понуждающую его ради их блага (о, только ради их блага и счастья, а особенно же спасения) сурово попасти народы...

---

\*\*\*\* После такого ночного превращения вяза уже особого трепета и ужаса не вызывают... хотя не буду спорить, ибо тут дело вкуса... кому шевелящиеся деревья предел ужаса, а кому говорящие на запредельные темы ласточки... готика и ужас какой-то... «В ночи же и се Христос руке ко мне простирает и руками теми ищет меня, явно вижу и трепещу. Страшно, о страшно! <...> обьмет и унесет...» Однако, по чести сказать, то с неведомых небес спорхнувший Святодух в перьях синицы или в окрасе щегла гораздо страшнее и гаже... вяз хоть просто ветвями размахивает и молча Христом прикидывается, а эта крылатая нечисть еще и язык явно выпускает и мнение свое высказывает... потому, на мой взгляд, эта сернистая ласточка куда как вреднее... да и жути, коли присмотреться, от нее на порядок больше...

Да и как их, сердешных, не попасти, ежели они и сами просят, и сами желают, сами тяготятся богоданной свободой и не знают, ни что с нею делать, ни где утопить, ни куда от нее понадежнее спрятаться... из сострадания, из единого сострадания возьмешь пастушеский жезл в руки и поведешь за собою толпу.. И пусть у инквизитора, когда брал он жезл свой, тут были высокие, сильные мысли и переживания (и даже стремления богоборческие тоже велики, как у доисторического титана), в то время как у подвизавшегося в монастыре под Скотопригоньевском анахорета в живой подкладке его неискоренимой ненависти к старцу Зосиме лежали лишь неутоленное властолюбие да еще самая нелепая зависть, ибо несокрушимый аскет, визионер и постник как капризное дитя «слезно и сожалительно» убивается из-за «канона преславного», который при выносе будут петь почившему старцу, в то время как ему, когда «подохнет» (характерно-раздражительная проговорка, указующая скорее уж на крайнюю степень гордыни, чем на приличествующее иноку смирение), пропоют всего лишь «стихирчик малый», что сильно ему горчило и уязвляло, как личная обида.

А оно ведь и понять человека можно — каков матерый человечище!.. какая всецерковная слава (даже обдорская мышь, и та его знает)!.. какова неистовая аскеза и каковы редкостной красы и силы духовные дары!.. — а тут какой-то стихирчик, да еще малый, точно горестный всхлип или прощальный взмах поминальным платочком... Да за одну эту несправедливость с Богом насмерть переругаться можно!..

А особенно же и не это даже укусило его в сердце, как пригретая на персях гадюка — другое, совсем другое изводило и жгло ему душу, точно на пыточном костре... как же оно так, и где же тогда малейшая справедливость, если не он, преисполненный чудесами\*<sup>\*\*\*\*\*</sup> и великими подвигами Ферапонт, а этот вот великосвет-

---

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Однако же чудо чуду рознь... Великий инквизитор говорил, что «чуть лишь человек отвергнет чудо, то тотчас отвергнет и Бога, ибо человек ищет не столько Бога, сколько чудес»... К сожалению, а оно ведь правда... чудес ищем, а Бог как бесплатное приложение, в «нагрузку» к приобретенному «изменению реальности» (а именно этого и надобно больше всего в чуде, ибо само оно по себе, без вот этого «изменения» — лишь красочно слепящая своим беспотковым и бесполезным великолепием пиротехника и изяшный спецэффект, вроде иллюзионистского мастерства индусских факиров). Пользы и удобства, вспоможения себе ищем, а потому любой бог или иная какая по духовности сущность,

ский заморыш в камилавке старцем в монастыре воссел?.. Ну ничего, теперь будет его минутка... теперь его времечко... и монастырь-то теперь одного его! Теперь-то уже признают, и в ноженьки поклонятся, и рученьки лобызать со умилением будут... и усмехается, на него, на его радость глядячи, умный дух самоуничтожения и небытия...

Ну, хорошо, пусть оно все так... и инквизитор сатане запродался, и Ферапонт духом своим помрачился, и общий их духовный

---

как правило, деловито оценивается человеком с точки зрения употребимости в подсобном хозяйстве — чем поможет и от чего защитит, какую пользу покажет и чего за все это добро взамен потребует (душу?.. ну что ж, можно и душу.. главное, чтобы не продешевить, а уж за платой с нашей стороны дело не станет).

Можно, разумеется, возразить, что вся история Церкви буквально переполнена чудесами, да и сам Христос совершал их в безмерности щедро... Так-то оно так, да вот только не совсем... чудес в Евангелии и вправду много, да только все они какие-то... ну, не такие они какие-то... не всамделишные, вроде... Эффектности нету, позы никакой, все как-то на ходу и по случаю, едва не бегом... что это, право, за чудеса? Собралась толпа, заслушалась, незаметно подкрались сумерки — уже бы и перекусить пора, а еды на такую-то ораву и не озаботились впрок запасть. Вот по такому-то ничтожному случаю, чтобы только не оставлять людей голодными, Господь наскоро умножает пару нашедшихся рыбок и хлебов (опять же, что под руками случилось... не мог, что ли, белорыбицей их какой-то оделить, булками с изюмом, или жареных каплунов с индейками из воздушей достать?) — да и в другой знаменитый раз ничуть не лучше: надобно было «срезать угол» по дороге — вот и пошел по водам, аки посуху.. ну что это за чудо, если никакого величия нету, таинственности ноль, а есть нищая простота — так, дескать, к ученикам было ближе, а то они уже заждались и уже дремать в лодке начали... если бы надо было к ним побыстрее, то Он, несомненно, и по воздуху к ним полетел... Ну что тут за чудеса, если тут обыкновенная сердечная забота?..

Что ж до Церкви, то у нее к чудесам, как ни странно, тоже отношение вполне прохладное... раз случаются, то что с ними поделаешь, пусть себе... не наше сие дело, а Господне, раз в милосердии Своем ниспослал, то так тому и быть. Больше того, чудес иной раз даже откровенно боялись, и не только по-житейски — «как бы чего не вышло» — а потому, что в Православии, как уже о том сказано, подлинной эффектности нету (да и что вы хотите от религии, в истоке которой проповедующий Царство Божие плотник, да еще сочувствующая артель рыбаков с примкнувшим к ним беглым сборщиком налогов?). Нет, оно и понятно, что приватные, скажем так, чудеса и в этой среде весьма ценились и ценятся, всячески привечаются и даже с энтузиазмом благословляются (это, значит, всяческие исцеления и сильная помощь небес в разрешении тех либо иных бытовых неурядиц), однако как только дело касалось чего-нибудь показного и величавого, как сразу в глазах появлялся скепсис и даже неприязнь, точно невесть чем обидели.

колорит суров и холоден, как древняя гробница... да ведь не о них же у нас все-таки речь, а про уход Алеши в мир...

Да в том-то ведь все и дело, что оставаться в монастыре Алеше невозможно по той простой причине, что вскоре никакого монастыря в Скотопригоньевске уже не будет — стены, вестимо, останутся, и в монастырской церкви будут все так же умирительно петь «Херувимскую», а по кельям доземно кланяться иконам и возносить благодарения и мольбы к Богу, но вот Духа Святаго там более не будет. Бог не насилует природу и позволяет людям пожать то, что было ими посеяно (и раз пожали бурю, то, знать, посеяли ветер), и лишь уводит возлюбленных Своих из обреченных огненному гневу обиталищ...

...Потому думаю, что тут всего понемногу сказано... и пророчество о грядущем взрыве безбожия, что сровняет с землей и истребит огнем многие прославленные прежде обитатели, величавые храмы и просто милые деревенские церквушки; и печальное знание о том, как упала в народе вера, как она погасла и очерствела, и какое воцарилось повсеместно развращение духа и умолкание совести, падение нравов и похоть изнуренной дикой греховностью плоти; и грозное предупреждение всем нам о темном демонизме и богомерзком безумии, что клокочет буквально на алтарном пороге (ибо враг рода человеческого не оставляет — и никогда не оставит — своих настойчивых попыток взять Церковь нахрапистым штурмом, ворваться в святая святых и расхохотаться глумливым смехом над опустевшей святою чашей).

Тут все переплелось и всему найдется свое место... ибо тут не только дело времен земной жизни Достоевского, и не только минувшего похабного двадцатого века (будто задавшегося неблагородной целью доказать, что границ людскому падению и варварству нету, и что сюрреалистические ужасы мрачного русского романиста есть лишь фотографическая карточка с натуры — да и то милосердно отретушированная — а не злонамеренная карикатура и напраслина на любвеобильный род человеческий)... это даже и не про одну нашу эпоху, еще неясную, не устоявшуюся и во всем переходную, изречено и сказано... это и не просто о будущем, а обо всем бытии нашем даже до конца света... и даже после него.

Допускаю, конечно, что многие со мной не согласятся, даже более — воспримут предыдущие рассуждения как досужие, ибо из-

вестно ведь, что старец Зосима посылает Алешу в мир именно на служение, и существует — многими специалистами признаваемая — версия о том, что во второй, так и не написанной Достоевским части романа младший Карамазов должен был стать революционером, чуть не цареубийцей, и таким образом Достоевский, посредством своего героя, хотел понять изнутри мир революционной молодежи тех лет... Но проблема тут вот в чем — я рассуждаю не о том, «зачем» Алеша вышел из монастыря (т.е., какая его ожидает за монастырскими стенами миссия, какое служение, какое свыше ниспосланное задание) — тут, разумеется, имеют место быть и «служение мирян», и «святость мирян», и даже всевозможные испытания и соблазны (в том числе и революционные — и я не исключаю, что одним из этапов духовного развития Алеши было бы и вовлечение в «революционную работу», и даже крайний республиканизм с желанием участвовать в убийстве царя... хотя и плохо верится, чтобы он и вправду в таком поучаствовал, однако вот «вовлеченность» очень могла бы быть).

Но я пишу о том, «почему» Алеша из монастыря вышел, а вопрос «зачем» даже и не затрагиваю. А вот «почему» — это совсем иное дело, и даже слишком иное... Можно вспомнить, что Зосима и Алеша не одиноки в обители — тут и Паисий, и другие духовно возвышенные и мудрые иноки, подлинники христиане, и притом православные, а потому зачем же так мрачно смотреть и даже едва не с мизантропией?.. Другое дело, если бы кругом одни Ферапонты... а так и дышать еще можно, и глазом вокруг свободно повести... а потому стоять этому монастырю и стоять, освещая светом невечерним человеческие дремучие души, а если и водится этот самый Ферапонт в окрестностях, так ведь семья не без уroda и в любом стаде паршивая овца завсегда заведется... сам Господь, набирая апостолов, и то одного взял Иуду, а потому чего уж нам-то... Совершенно согласен, и даже с тем согласен, что монастырь в Скотопригоньевске только после большевистской революции разорят и разрушат... до революции как-то не принято было монастыри взрывать, а в церквях овощное хранилище заводить...

Согласен-то я согласен, да только с оговорками. Дело даже не в том, что по распространенным верованиям, ни одна обитель не может быть разорена, а Дом Божий разрушен без глубоких и грозных пороков и греховных падений самих насельников сих пору-

шенных обителей и служителей прежде благодатных храмов — а потому раз некий монастырь предали огню, так только потому, что еще загодя тамошние монахи отвратились от истины или впали в настолько кудрявые и вычурные грехи, что распугали всех хранящих ангелов и отвадили всех своих небесных покровителей (приходилось даже читать, что в гонениях Хрущева сама Церковь духовно виновата, слишком уж заважничала и успокоилась при «сталинском конкордате», и даже слегка обнаглела... особенно, дескать, Бог прогневался на зеленые заборы, которыми батюшки, особенно из сельских, стали обносить свои весьма поправившиеся и похорошевшие домики... ну, уж если гонения середины XX века из-за зеленых заборов были Богом на православный люд попущены, тогда кровавая вакханалия начала того же рокового столетия тем паче была предопределена и неисцелима, ибо причины и поводы там были куда повесомее любых по цветности заборов)...

Будучи человеком рационалистического мышления (во всяком случае, так мне иногда хочется думать), я полагаю, что все-таки считать *любое* разрушение *любого* храма, церкви или монашеской обители исключительно карой за личные грехи и непотребства здешних прихожан, иноков или настоятелей — было бы делом и несправедливым, и не здравомысленным, ибо мы по внешним признакам дерзаем судить внутреннее состояние человека, что неминуемо приводит к недоразумениям и трагикомическим ошибкам (вспомним, как апостола Павла укусила в руку ехидна, отчего видевшие его люди пришли к закономерному выводу, что он великий злодей и грешник, раз его, едва только спасшегося из морской пучины, божественное возмездие караулит и преследует уже на земле — а когда он, вместо того, чтобы впасть в предсмертное буйство и пускать ртом ядовитую пену, деловито стряхнул ехидну в огонь костра и занялся обыденными делами, перерешили на то, что он сам есть бог, раз на него даже ехидна не действует). Однако же и вовсе исключить подобное умозаключение тоже ведь нельзя, потому что тогда и вовсе получится невесть что — было все хорошо и праведно, да вот Богу скучно отчего-то стало, вот и наслал на верных Своих детей дикую свору духовных извращенцев, запойных убийц и сожженных в душе своей негодяев... Не вяжется это с тем Богом, которого мы знаем, ну никак не вяжется... другой так «бог» мог поступить, да только не наш...

Потому, раз большевики устроили полный погром Церкви, значит, нечто у нас все же пошло наперекосяк и даже вовсе было прежде неверно (и знаменитые слова Достоевского о «Церкви в параличе» тут много о чем говорят и свидетельствуют... и сей паралич был, на мой взгляд, делом не только государственного подчинения Церкви, которую петровская Империя попыталась свести до положения идеологического департамента и едва не до министерства имперской пропаганды, но и, если так можно выразиться, «интимной проблемой» самой христианской общины — ведь, в конце концов, Римская Церковь никаким империям так и не покорилась, но тоже попала в силки и путы, однако внутреннего происхождения, во власть кровожадных мракобесов и духовных вырожденцев на манер все того же великого инквизитора).

И, в таком случае, весь тот ужас и разрушение, которые обрушились на Православие в России, были духовно *спровоцированы*, и притом изнутри самой Церкви, из-за установившихся в ней неправильностей и уклонений (и не только либерально-модернистского характера, как о том некоторые думают, но и внешне консервативно-охранительного, под личиной которого часто скрывалась такая отвратительная дурь и монструозная одержимость, что даже модернизм и тот выглядел уже не настолько противно... как говорил Льюис, дьявол часто запускает в мир наш обман двух противоположных видов, чтобы шарахнувшись от одной безумной крайности, мы тем удобнее попались бы в лапы к другой).

Полагаю, что это — неважно, осознано или нет... для пророков это и не особенно важно — описал Достоевский. Тем более, что когда я говорил об «исчезновении» монастыря, то имел в виду не то, что его буквально разгонят или что сами монахи из него почему-то разбегутся, а то, что Бог и к нему приложит Свои слова «дом ваш останется пуст»... как пуста Аль-София, из которой изошел невещественным пламенем Святой Дух в канун падения Константинополя, в черном 1453 году... или как духовно помрачился Запад после рассечения единого Православия на две неравноценные ветви в еще более черном году 1054 от Рождества Христова... Так и монастырь после смерти Зосимы духовно опустел, что и сам Зосима провидел, отправляя ученика своего на «мирское служение» (еще раз повторю — служение тут *зачем*, а вот духовное оскудение монастыря и его будущее извращение — это вот как раз *почему*...). Любопытно и то, что даже основной причиной Великого Раскола



был вопрос об исхождении Святого Духа, в то время как основным моментом прельщения Ферапонта является как раз сумасбродное и кощунственное учение его о Святом Духе...

Для меня несомненно, что в образах великого инквизитора и Ферапонта явно прослеживается параллель, параллель страшная, тревожная, злоедающая... Инквизитор изгоняет Христа из мира на Западе — Ферапонт совершает то же на Востоке, заражая людей прелестью, безумием и ненавистью... Пока что он еще не на вершине, и не может ни устраивать аутодафе, ни помыкать послушной чернью, подобно своему испанскому собрату, но осталось-то ему всего один-два шага, не более... а там... И дело даже не в том, что «один сумасшедший всегда перекричит целый автобус» — а уже потому недооценивать Ферапонта не стоит, особенно после того, как у него в монастыре после смерти Зосимы не осталось больше «достойного противника»... Дело тут в другом... для меня человек, надевший рясу и камилавку — это еще не монах (равно как и не всякий, натянувший военную форму, становится солдатом). Рясу и актеры надевают, когда монахов в кино или на сцене представить пытаются (и иногда ведь очень даже недурственно пытаются... иногда и вовсе лучше всамделишных выходит)... Нет, монашеское служение — оно другое... оно не в четках, бородах, наперсных крестах и прочих сакральных аксессуарах... «Бог да душа — вот и весь монах»... и какие уж там монастырские стены, какие келии, какой там устав (и потому — вправду ли «вышел» Алеша из монастыря? или, может быть, он этот монастырь с собою-то и «унес»?)... А вот подумайте — чувствуется ли, что в монастыре Скотопригоньевского града подвизались мужи высокой духовной жизни, святой трезвости и рассудительности, подлинного благочестия и мудрой веры?.. Мне вот что-то не чувствуется... а ощущается, что собралось тут множество доверчивых и духовно незрелых душ (будь они зрелыми, аки Паисий, то не было бы того позорища «при гробе», которое все же наблюдалось... и как же монастырский люд сразу же кинулся к Ферапонту, и какие умильные о нем слова и возгласы прозвучали... даже мороз по костям проходит). Нету в этих иноках элементарного различения духов — а без него что же хорошего сможет произрасти в сем вертограде духовном?.. А особенно же, если теперь в нем Ферапонт останется за садовника...

Чувствую я, что Алеша — это новейший Лот, покидающий мистический Содом, а знаемый теперь нами (и лишь с мукой и неже-

ланием верить в подобный кошмар и падение прозреваемый Достоевским) сернистый огонь грядущего большевистского погрома — закономерный итог угашения духа и извращения сердца...

Может, в данном случае я глубокий пессимист и смотрю с угрюмой мрачностью, однако, как мне кажется, не совсем я уж и не прав в этом... возможно, потому что принимаю книги Достоевского не только как вечные и высшие творения человеческого гения, которые человек принесет с собою на Страшный суд Божий, но и как апокалипсические знамения для нас и для всех последних поколений... и в сиянии этих знамений рассматриваю все *будто бы* обыденные и житейские мелочи и поступки героев его романов (которые на самом-то деле и вправду «последние» вопросы, поступки и деяния, после которых в этом мире уже ничего больше не будет)... И потому события в монастыре тоже надобно рассматривать в озарении этого уже разразившегося, уже начавшегося, уже ставшего близ при дверях Апокалипсиса... тут ведь не реализм, а прикосновение мирам иным... а потому наступает время жатвы и незачем держать свечу под спудом... вот и благословляет старец Зосима своего любимого ученика на подвиг в миру, на служение всем братьям своим, на крестную за них муку...

### Примечания

<sup>1</sup> Цитата приводится по работе протоиерея **Георгия Флоровского** «Пути русского богословия». — Париж, 1937. — С. 410.

<sup>2</sup> Цитата приводится по работе протоиерея **Георгия Флоровского** «Пути русского богословия». — С. 411.

<sup>3</sup> **Ориген**. Толкования на Евангелие от Матфея, кн. 16, 21 (цитата приводится по труду **Оливье Клемана** «Истоки. Богословие отцов Древней Церкви». — М., 1994. — С. 124).

<sup>4</sup> **Св. Василий Великий**. Письма. Творения. — Ч. 6. — Сергиев Посад, 1892. — С. 77.

---

Марина Осипова

### «НАСЧЕТ ВЕРЫ»

— А насчет веры, — начал он, улыбнувшись  
<...> — насчет веры я, на прошлой неделе, в два  
дня четыре разные встречи имел.

У романа Ф.М. Достоевский «Идиот» совершенно особая творческая история. Заграничная.

Роман был задуман и написан за границей, в путешествии, в которое, вскоре после венчания, Достоевские уехали. Уезжали на несколько месяцев, а пробыли долгие четыре года.

«<...> И все мы, за границей, одна фантазия...» (8; 510). Эту мыслью заключит Федор Михайлович роман, за который он «<...> если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном» (28, II; 251). Вывести причины его «положения чуть не отчаянного» совсем несложно, ведь в нашем распоряжении имеются уникальные источники как «внешней канвы», так и «внутренней составляющей» жизненного пространства писателя в тот период.

Главный источник — дневник Анны Григорьевны, стенографически записанный и с фотографической точностью охватывающий события в те месяцы, в которые задумывался роман; письма Федора Михайловича к С.А. Ивановой, к А.Н. Майкову и др.

Так, например, в письме от 16 (28) августа 1867 года А.Н. Майкову Достоевский пишет: «<...>уезжал я тогда со смертью в душе: в заграничу я не верил, то есть я верил, что нравственное влияние заграницы будет очень дурное <...>» (28, II; 205—205). А из записей в дневнике Анны Григорьевны мы узнаем, что 12 (24)

августа, когда они еще были в Базеле, Федор Михайлович в музее увидел картину Ганса Гольбейна-младшего «Смерть Иисуса Христа». «<...> Я эту картину за границей видел и забыть не могу <...>» (8; 181). День посещения музея запечатлен в дневнике Анны Григорьевны с особенною подробностью и точностью: «<...> Проснулись мы часов в 8 и тотчас же начали вставать, потому что нам хотелось еще до отъезда пойти осмотреть город <...> сделался дождь и такой сильный, что, право, нельзя было и подумать идти куда-нибудь <...> Наш № в третьем этаже с прекрасным видом на Рейн <...>»<sup>1</sup>. Дождь закончится, осмотреть город им доведется. О Базеле Анна Григорьевна рассказывает так: «<...> Господи, какой грустный вид представляет этот город; дома большие, каменные, 3-хэтажные, но у всех домов закрыты окна ставнями, хотя день был вовсе не жаркий. Это придает унылый вид городу, просто даже ужас берет»<sup>2</sup>. Далее, с детальными подробностями, следует ее рассказ о прогулке по городу, которая их приведет в музей, в тот самый, в котором находилась картина Гольбейна-младшего. Кто знает, как сложилась бы фабула романа «Идиот», если б в тот четверг, 12 августа 1867 года, утром в Базеле не закончился бы дождь, а Достоевские не отправились бы на прогулку по городу, не подошли бы к музею, не поднялись бы на второй этаж... Во всяком случае, четвертая глава второй части романа начиналась бы как-то иначе...

Но дождь закончится и, вскоре после завтрака, гулять они пойдут, посетят католический собор, затем посидят и отдохнут под деревьями на скамейке... подойдут к музею. Анна Григорьевна даже укажет нам время, в которое они подойдут к музею: «<...>В 11 часов, именно в то время, когда мы подходили к музею, школы распускаются <...>»<sup>3</sup>, войдут в него, поднимутся на второй этаж и увидят картину Гольбейна-младшего.

«<...> «Смерть Иисуса Христа» удивительное произведение, но которое на меня просто произвело ужас, а Федю до того поразило, что он провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом <...>»<sup>4</sup> Далее она пишет, что в ней картина возбудила «одно только отвращение и какой-то ужас, Федя же восхищался этой картиной»<sup>5</sup>.

В письме от 1 (13) января 1868 года Федор Михайлович напишет Софье Александровне Ивановой, что «<...> идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел брать-

ся за нее <...> главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека <...> это задача безмерная <...> На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица, уж конечно, есть бесконечное чудо. (Все Евангелие от Иоанна в этом смысле) <...>» (28, II; 251). Далее из письма следует, что Достоевский понимает всю недостижимость изображения «бесконечного чуда», которое есть Иисус Христос, но тем не менее берется за изображение «положительно прекрасного человека». С какой целью? Ведь он же сам пишет (в том же письме), что только самому апостолу Иоанну удалось запечатлеть образ Иисуса Христа, Воплощенного Слова. Следовательно, Достоевский осознает тщетность и бесполезность предпринимаемых усилий — представить миру образ **«положительно прекрасного человека»**. Отчего же все-таки берется он за роман? Да исключительно оттого, что сам находится в **«положении чуть не отчаянном»**, выбираться из которого сможет только через роман. Ему кажется, что, завершив свой роман, он придет в себя. **«Романом я недоволен до отвращения. Работать напрягался ужасно, но не мог: душа нездорова. Если поправлю роман — поправлюсь сам, если нет, то я погиб»** (28, II; 231).

Душа его нездорова, вот источник положения почти отчаянного! Но рядом с ним — «<...> юное создание, которое с наивной радостью стремилось разделить <...>» его странническую жизнь. Это юное создание с ужасом и отвращением будет смотреть на страшную картину Гольбейна. Вспомним запись в дневнике, ему картина нравится, а вот ей — нет! Отчего? Да оттого, что душа «этого юного создания» здорова (она вынашивает ребенка, его ребенка!).

В один из декабрьских вечеров, в которые сочинялся роман, скажет Достоевский своей жене: **«Для таких, как ты, и приходил Иисус Христос»**. Благодаря ей душа у него начнет выздоравливать, выправляться.

Тема веры во Иисуса Христа незримо пронизывает весь роман, делаясь видимой всего в нескольких эпизодах. Остановимся на одном из них.

Действие четвертой главы второй части начинается со сцены в доме у Рогожина, когда, «поговорив», Мышкин уходит, а Рогожин его провожает. Они проходят мимо копии картины Гольбейна и

Достоевский через них выказывает свое отношение к этой, чрезвычайно поразившей его, картине. «— Да это... это копия с Ганса Гольбейна <...> Я эту картину за границей видел и забыть не могу». Отношение Достоевского к этой картине двойственное и противоречивое. Светлая часть человеческой души — воплощением которой является князь Мышкин — содрогается и противится **«этой картине»**: **«Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!»** Другая часть души (страстная, плотская) — темноволосый, с «огненными» глазами, Рогожин неожиданно подтверждает: **«Пропадает и то»**, несмотря на то, что прежде он утверждал, что **«любит смотреть на эту картину»** (8; 181—182). Сцена прощания двух героев затягивается и переходит в обсуждение прямого вопроса: **«Веруешь ты в Бога или нет?»** (8; 182), — спрашивает Парфен Рогожин у Льва Мышкина. И Мышкин, уже сошедший одну ступеньку и неожиданно обернувшийся лицом к Рогожину, расскажет ему и всем нам о своих четырех встречах **«насчет веры»**, в два последних дня.

Каждая Встреча — это **пророчество** о грядущих событиях, что весьма скоро (через пятьдесят лет) произойдут в России.

**Встреча первая.** С кого все начнется. В России отступление от Веры начнется с очень «ученых атеистов», которые будут умными, начитанными, много будут знать, только говорить они станут **«не про то»**. Люди эти будут «на редкость хорошо воспитанными», «очень учеными» (8; 182). Только в Бога они верить не будут. Оттого и все, чему обучены будут, будет **«не про то»**. Вот с этих ученых атеистов все и начнется. Это они будут писать памфлеты, воззвания и рукописи «не про то». Собираться в кружки, в собрания... Как хорошо их знал Достоевский... Как знать, не попади он тогда на каторгу, не превратился бы ли и он в эдакого «ученого атеиста»?

**Встреча вторая.** Кем продолжится отступление от веры в России? Кровавое пролитие в России начнется с «двух крестьян, и в летах, и не пьяных, и уже знавших друг друга давно, приятелей» (8; 183). «Один берется, другой оставляется» (Мф. 24:40). Брат начнет убивать брата, потоки крови начнут литься в России в гражданскую войну. Убивать начнут из-за идеи, из-за «часов», «домов», да и просто так... Идея, просочившаяся от **«очень ученых»**, о том, что Бога нет, разрешающая пролитие крови, про-

должит отступление от Веры преступлением черты, за которой все «разрешено».

**Встреча третья.** Пророчество о том, что нашу страну ожидает возрождение. Пьяный солдат, снявший с шеи крест («осьмиконечный, полного византийского рисунка»), чтобы его продать барину, **не осуждается окончательно.** «Вот иду я и думаю: нет, этого хриstopродавца я еще подожду осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается» (8; 183). Многие будут снимать кресты с куполов, с себя, с ближних, но эти кресты возьмут другие: многие примут мученическую кончину за веру, а позже, в Великую Отечественную войну, в войнах 1990—2000-х, и за Отечество. Появятся новые мученики за Веру и Отечество... **«Один берется, другой оставляется...».** Нет, говорит нам Господь через Своего писателя, **Я подожду осуждать** еще вас...

**Встреча четвертая, последняя.** Спасительная. Начавшись с «очень ученых атеистов», отступление нашего народа от Бога будет остановлено простыми верующими женщинами в «белых платочках», «<...> бабой, с грудным ребенком <...>которая «<...>набожно-набожно вдруг перекрестилась» <...> Именно им, простодушным, откроет Господь самую **«главнейшую мысль»** Христову: «Бог как наш родной Отец» радуется на человека, как родная мать на свое дитя, и улыбается, когда человек от всего сердца встает на молитву, осознает себя виноватым, грешником и кается. Чтобы от всего сердца на молитву стать, надо сердце свое очистить. От страстей. От всего, что Богу в человеке не нравится. И эту-то наиглавнейшую мысль «о всей сущности христианства» (8; 184) Господь через простую бабу выводит для нас. Ухватившись за нее, писатель, находящийся в **«положении почти отчаянном»**, рядом с только что родившей ребенка женой, увидевший первую улыбку собственного ребенка, начнет из этого отчаянного положения выходить.

Свой рассказ Лев Николаевич Мышкин заключит следующим образом: «<...> Вот мой ответ: сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит; тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы и вечно будут *не про то* говорить. Но главное то, что всего яснее и скорее на русском сердце это заметишь, и вот мое заключение!» (8; 184).

Именно там, за границей, увидел и понял Федор Михайлович самое главное для себя. Невозможное человеку возможно

Господу. Только Господь, каждое движение нашей души преду-гадывающий, только Он может начать человека из положения почти отчаянного выводить на свет. На свет Христов, который просвещает мир.

Вспомним, что роман «Идиот» начинается с рассвета: «<...> **Было так сыро и туманно, что насилу рассвело <...>**» (8; 5).

### Примечания

<sup>1</sup> Достоевская А.Г. Дневник 1867 года. — М.: Наука, 1993. — С. 231.

<sup>2</sup> Там же. — С. 231.

<sup>3</sup> Там же. — С. 233.

<sup>4</sup> Там же. — С. 234.

<sup>5</sup> Там же. — С. 234.



---

Иосиф Гольдфаин

**МНОГОЗНАЧИТЕЛЬНОЕ СОВПАДЕНИЕ.  
ЗАМЕЧАНИЕ ОБ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ ГИБЕЛИ  
М.А. ДОСТОЕВСКОГО**

Известный исследователь И. Волгин утверждает: «Смерть отца (вернее, обстоятельства этой смерти) — одно из самых темных мест в биографии сына (Ф.М. Достоевского. — *И.Г.*)»<sup>1</sup>. Действительно, до недавнего времени практически не вызывала сомнения версия, согласно которой М.А. Достоевский был убит собственными крестьянами. Появление же медицинского заключения об его смерти от апоплексического удара объяснялось имущественными интересами наследников, которые не хотели, чтобы крестьяне, их собственность, были сосланы в Сибирь. Но сравнительно недавно были обнаружены новые документы, где также утверждается, что М.А. Достоевский умер от апоплексического удара, и общепринятая версия стала предметом спора<sup>2</sup>.

В связи с этим представляется уместным вспомнить заседателя Дробяжкина, одного из эпизодических персонажей «Мертвых душ». Действительно, обстоятельства его смерти до деталей напоминают печальный конец отца Ф.М. Достоевского.

Напомним, что Дробяжкина убили крестьяне деревни Вшивая-спесь вместе с крестьянами деревни Боровки, Задирайлово-тож. Тем не менее, было официально объявлено, что «Дробяжкин <...> умер-де от апоплексического удара». Казалось бы, невозможно не вспомнить, что согласно распространенной версии, отец Ф.М. Достоевского был убит своими крестьянами, хотя официально было признано, что он «умер от апоплексического удара». Более того, у Н.В. Гоголя было сказано, что Дробяжкин «был сам причиной»

своей гибели, поскольку «был-де, блудлив как кошка». А про М.А. Достоевского политкорректно сообщалось: «Убийство Михаила Андреевича... имело особый характер, который может быть истолкован, как месть за женщину»<sup>3</sup>.

Как мы видим, совпадений более чем достаточно. Даже фамилии погибших начинаются на одну букву. Напомним, однако, что «Мертвые души» вышли в свет в 1842 году, когда Ф.М. Достоевский был никому не известен. Так что, несмотря на все поразительные совпадения, Н.В. Гоголь не мог в данном случае иметь в виду отца писателя.

Тем не менее, можно полагать, что история Дробяжкина может быть косвенным аргументом в пользу версии о насильственной смерти отца писателя. Действительно, если цензура позволила подобное напечатать, то естественно предположить, что все это не выглядело в то время одиозным и не возмутило цензоров. А насколько они в те времена были придирчивы, можно убедиться, найдя в собрании сочинений Н.В. Гоголя среди примечаний мелкие детали, вычеркнутые цензурой. Так что в те годы представлялось вполне возможным, что с помощью медицинского заключения была скрыта насильственная смерть помещика.

### Примечания

<sup>1</sup> **Волгин Игорь**. Родиться в России. — М.: Книга, 1991. — С. 250.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> **Нечаева В.С.** В семье и усадьбе Достоевских. — М., 1939. — С. 38—39.

*Научное издание*

## **Достоевский и мировая культура**

Альманах № 30  
Часть I

Редактор *К.А. Степанян*  
Корректор *С.Т. Корнеев*  
Верстка *Л.А. Фирсова*

Подписано в печать 21.06.13. Формат 60х90/16. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Издатель С.Т. Корнеев.  
117648, Москва, до востребования. Тел.: 8-910-458-50-14

Отпечатано в типографии НИИ «Геодезия»  
141260, г. Красноармейск, пр. Испытателей, д. 14