83-8
Д 706

Достоевский и XX век

1 ТОМ

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

Комиссия по изучению творчества Ф.М. Достоевского

Достоевский и XX век

Под редакцией Т.А. Касаткиной

Том 1

Москва
ИМЛИ РАН
2007

ББК 83.3(2Рос-Рус)1

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 06-04-16165д

Проект «Достоевский и XX век» выполнен при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), № 02-04-00147а

Редколлегия:
В.А. Викторович, А.Г. Гачева, В.Н. Захаров, Т.А. Касаткина, О. Меерсон, К.А. Степанян, Б.Н. Тихомиров

Рецензенты:
С.А. Небольсин, В.А. Туниманов

Оформление обложки А.Б. Кузнецовой

Достоевский и XX век. Под редакцией Т.А. Касаткиной. В 2-х томах. Т. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — 752 с.

Коллективный труд «Достоевский и XX век» создавался совместными усилиями ученых России, Украины, Молдовы, Чехии, США, Венгрии, Швейцарии, Франции, Италии, Японии, Китая, Мексики. Авторский коллектив подходит к проблеме, заявленной в заглавии, исследуя влияние творчества Достоевского на культуру в целом. Исследуется Достоевский, как он пророс в жизни XX века, в судьбах и творчестве писателей и поэтов, философов и литературоведов в России и в мире. Разрабатываются темы «Достоевский и русский рубеж XIX–XX веков», «Идеи Достоевского в XX веке», «Художественные открытия Достоевского в XX веке», «Достоевский в учебниках по литературе и истории», «Достоевский в кино и на театре», «Род Достоевских в XX веке», «Достоевский в национальных культурах и литературах» и др. Для специалистов-филологов, преподавателей русской литературы и всех, интересующихся творчеством Достоевского.

ББК 83.3(2Рос-Рус)1

849691

Библиотека
Удмуртского
госуниверситета
г.Ижевск

ISBN 978-5-9208-0284-2

© Коллектив авторов, 2007
© ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2007

ВВЕДЕНИЕ

Коллективный труд «Достоевский и XX век» создавался совместными усилиями ученых России, Украины, Молдовы, Чехии, США, Венгрии, Швейцарии, Франции, Италии, Японии, Китая, Мексики.

Авторский коллектив подходит к проблеме, заявленной в заглавии, исследуя влияние творчества Достоевского на культуру в целом (проявившееся во влиянии на искусство, литературу, философию, науку о литературе, более того — во влиянии на картину мира человека XX века, в каком-то смысле — на сам тип европейского человека XX века, о чем пишет П.Е. Фокин в статье «Чудо Достоевского в XX веке»), а не сюжетные и технические заимствования, и не зависимые и независимые схождения, акцентируемые сравнительным анализом. Исследуется Достоевский, как он *пророс* в жизни XX века, в судьбах и творчестве писателей и поэтов, философов и литературоведов в России и в мире. В сущности, при таком подходе, Достоевский понимается через XX век, но и XX век понимается через личность и творчество Достоевского. Рефлексия над творчеством Достоевского начинает прочитываться как свидетельство о самом рефлектирующем, и, может быть, только Достоевский и оказывается адекватен по масштабу такому рефлектирующему, как XX век в целом.

Актуальность такого исследования на рубеже тысячелетий очевидна. Но и более того — Достоевский — та фигура, в которой, как в фокусе собираются лучи прошлого и будущего, через изучение творчества Достоевского могут быть осмыслены не только итоги — но и перспективы человечества (именно в таком ракурсе рассматривался Достоевский на международном симпозиуме по изучению творчества Достоевского в Японии, в 2000 г.). Андрей Белый, например, следующим образом видел отношение Достоевского с культурой как таковой: «С культуры следует начинать, с кризиса ее, ибо кризис культуры и есть факт появления на мировой арене личности Достоевского и образов его героев». Если вспомнить, что слово «кризис» (греч.) означает «суд», то явление Достоевского, следуя мысли Белого, есть суд предшествующей культуры, суд, растянувшийся на весь XX век, но одновременно и первое откровение, предвестие того нового, что должно возникнуть по завершении суда. Как пишет в своей статье «Христианская антропология Достоевского и современный мир» Б.Н. Тарасов, о Достоевском можно сказать словами Гоголя о передовом человеке: «Передовыми людьми можно назвать только тех, которые именно видят все то, что видят другие (все другие, а не некоторые), и, опершись на сумму всего, видят все то, чего не видят другие».

В то время, как правительство России чуть ли не национальной задачей объявляет поиск «национальной идеи», интеллектуалы других стран давно связывают на-

циональную идею России с философскими и художественными открытиями Достоевского, более того — связывают с этими открытиями движущую идею всего человечества.

В труде разрабатываются следующие направления[1]:

Достоевский и русский «рубеж веков». Произведения Достоевского, чутко и часто интуитивно очень верно воспринимавшиеся читателями-современниками, при жизни Достоевского не получили сколько-нибудь адекватного *печатного* критического отклика. Можно сказать, что освоение наследия Достоевского критикой и литературоведением было начато на рубеже веков, и, пожалуй, остается открытым вопрос: религиозно-философский подход к исследованию произведений Достоевского был порожден соответствующим движением и направлением мысли «конца века», или, напротив, пристальное чтение Достоевского спровоцировало зарождение и расцвет русской религиозной философии. Если вспомнить определение А.З. Штейнберга: «Достоевский — национальный философ России»; если принять его положение, гласящее, что русское мировидение и миропонимание впервые сложилось у Достоевского в *систему*, и что этого долгое время не замечали лишь потому, что *система* русской философии оказалась выраженной в формах, совсем не похожих на те, в которых выражали себя европейские национальные философские системы (тоже, надо заметить, существовавшие в весьма разнообразных формах), ответ на поставленный вопрос скорее будет заключаться в принятии второго — вовсе не очевидного для современных исследователей — тезиса. Несмотря на то, что участники труда (А.Г. Гачева) демонстрируют напряженное биение философской мысли в писаниях ряда современников и предшественников Достоевского, он все же оказывается наиболее читаемым, усваиваемым и главное — озадачивающим (то есть — задающим философские задачи) ищущую молодежь рубежа веков. Как буквально вся философская элита России откликается на его «загадку», заключенную в словах «мир спасет красота», показывается и анализируется в исследовании Е.Г. Новиковой «“Мир спасет красота” Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX — первой половины XX вв.».

Достоевский не только «открывал» темы для русской философии, не только разрешал философские задачи гораздо прямее, понимал религиозные положения ортодоксальнее своих последователей «рубежа веков», он, кажется, предвидел, выразил и изобразил и все возможные философские уклонения от путей истины, и многие из этих уклонений были «разработаны» в трудах русских философов рубежа веков.

Эти описанные Достоевским уклонения зачастую приписывались богословами XX века самому автору, что, в частности, было связано с процессом публикации его черновых записей. Публикация того, что к печати не предполагалось, чрезвычайно способствовала распространению мнения о непоследовательности Достоевского, о его противоречивости, о его «неортодоксальности». Такого рода публикация даже психологически способна сбивать исследователей с толку, так как печатный текст создает иллюзию того, что это (то, что мы читаем) именно так и было написано, да еще от лица самого Достоевского. Но, не говоря уже об ошибках расшифровки, даже расположение текста на странице рукописи, как правило, неадекватно тому, которое предстает перед нами на типографском листе, что способно очень серьезно изменять смысл записи. Кроме того, необходимо иметь в виду, каким образом вообще делаются *заметки*: одно слово, причем слово оппонента, может послужить за-

меткой, из которой потом по памяти разворачивается диалог; причем диалог, который заметке — особенно если принять ее как высказывание самого записывающего — по смыслу вовсе не адекватен. По крайней мере, некоторые записи, приводимые как доказательство «противоречивости» и «неортодоксальности» взглядов Достоевского, с очевидностью носят именно такой характер. Дискуссионные вопросы интерпретации христианского мировоззрения Достоевского в свете работ В.В. Зеньковского рассматриваются в одноименной статье Б.Н. Тихомирова.

Достоевский не только предугадывал возникновение собственно идей и пути их искажений, то есть предлагал своим ближайшим потомкам не только темы и формулы их развития. Сама форма романов Достоевского, названная М.М. Бахтиным «полифонической», становится источником важных открытий русской философии. Исследование о. Михаила Аксенова Меерсона «Рождение Философии из Духа Литературы на сцене русского персонализма» показывает, как из *художественного мира* романов Достоевского, из мира открытых друг другу сознаний *равноправных субъектов*, рождается философия русского персонализма.

Достоевский повернул зрение эпохи. Современники его (особенно — ровесники) зачастую воспринимали его видение мира как своего рода «извращение». Потомки на рубеже XIX–XX веков уже рождались с иным («достоевским») зрением и прежнее зрение воспринималось ими как узкое и поверхностное, плоскостное, прежний взгляд на мир стал прежде всего непроходимо скучен. Достоевский научил их (многих) видеть сквозь пленку внешних событий — существо бытия. При этом — поскольку они восторженно ринулись к существу бытия, слишком мало, зачастую, уделяя внимания его конкретному воплощению — стало казаться, что истощилась сама эта пленка, стала прозрачной. А тем, кто рождался по-прежнему с взглядом, нацеленным на поверхность, стало казаться, что они кощунственно или шутовски разламывают вещи и явления, что они разрушают себя и мир. И в этом взгляде была своя правда, ибо не только к существу мимо существования устремились первопроходцы символизма, но и — заплутав на этих вечно первопроходных путях (не теряющих этого качества, сколькие бы по ним ни проходили) — многие бросились к «небытийственной бездне» миража и фантазии, увлеченные тенями, фантомами, предпочетшие их бытию. Об удивительном событии *явления Достоевского в центре новой культурной эпохи, начавшейся через пятнадцать лет после его смерти*, о причинах этого явления, о функционировании образов Достоевского в культуре «рубежа веков», в поэтике произведений «серебряного века» и, в частности, в поэме «Двенадцать» А.А. Блока пишу я в своей статье «Феномен “Ф.М. Достоевский и рубеж XIX–XX веков”». О претворении символистами и «декадентами» русской литературы XIX века в «новую мифологию» — то есть в новые онтологические основания, воспроизводимые в сюжетах художественных произведений рубежа XIX–XX веков, или, говоря иным языком, в новый культурный код, и об особой роли в этом процессе творчества Ф.М. Достоевского пишет в статье «Преступление без наказания: наследие Ф.М. Достоевского в неомифологии Ф. Сологуба» А.Н. Долгенко. Творческой интерпретации Ф. Сологубом наследия Достоевского посвящена и статья И.В. Пантелей «Роман Федора Сологуба “Творимая легенда” и “классические мениппеи” Достоевского». П.Е. Фокин в статье «Достоевский и М. Цветаева: к вопросу о судьбах “реализма в высшем смысле” в XX веке» представляет Марину Цветаеву наследницей творческого метода Ф.М. Достоевского.

Идеи Достоевского в XX в. Не секрет, что XX век оказался гораздо восприимчивее к идеям героев Достоевского, чем к идеям самого писателя. На уровне разработки западными интеллектуалами философских и художественных систем (от Ницше до французских экзистенциалистов) сказанное — не более чем банальность. Но даже сама «полифоническая» художественная форма, воспринимавшаяся иногда в конце XX века едва ли не как прообраз плюрализма (понимаемого как глобальная система сосуществования разноприродных идей в едином мировом ментальном пространстве, организованная принципом дополнительности), в таком виде (то есть как прообраз плюрализма) существует не у самого Достоевского, но у его повествователей, хроникеров — фигур, *заведомо менее информированных*, чем участники событий и идеологи романов Достоевского, и потому не могущих представить ни оценок, ни иерархии голосов и идей, но лишь предоставить своим повествованием то общее пространство, где все эти идеи могли бы прозвучать. Однако Достоевский — мастер именно *диалога* идей, а что *разорванные монологи* вовсе не составят диалога — блистательно доказал А.П. Чехов. Полноценное, не редуцированное, тщательно и даже изощренно аргументированное высказывание (даже сделанное с полной убежденностью) вовсе не всегда будет истинно, более того, оно (в случае его ложности) не может быть даже названо высказывающимся «своей правдой», потому что, как показывает Достоевский, что-то внутри самого мыслителя отказывается верифицировать его же изощренные доказательства, происходит личностный слом — и происходит он именно потому, что есть общая правда для человечества, более того, в *каждом* есть неуничтожимое до какого-то последнего предела чувство, позволяющее эту правду отличить от сколько угодно доказательной лжи. XX век, пробуйствовав большую часть времени с героями Достоевского, остановился на уровне хроникеров его романов, дело XXI — услышать самого автора. О новых подходах к изучению творчества Достоевского на рубеже XX–XXI веков свидетельствует подготовленный параллельно основному труду том «Достоевский. Дополнения к комментарию» (М.: Наука, 2005) (особенно раздел «“Преступление и наказание”: некоторые итоги и новые проблемы комментирования романа на рубеже XX–XXI веков», включающий статьи и дополнения к комментарию Б.Н. Тихомирова, Г.Л. Боград, А.Л. Гумеровой, А.Г. Слесарева, Т. Бузиной, Л. Ивановой и мои); о новых подходах к проблеме творческого метода Достоевского и о проблеме авторской позиции в его произведениях говорится в публикации материалов проведенного в рамках проекта «Достоевский и XX век» круглого стола «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Ф.М. Достоевского» (альманах «Достоевский и мировая культура». № 20. СПб.; М., 2004).

Художественные открытия Достоевского в XX в. Сказанное выше о постижении идей Достоевского относится и к пониманию его художественных открытий. XX век разрабатывал «полифонию» Достоевского как высшее художественное достижение, подхваченное сознательно многими авторами и обнаруженное исследователями даже у тех авторов, которые сами об этом не подозревали. «Многоголосье», «свобода героя от автора» зачастую превращали полифонию в какофонию, что и буквально было не только выражено, но и декларировано во многих новых и новейших течениях искусства XX века. Однако полифония — это не безудерж и распутство звуков, разноголосица голосов, до такой степени обособившихся, что ничего не слышат и не примечают в мире, кроме ведомой ими маленькой темки, но строй и

соответствие, ответ друг другу, иерархия, выдержанная последовательно и до конца. Истинный творческий метод Достоевского — «реализм в высшем смысле», как он сам его определяет, не был *осмыслен* XX веком (хотя был, казалось бы, подробно осмыслен и описан «рубежом веков»), Вяч. Иванов был *перебит* Бахтиным, и нужно было бы понять, почему это оказалось возможным (и даже, кажется, неизбежным). О судьбах «реализма в высшем смысле» в литературе XX века, а также об открывающемся по-новому смысле бахтинского «диалога» говорят в своих работах К.А. Степанян («"Реализм в высшем смысле" и XX век») и Ф.Б. Тарасов («Бахтинская концепция диалогизма Достоевского в свете евангельских основ творчества писателя»). Впрочем, о «реализме в высшем смысле» и о наследниках метода в XX веке идет разговор и во многих статьях труда, посвященных творчеству отдельных писателей и поэтов, как русских, так и зарубежных.

Достоевский в судьбах людей XX в. В судьбах многих людей XX века роль Достоевского оказалась едва ли не определяющей. В России XX в. Достоевский буквально был апостолом, в годы, когда люди уже *поколениями* были оторваны от Церкви, приводившим их к Богу. Как Достоевский отразился в судьбе и творчестве таких совсем разных людей, как Бахтин и Набоков, Солженицын, в судьбе своих прямых и непрямых потомков Достоевских в XX веке? Какое место отводят Достоевскому в формировании своих мировоззрений, в выборе своих жизненных ориентиров сегодняшние школьники, студенты, аспиранты? Люди других национальностей, других культур?

Эти проблемы отражены в разных статьях труда, по формальным признакам помещаемых в разные тома, но наиболее очевидно — в работах С.Г. Бочарова «Достоевский у Бахтина (Бахтин-филолог)», Л.И. Сараскиной «"Могут наступить великие факты..." Уроки Достоевского в творческой судьбе Солженицына», Р.Я. Клейман «Достоевский в творческой интерпретации Иосифа Бродского: эхо преемственности», Жана-Филиппа Жаккара «Наказание без преступления: Хармс и Достоевский», блоке работ, посвященных Достоевскому в жизни и творчестве Набокова (Б.Н. Тихомиров «Христос Достоевского versus Христос Набокова»; Е.Г. Новикова «В.В. Набоков и Ф.М. Достоевский: дискурс "личного отчаяния"»; О. Меерсон «Набоков — апологет: защита Лужина или защита Достоевского?»), в фундаментальном исследовании Л.В. Сыроватко «Достоевский глазами молодого поколения русской эмиграции».

Особое место занимает в труде написанная правнуком Ф.М. Достоевского Дмитрием Андреевичем Достоевским история рода Достоевских в XX веке. Это и исследование, проводившееся по практически недоступным для исследователей, не принадлежащих к роду Достоевских, источникам (в том числе — по семейным преданиям), это и человеческий документ. Работа сопровождается фотоальбомом, подготовленным Натальей Шварц, состоящим из 62 фотографий потомков и ближайших родственников Ф.М. Достоевского, их мест жительства и мест упокоения; многие из фотографий публикуются впервые.

Об украинских родственниках Достоевского в XIX и XX веке пишет в своей статье «"Кровь" Достоевских. Из разысканий об украинских родственниках писателя» Н.Н. Богданов.

Ряд статей посвящен творчеству и личности Достоевского в судьбах русской эмиграции. Это и обзорные статьи (А.Г. Гачева «В поисках нового синтеза: духов-

ное наследие Ф.М. Достоевского и пореволюционные течения русской эмиграции», Л.В. Сыроватко «Достоевский глазами молодого поколения русской эмиграции»); это и персоналии (И.В. Пантелей «Как бы назло ему... (На подступах к теме "Достоевский и Нина Берберова")»; Жервез Тассис «Достоевский глазами Алданова»).

История изданий Достоевского в России в XX в. Воспоминания тех, кто *издавал Достоевского в XX веке, прежде всего — комментаторов академического Собрания* сочинений, отражены в статье А.В. Архиповой «Как мы издавали академического Достоевского». Проблемы, встающие перед теми, кто издает Достоевского теперь, в том числе, проблемы смены орфографии, проблемы вторжений в авторскую пунктуацию, освещены в работе Н.А. Тарасовой «Современные проблемы текстологического анализа рукописей Достоевского».

Достоевский в национальных культурах и «национальных литературоведениях». В задачу работ, представленных в этом разделе, входили, прежде всего, библиография и обзор. Но предполагалось, насколько хватит сил у участников труда — произвести и анализ процессов, происходивших в каждой национальной культуре при «внедрении» туда текстов Достоевского. Приятие и неприятие, выборы и предпочтения данной культурной традиции (здесь было бы интересно подсчитать и сравнить просто количество переводов того или иного произведения на тот или иной язык): аллюзии в литературных текстах, постановки, обработки и т. д. Главные темы национального литературоведения, разрабатываемые применительно к творчеству Достоевского. Анализ итогов *национального* сравнительного литературоведения (т. е., например, кого именно среди *немецких* писателей сравнивают с Достоевским литературоведы-*немцы* и по каким основаниям). И т. д. Не все задачи были выполнены, но этого и нельзя было ожидать. В раздел входят работы Т. Бузиной «Достоевский в американской культуре и литературоведении», Т.Л. Морозовой «Достоевский и принцип многоголосия в XX веке: американский контекст»; И.В. Пантелей «Достоевский и его французские читатели»; А.Б. Кузнецовой «Филипп Жакоте: ответ Достоевскому» (представляющей собой замечательный анализ произведений французского поэта XX века с точки зрения их конгениальности Достоевскому по методу («реализм в высшем смысле») и глубинной проблематике); А.Б. Криницына «Достоевский в Германии»; Милуши Бубениковой «Достоевский в Чехии»; Флореса Лопеса Хосе Луиса «Достоевский, Октавио Пас и латиноамериканские писатели»; Тоёфуса Киносита «Ф.М. Достоевский и японская литература до и после Второй мировой войны. "Школа Достоевского": писатели Р. Сиина, Т. Такэда и Ю. Хания»; Гинга Кобаяси «Религиозное сознание японцев и Достоевский. Попытка подхода к теме "Восприятие Достоевского в Японии"»; Дзюнко Като «Причинно-следственные связи в мире Достоевского в сопоставлении с японским понятием "эн"»; Чжан Бянь Гэ «Восприятие Достоевского в Китае»; Каталин Кроо «Исторический обзор венгерской достоевистики в литературоведческой русистике в Университете им. Этвеша Лоранда в Будапеште. "Нашими глазами"» (автопрезентация одной из серьезных литературоведческих школ, наследующей русскому структурализму); Клаудиа Оливьери «Достоевский в Италии. Столетие критической мысли».

О телевизионных и театральных постановках произведений Ф.М. Достоевского на рубеже XX–XXI веков пишут Л.И. Сараскина в статье «Проверка на бессмертие (Достоевский в кинематографе и на театре)», Милуша Бубеникова в статье о Достоевском в Чехии.

Об интерпретации биографии и творчества писателя в школьных и вузовских учебниках литературы и истории советского периода говорят Е.Р. Пономарев в статье «Ф.М. Достоевский в советской школе» и Н.Н. Подосокорский в статье «Достоевский и его творчество в современных российских учебниках истории».

Татьяна Касаткина

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

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] При этом в одной статье могут затрагиваться несколько направлений труда, поэтому указанные направления не стали рубриками оглавления.

Павел Фокин

ЧУДО ДОСТОЕВСКОГО В XX ВЕКЕ

Сегодня можно с полным основанием говорить, что XX век прожил с именем Достоевского на устах. Именно в XX веке известность Достоевского получила всемирное распространение, при этом процесс поступательного развития интереса к его творчеству, мировоззрению, биографии продолжается и в наше время и, очевидно уже, станет важной составляющей интеллектуальной жизни нового столетия. В течение всего XX века человечество устами выдающихся своих представителей многократно выражало своё удивление, восхищение и благодарность русскому писателю, согласно называя его пророком и провидцем. Те немногие отрицатели Достоевского из числа его добровольных оппонентов своими инвективами в его адрес лишь подчёркивали важность и масштаб духовного наследия, оставленного художником и мыслителем.

Идейного воздействия Достоевского — прямого или опосредованного — не избежал никто.

Если мы обратимся только к творчеству европейских писателей XX века, непосредственно воспринявших уроки Достоевского, то получим внушительный список имён и произведений, в котором в одном ряду окажутся художники самых разнообразных эстетических направлений и идейных взглядов. Из литераторов, писавших на немецком языке, это Г. Гауптман, Я. Вессерман, Р.-М. Рильке, Ф. Кафка, Г. Гессе, С. Цвейг, Г. Мейринк, Ф. Верфель, Й. Рот, Л. Франк, Б. Келлерман, Т. Манн, Г. Манн, А. Дёблин, Р. Музиль, Г. Фаллада, Г. Бёлль, А. Зегерс, З. Ленц. Во французской литературе следует выделить имена А. Жида, А. Мальро, Ж. Бернаноса, Л.-Ф. Селина, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Ж. Жене, Ф. Мориака, Э. Базена. У англичан — О. Уильда, Р.Л. Стивенсона, Г.К. Честертона, В. Вулф, Д.Г. Лоуренса, С. Моэма, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Г. Грина. Даже этот самый краткий и очень специальный перечень вызывает удивление и растерянность. В нём мы находим имена не только последовательных представителей реалистического искусства, но и модернистов различного толка, авторов социальных утопий и фантастических притч, мастеров изощрённого психологического анализа и классиков философской прозы. Многие из них прямо называли себя учениками Достоевского, многие признавали решающее значение его произведений в период их становления и творческого самоопределения.

Достоевский не просто повлиял на европейскую и мировую философскую мысль, открыл новые горизонты религиозного сознания, дал ключ к пониманию общественно-политических процессов, определивших историческое лицо столетия, Достоевский вызвал потрясение в умственном строе миллионов своих читателей, обжёг их души страстным откровением о человеке. «Человеческая мысль дошла в

нём, кажется, до предела и заглянула в мир запредельный... — утверждал русский советский писатель Валентин Распутин. — Похоже, что кто-то остановил руку великого писателя и не дал ему закончить последний роман, встревожившись его огромной провидческой силой. Это было больше того, что позволено человеку; благодаря Достоевскому человек в миру и без того узнал о себе слишком многое, к чему он, судя по всему, не был готов» [1].

Достоевского в XX веке читали по-всякому. С благоговейным трепетом и с дрожью отвращения, как реалиста и как мистика, сквозь призму академической науки и с помощью языка других видов искусств. Его осмысляли, его исследовали, его интерпретировали, с ним «вступали в диалог», спорили, его «развенчивали» и опровергали. Иные демонстративно делали вид, что не читали, якобы потому, что не хотели «попусту» тратить время (именно так, по свидетельству Н. Валентинова, выразил своё отношение к творчеству Достоевского Ленин).

Ещё в начале 1920-х годов, когда после смерти Достоевского не прошло и пятидесяти лет, а многие его провидческие высказывания только лишь обретали смутные очертания в реальной действительности, Н.А. Бердяев засвидетельствовал многообразие взглядов на творчество Достоевского. «К Достоевскому подходили с разных "точек зрения", — писал философ, — его оценивали перед лицом разных миросозерцаний, и разные стороны Достоевского в зависимости от этого открывались или закрывались. Для одних он был прежде всего предстателем за "униженных и оскорблённых", для других — "жестоким талантом", для третьих — пророком нового христианства, для четвёртых он открыл "подпольного человека", для пятых он был прежде всего истинным православным и глашатаем русской мессианской идеи» [2]. Бердяев говорил только о русской критике, мировое освоение Достоевского тогда только начиналось.

Шестьдесят лет спустя, картину, обрисованную Бердяевым, дополнил и уточнил Г.М. Фридлендер в специальном исследовании «Достоевский и мировая литература»: «Почти каждое из философских и эстетических течений, возникших в предреволюционной России, а позднее — в Западной Европе и США, после смерти великого романиста, испытывало соблазн "присвоить" его себе, представить Достоевского в качестве своего единомышленника или предтечи. В многочисленных монографиях и статьях конца XIX и начала XX века Достоевский изображался как писатель-натуралист или предтеча символизма. Позднее Достоевского не раз воспринимали то ницшеанцем до Ницше, то христианским философом, то — в последние десятилетия за рубежом — экзистенциалистом — в соответствии с философскими и художественными симпатиями его почитателей» [3]. Примечательно, что сам Фридлендер в этом исследовании успешно доказывал «объективную» близость творчества Достоевского марксистской философии истории.

В России борьба за Достоевского не утихает и по сей день. На него с охотой ссылались и Ельцин, и Зюганов. В начале 1990-х годов в статье с говорящим названием «Достоевский — "чей" он?» Л.И. Сараскина констатировала: «Теперь — когда время гонений на Достоевского далеко позади — кто только не берёт его в свои союзники, стремясь придать собственным умозаключениям глубину и убедительность. Кто только не использует его тексты в целях, ничего общего не имеющих со смыслом цитируемого. Кто только не прикрывает свою интеллектуальную нищету одеждами из его высказываний» [4].

И дело вовсе не в том, что идейный состав произведений Достоевского столь многообразен и противоречив, что каждый находит в нём для себя что-то родственное и близкое. В отличие от своего младшего современника Василия Розанова, отличавшегося беспрецедентной способностью порождать и убедительно доказывать взаимоисключающие идеи, Достоевский обладал целостным мировоззрением, не допускавшим идеологического плюрализма. Все идеи и образы Достоевского существуют в тесной взаимосвязи, их нельзя расчленить, не утратив смысла целого. Достоевский воздействует на читателя именно всем комплексом своих идей и образов. Редактировать его бессмысленно. Можно только оскопить. Последнее, правда, тоже довольно часто делали. Но речь не об этих случаях интеллектуального мародёрства.

Есть какая-то загадка в том повсеместном отклике, какое встречало творчество Достоевского в течение всего XX века в Европе и в мире. В очерке «Пушкин», в статьях «Дневника писателя» Достоевский говорил о «всемирной отзывчивости» русского человека, о его способности понимать чужую культуру как свою собственную. В этой «всемирной отзывчивости» видел Достоевский уникальную черту *русского национального характера. Глядя на процесс восприятия* творчества Достоевского за пределами России, мы наблюдаем сходную картину, напоминающую зеркальное отражение мысли Достоевского о специфике русского характера. Мы видим замечательную *отзывчивость всего мира на произведения Достоевского, готовность принять их целиком в состав своего духовного капитала.* Ни один другой русский гений не находил в сердцах западных читателей такого сочувствия — ни Пушкин, ни Гоголь, ни Лермонтов, ни Лев Толстой.

Достоевский был православным христианином, мистиком, убеждённым сторонником самодержавия и патриотом. Но его слово стало пророческим в равной степени для католиков и иудеев, буддистов и атеистов, прагматиков, демократов, космополитов. Было бы наивным искать объяснение этого парадокса в противопоставлении взглядов Достоевского и его художественного творчества. Бесплодность формулы «сильный художник, но слабый мыслитель», некогда бытовавшей в кругах определённого рода литературных критиков в отношении Достоевского, доказана всей историей идейных исканий XX века. «Поистине изумителен ум Достоевского, необычайная острота его ума, — писал Бердяев. — Это — один из самых умных писателей мировой литературы. Ум его не только соответствует силе его художественного дара, но, быть может, превосходит его художественный дар»[5]. Художественное творчество Достоевского основывается на его мировоззрении и выражает его с ясностью не меньшей, если не большей, чем публицистика. «Нужно сказать, — отмечал Бердяев, — что "Дневник писателя" заключает в себе и все основные идеи Достоевского, разбросанные в разных местах. Эти идеи потом с большей ещё силой повторяются в его романах»[6].

Человечество не только не «переболело» Достоевским, как каким-нибудь очередным модным увлечением, и оставило его пылиться на полках библиотек в почётном ряду прочих мыслителей и учителей своих, но нашло в нём лекарство и подмогу на многие годы. Если ещё в начале XX века герои Достоевского и всё его творчество целиком представлялись западному читателю своеобразным откровением о России и привлекали внимание ввиду надвигавшихся на мир революционных потрясений, то к исходу столетия общечеловеческий смысл наследия Достоевского стал

самоочевидным. Как справедливо пишет американский литературовед Роберт Джексон в предисловии к своей книге «Диалоги с Достоевским»: «Достоевский стал иконой — в известном смысле слова — для самосознания двадцатого века: познать его значит познать самих себя и наше столетие» [7].

XX век свидетельствует: художественный мир Достоевского, при всей его специфичности и «фантастичности», настолько достоверен, что практически *каждый* читатель находит в нём своё место, более того, *вся* окружающая действительность укладывается в систему его координат (вне зависимости от политических, экономических и даже — в Японии, например, — религиозных устоев общества, к которому принадлежит читатель).

Мир *после* Достоевского стал восприниматься как *мир Достоевского*.

Ввиду всего этого вполне уместно говорить о *чуде* в приложении к творчеству Достоевского. *Чудо Достоевского* заключается не столько даже в самом явлении его гения, сколько в том *отклике, какой вызвало его творчество в человечестве*. Все мы свидетели этого чуда. Но мало быть только свидетелем. На языке чудес Бог говорит с человеком, давая ответы на его невысказанные вопросы. Нужно уметь постичь явленную в чуде истину.

Нельзя сказать, что феномен повсеместного горячего отклика читателей на творчество Достоевского никогда не вызывал интереса у литературоведов и философов. Более того, есть сложившееся мнение, которое принято большинством исследователей в качестве базового. Суть его в том, что Достоевский, работая с конкретным историческим и национальным материалом, всегда выходил за рамки этого материала, обращаясь к архетипам человеческого существования, разрабатывая те пласты личностного бытия, которые имеют сверхнациональное и внеисторическое содержание. «Достоевский не всегда современен, но всегда вечен, — утверждал преп. Иустин (Попович) в 1940 году. — Он всегда вечен, когда говорит о человеке, когда мучается проблемой человека, ибо он страстно погружается в человеческие бездны и жадно ищет всё то, что в человеке бессмертно и вечно. Он вечен и тогда, когда размышляет о твари, о всякой твари, ибо спускается в глубины пракорней человеческих, корней, которыми всякая тварь укореняется в таинственных глубинах вечности. <...> Вечен он тогда, когда мятежной своей душой переживает историю рода людского, когда пробивается через её хаос, когда проживает её ужасную трагедию, ибо *отбрасывает её проходящий, временный, антропоцентрический смысл истории и усваивает бессмертный, вечный и богочеловеческий*» [8] (Выделено мной. — *П. Ф*). Искусство диалектического сочетания конкретного и вечного позволило Достоевскому придать характерам своих героев полноту и жизненную убедительность. «Если всякий гений национален, а не интернационален, и выражает всечеловеческое в национальном, то это особенно верно по отношению к Достоевскому, — писал Бердяев. — Он характерно русский, до глубины русский гений, самый русский из наших великих писателей, и вместе с тем наиболее всечеловеческий по своему значению и по своим темам» [9]. Справедливый сам по себе тезис этот тем не менее мало что даёт для понимания *чуда Достоевского* и его осмысления.

Некоторая подсказка есть в размышлениях Германа Гессе над романом Достоевского «Братья Карамазовы», в его трактовке образа семейства Карамазовых. «Как мне представляется, — писал Гессе в 1919 году в эссе “Братья Карамазовы, или Закат Европы”, — в произведениях Достоевского, а всего сильнее в “Братьях Карама-

зовых" с невероятной отчётливостью выражено и предвосхищено то, что я называю "Закатом Европы". В том факте, что именно в Достоевском — не в Гёте и даже не в Ницше — европейская, в особенности немецкая, молодёжь видит теперь своего величайшего писателя, я нахожу что-то судьбоносное. <...> Идеал Карамазовых, этот древний, азиатский оккультный идеал *начинает становиться европейским, начинает пожирать дух Европы»* [10] (Выделено мной. — *П. Ф.*). И в другом месте, чуть ниже: «Русский человек (такой, каким его изобразил Достоевский. — *П. Ф.*) давно уже существует, причём существует и за пределами самой России; *он правит половиной Европы*, и грохот вызывавшего столько опасений взрыва был достаточно слышен в последние годы всюду» [11] (Выделено мной. — *П. Ф.*). Гессе говорит о том, что в европейце XX века происходит процесс изменения той модели личности, которая складывалась веками, и вектор этого сдвига указывает на Восток. Иными словами, то, что испокон века считалось особенностью русского национального характера, начинает обозначаться в характере европейца, и Достоевский своим гениальным творчеством даёт европейцу ключ к самопознанию. Не сверхнациональное и вневременное в романах Достоевского является всечеловеческим, а именно национальное и конкретно-историческое. То, что было сугубо национально русским, *благодаря Достоевскому* становится всечеловеческим. Творчество Достоевского — это своеобразное зеркало для западного человека в XX веке именно потому, что *западный мир в XX веке сильно «обрусел»*.

Речь, конечно, идёт не о каких-то национальных (и уж тем более не этнографических) мутациях на европейском континенте, а об изменениях в ментальном строе личности европейца. Обратимся ещё раз к мысли Германа Гессе. Вот как он определяет понятие «русский человек», опираясь на образы романов Достоевского (не только «Братьев Карамазовых», но и «Преступления и наказания», «Идиота», «Подростка»): «Это человек, который рвётся прочь от противоположностей, от определённости свойств, от морали <...>. Этот человек ничего не любит и любит всё, он ничего не боится и боится всего, он ничего не делает и делает всё» [12]. «К нему не применима европейская, то есть твёрдая морально-этическая, догматическая, точка зрения. В этом человеке внешнее и внутреннее, добро и зло, Бог и сатана неразрывно слиты» [13]. Иными словами, «русский человек», как его увидел Гессе в героях Достоевского, представляет собой неоформленный душевный материал, готовый откликнуться на любые интеллектуальные, этические и религиозные вызовы. В нём, говоря уже словами самого Достоевского, «противоречия вместе живут», «тут дьявол с Богом борется». По сути дела «русский человек», в определении Гессе, это — «человек катастрофы» [14].

XX век и был веком катастроф.

Он стал впечатляющим финалом долговременного цивилизационного кризиса, в который Европа вступила в конце XVIII века, начертав на знамёнах Великой Французской революции лозунг «Свобода. Равенство. Братство». Те социальные потрясения, которые охватили западный мир, имели под собой не только экономические основания. Возникший в те же годы романтизм засвидетельствовал порыв европейского человека к раскрепощению духовному, к обновлению этических и поведенческих норм. В действие пришли какие-то глубинные силы человеческой природы, казалось бы, уже покорённые и обузданные многовековыми усилиями культуры. Запах крови, пролитой под гильотиной, пробудил в европейце древнейшие

инстинкты. Великая авантюра Наполеона символизировала готовность европейского человека порвать паутину здравого смысла и сухого расчёта. Поостыв в «Русской кампании» 1812 года от бурного романтического начала, XIX век в менее варварских формах продолжил ревизию установлений, табу и догм, столетиями определявших духовный облик Европы. Маркс, Дарвин, Фрейд к концу столетия довершили разгром старого мира. И он рухнул в пропасть Первой мировой войны.

Но почему именно в романах русского романиста XIX века впервые грозно зазвучало предупреждение о надвигающихся изменениях в европейской цивилизации? И почему это предупреждение воплотилось в образе «русского человека»? Для Гессе этот вопрос был не актуален. В явлении Достоевского он видел чудесное знамение и силился его разгадать. Верно обозначив своеобразие душевного мира героев Достоевского, Гессе ошибочно интерпретировал его природу. Причину неоформленности души «русского человека» он видел в том, что «русский человек» является своеобразным посредником между двумя мирами — Западом и Востоком, Европой и Азией. Этот дуализм представлялся ему исконной национальной особенностью русских. Это не совсем так. Раздвоенность «русского человека» — результат неожиданного исторического парадокса, явление нового времени, и именно поэтому Достоевский столь созвучен всей западной культуре.

По сложившемуся стереотипу, русская цивилизация в течение нескольких веков развивалась самостоятельно и в известном смысле «отставала» от Европы. В начале XVIII века усилиями Петра Великого, который, по словам Пушкина, «Россию вздёрнул на дыбы», средневековая Русь получила «ускорение». Реформы Петра I круто изменили весь уклад прежней жизни. Своей властной рукой самодержец сломал не только систему государственного управления, но самый быт русских людей. Изменился ритм жизни, произошли коренные сдвиги в информационном пространстве, серьезным коррективам подверглась картина мира, решительные обновления постигли грамматические нормы и словарный состав русского языка. Радикализм петровских реформ, их стремительность и неотвратимость повлекли за собой глубинные перемены в национальной психологии. В начале XVIII века русский народ перенёс жесточайшую психологическую травму, обернувшуюся комплексом неполноценности, утратой национальной самоидентификации и раздвоением «национальной личности». Когда в Европе заблистали ещё только первые зарницы грядущих перемен, Россия уже почти целое столетие находилась в состоянии цивилизационного кризиса. «Догоняя» Европу, Россия, на самом деле, шла значительно впереди неё.

К середине XIX века, когда Достоевский вступил на литературное поприще, тип кризисной личности в России уже вполне сформировался, и русский писатель с гениальной художественной выразительностью воплотил его в своих героях. «Эти люди, — по точному наблюдению Гессе, — отличаются от других, прежних людей порядка, расчёта, ясной положительности, в сущности лишь тем, что они столько же живут внутри себя, сколько вовне, тем, что у них вечные проблемы с собственной душой» [15]. Но Достоевский не только запечатлел черты человека кризисной эпохи, но и предложил свой взгляд на преодоление кризиса. Всё творчество Достоевского заключает в себе огромный положительный потенциал строительства личности нового человека. Более того, — и это, должно быть, самое важное, удивительное и актуальное в наследии Достоевского, — он, наряду с образами героев кризисного ти-

па, вывел на страницах своих произведений фигуры нового, посткризисного строя личности. Он не только указал на *возможность* преодоления кризиса, но и на *реальность* его преодоления. В судьбах Сони Мармеладовой, князя Мышкина, Шатова, Аркадия Долгорукова, Алёши Карамазова, Смешного человека Достоевский представил путь, — долгий, мучительный, тернистый, — выхода из состояния смуты и отчаяния. Это путь любви и веры.

Романы Достоевского написаны для того, чтобы в кошмарах Раскольникова, Ставрогина, Смердякова, карамазовщины читатель *узнавал* себя и — отшатывался в ужасе; чтобы в ангельских ликах Сони, Мышкина, Зосимы, Алёши Карамазова себя *не узнавал* и — тянулся к ним.

И ад, и рай на земле Достоевским изображены с такой убедительностью и силой, что нет никакой возможности не отшатнуться от ада, и не тянуться к раю. Истинный читатель Достоевского, вслед за автором и вместе с ним, истребляет ад в себе и в мире, утверждает рай. Без этого читать Достоевского бессмысленно, как бессмысленно просто читать Библию и Евангелие. Слово Достоевского той же природы, что и Слово Священного писания. Это слово — выводящее из тьмы безверия и отчаяния. Слово — творящее личность человека.

С особой отчётливостью видна сегодня плодотворность и спасительность того взгляда на мир, который проповедовал Достоевский: «вне науки», «со Христом, нежели с истиной», даже «если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа». Только такой, нравственный взгляд на мир, когда шкала ценностей располагается не по горизонтали, между правыми и левыми, Западом и Востоком, христианами и мусульманами, а по вертикали — между верхом и низом, Добром и Злом, Богом и дьяволом, — только такой взгляд способен предотвращать катастрофы, только он даёт шанс на будущее.

Чудо Достоевского — повсеместное признание обжигающей истинности его наследия, — говорит нам о наступлении времени, когда человечество, всё ещё отягощённое многочисленными пороками (в наше время обретающими новые формы и масштабы), тем не менее выбирается на путь *восстановления* исконного своего облика. Метафизический сюжет всего творчества Достоевского есть сюжет евангельской притчи о блудном сыне. Этот сюжет, как показывает нам *чудо Достоевского*, стал и продолжает оставаться для человечества самым актуальным. Вопреки кажущемуся накоплению зла в мире общая тенденция развития человечества идёт в ином, положительном направлении. Ещё предстоит много испытаний и усилий. Всплеск агрессии и насилия на европейском континенте в конце XX века показывает, что Зло не намерено просто так отдавать свои позиции. И однако же силы добра будут неизменно пребывать. Человечество выйдет из духовного кризиса с устойчивым иммунитетом ко Злу. *Чудо Достоевского* дано нам не только как знак надежды, но и как *свидетельство* неизбежной окончательной победы Добра в человеке. Достоевский верил, что даже в самом закоренелом преступнике, в самом падшем и грешном человеке жив идеал вечного первообраза, по которому он сотворён. *Чудо Достоевского* показывает, что и в человечестве, несмотря на все трагические ошибки и заблуждения, жив тот духовный идеал, который и составляет весь смысл жизни на земле. Стоит только это осознать и тогда, как писал Достоевский, — «Золотой век в кармане».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Деятели советской культуры о Достоевском... // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л.: Наука, 1983. С. 66–67.

[2] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н.А.* Собр. соч. Париж; М.: YMCA-Press, 1997. Т. 5. С. 209.

[3] *Фридлендер Г.М.* Достоевский и мировая литература. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 10–11.

[4] *Сараскина Л.И.* Достоевский — «чей» он? // Достоевский и мировая культура. Альманах. СПб., 1993. № 1. Ч. 1. С. 182.

[5] *Бердяев Н.А.* Указ. соч. С. 224.

[6] *Бердяев Н.А.* Указ. соч. С. 227.

[7] *Jackson R.L.* Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions. Stanford, 1993. P. 1.

[8] *Преп. Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб.: ИД «Адмиралтейство», 1998. С. 13.

[9] *Бердяев Н.А.* Указ. соч. С. 210–211.

[10] *Гессе Г.* Братья Карамазовы, или Закат Европы. Пер. с нем. Ю.И. Архипова // *Гессе Г.* Письма по кругу. М.: Прогресс, 1987. С. 104.

[11] *Гессе Г.* Указ. соч. С. 107.

[12] *Гессе Г.* Указ. соч. С. 106–107.

[13] *Гессе Г.* Указ. соч. С. 106.

[14] *Гессе Г.* Указ. соч. С. 107.

[15] *Гессе Г.* Указ. соч. С. 109.

849691

Библиотека
Удмуртского
госуниверситета
г.Ижевск

А.Г. Гачева

ТВОРЧЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО И РУССКАЯ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

21 ноября 1901 г. С.Н. Булгаков, один из ведущих деятелей русского религиозно-философского подъема начала XX в., читал в Киеве публичную лекцию «Иван Карамазов (в романе Достоевского "Братья Карамазовы") как философский тип». «До сих пор мы, русские, — сказал он тогда, — мало чем обогатили мировую философскую литературу, и единственным нашим оригинальным философом остается пока Влад. Соловьев. Однако если мы не имеем обширной и оригинальной научной литературы по философии, то мы имеем наиболее философскую изящную литературу; та сила мысли нашего народа, которая не выразилась в научных трактатах, нашла для себя исход в художественных образах, и в этом отношении в течение XIX века, по крайней мере, второй половины его, мы в лице Достоевского и Толстого, даже Тургенева, в меньшей степени и Чехова — идем впереди европейской литературы, являясь для нее образцом. Великие сокровища духа скоплены в нашей литературе, и нужно уметь ценить их» [1].

Буквально в нескольких фразах Булгаков обозначил то качество русской художественной словесности, благодаря которому она заняла особое место в пространстве культуры, став колыбелью религиозно-философской мысли в России, живоносной, питательной почвой, на которой возрастало духовное древо отечественного любомудрия. В философской лирике (Ломоносов, Державин, Пушкин, Баратынский, Языков, Тютчев), в полнокровной и зрелой прозе (Гоголь, Тургенев, Гончаров, Толстой, Достоевский) звучали вопросы, ставшие спустя несколько десятилетий *основными вопросами* русской религиозной философии, поднимались фундаментальные проблемы онтологии и антропологии, гносеологии и этики — человек и природа, дух и материя, истина и благо, сущность зла и сущность добра, время и вечность, род и личность, вера и неверие, преображающая любовь и спасающая красота... В своем стремлении «мысль разрешить» русская литература была столь же настойчива, как и зарождавшаяся в ее лоне религиозная философия, другое дело, что использовала она при этом свои собственные, органически ей присущие средства, облекая мысль в конкретно-художественную, синтетически-образную форму, в отличие от аналитического, «дискурсивно-философского» метода [2].

Философичность русской литературы сообщала ее текстам ту ясную глубину, по которой познается подлинность вещи, и ту нелукавую серьезность, которая неразрывна с чувством ответственности за каждое произнесенное слово. Это был труд миропонимания, подвиг самосознанья, взыскание «высшей идеи существования» и усилие воплотить ее в живом образе. И сами религиозные мыслители, возросшие на литературе, видели смысл словесного творчества именно в этом. «Дело поэзии, как

и искусства вообще, — писал Соловьев, — не в том, чтобы "украшать действительность приятными вымыслами живого воображения", как говорилось в старинных эстетиках, а в том, чтобы воплощать в *ощутительных* образах тот самый высший *смысл* жизни, которому философ дает определение в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем как идея добра» [3].

В ряду русских писателей и поэтов, подготовивших явление религиозно-философского возрождения конца XIX — начала XX века, Достоевскому принадлежит ведущая роль. Он в полном смысле слова предтеча и именно ему русская философская мысль обязана больше всего. Обязана не в боковых линиях, не в частностях, но в своих определяющих и оригинальных идеях: богочеловечества, «оправдания истории», смысла любви, искусства как преображения. В 1918 г., работая над книгой «Рай на земле. К идеологии творчества Ф.М. Достоевского», увидевшей свет лишь спустя одиннадцать лет, философ и поэт А.К. Горский так определил значение писателя в судьбах русской религиозной культуры: «Уже стал неоспоримой истиной тот факт, что Достоевский весь воплотился в современности, что он стал вдохновением и отправной точкой почти для всех наших писателей, поэтов, философов, что современное религиозное сознание все целиком вышло из Достоевского, что творчество нынешнего времени буквально живет им, лишь видоизменяя и преображая его мысли, его откровения» [4].

Никто из русских религиозных философов XX века мимо Достоевского не прошел. Ему посвящали статьи и книги, а если не писали книг и статей, то нередко ссылались, следуя доброй традиции argumentum ad hominem. И даже когда имя Достоевского не произносилось, в полотно философского текста были затканы его мыслеобразы; его идеи и понимания пронизывали умное пространство сочинений Бердяева и Булгакова, Эрна и Франка, Лосского и Вышеславцева, Федотова и Зеньковского. Без преувеличения можно сказать: художественно-философский мир Достоевского вошел в творческий микрокосм каждого из этих мыслителей, определяя линии его движения и духовного роста.

Сознавая, а подчас и декларируя свое генетическое родство с Достоевским, мыслители России писали о нем как о художнике-философе и рассматривали его творчество как захватывающую драму философских идей: «В лице Достоевского мы имеем не только бесспорно гениального художника, великого гуманиста и народолюбца, но и выдающийся философский талант. Из всех наших писателей почетное звание художника-философа принадлежит по праву Достоевскому» [5] — подчеркивал С.Н. Булгаков. «Достоевский был не только великий художник, он был также великий мыслитель и великий духовидец. Он — гениальный диалектик, величайший русский метафизик» [6] — вторил Булгакову Н.А. Бердяев. Лев Шестов, разбирая поэму «Великий Инквизитор», указывал на Достоевского как на подлинного реформатора философской мысли, открывшего ей новые горизонты: «Теория познания, этика, онтология — вся философия конструируется совсем по-иному для того, кто примет "посвящение" от Достоевского» [7]. А В.Н. Ильин сочувственно цитировал А.З. Штейнберга, назвавшего писателя-романиста «национальным философом России» [8], и со свойственной ему горячей восторженностью заявлял: «Огромная заслуга Достоевского та, что он вернул философии ее достоинство, вывел ее из затхлого профессорского кабинета и показал, что она — царица и владычица мира, ибо и сам

мир — лишь ее одеяние и тень. Он воспринял и утвердил действенную творящую энергию идеи и повторил подвиг Платона, но на основе динамики христианской свободы. Можно было бы сказать, что Достоевский совместил гений Платона и Гегеля: восприняв от одного — созерцание идей, а от другого — их диалектическую динамику. И все это на христианской закваске — "доколе не вскисло все"» [9].

Русские религиозные философы первыми среди критиков и интерпретаторов Достоевского увидели в нем не просто социального писателя, не певца униженных и оскорбленных, не «жестокий талант», а религиозного художника, одухотворяющего высшим, Божественным смыслом каждую клетку своего творческого мира. По-настоящему раскрыть миропонимание Достоевского для них значило связать его с христианством, и эту связь многолико и многообразно утверждали в своих работах о Достоевском как религиозные мыслители первого, дореволюционного поколения — Бердяев, Булгаков, Лосский, Франк, так и те, чей философский талант в полноте раскрылся уже в пореволюционные годы, в Советской России или же в эмиграции, — Зеньковский, Горский, В. Ильин, Л.А. Зандер...

Впрочем, задача статьи — не в том, чтобы представить спектр оценок, данных Достоевскому-художнику и мыслителю религиозными философами XX века. Речь пойдет о другом — о той роли, которую сыграло творчество Достоевского в рождении русского религиозно-философского ренессанса, в становлении его главных тем, о том, как сокровенные образы и идеи писателя отзывались у деятелей христианской мысли, пришедших в мир после него.

История как «работа спасения»

«Вся наша надежда на религиозное возрождение, на возвращение к нам сознания смысла вещей основана на том, что религия обратится к земной судьбе человечества, осмыслит и освятит великую культуру, обратит нас к творческому созиданию будущей праведной общественности. Новое, более полное религиозное сознание тесно связано со *смыслом всемирной истории*» [10], — писал Н.А. Бердяев в предисловии к книге «Новое религиозное сознание и общественность» (1907), обозначая суть того поворота от марксизма и позитивизма к идеализму, от секулярной трактовки бытия и человека к целостному христианскому миросознанию, который совершала русская мысль «на рубеже двух столетий», входя в начало XX в. с твердым пониманием своей пророческой миссии. На Петербургских религиозно-философских собраниях 1901–1903 гг., в Религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева, на страницах журналов («Новый путь», «Вопросы жизни») и сборников («Проблемы идеализма», 1902; «Вопросы религии», Вып. 1, 1906; Вып. 2, 1908; «Вехи», 1909), в работах С.Н. Булгакова («Философия хозяйства», 1912), Н.А. Бердяева («Смысл творчества», 1916), Е.Н. Трубецкого («Смысл жизни», 1918), В.Ф. Эрна («Борьба за логос», 1911) обсуждались вопросы о назначении христианства и Церкви в мире, о содержании и смысле исторического процесса (имеет ли он благую, высшую цель, ведет ли к абсолюту или всякое начинание и дело в нем относительно, обречено на провал), о путях и формах христианского строительства в истории. Позднее, в 1920–1930-е годы эти вопросы встали в центр религиозно-философской рефлексии бывших пассажиров «философского парохода»: выброшенные из страны в принудительную эмиграцию, не имевшие никаких рычагов ре-

ального воздействия на ход истории, колесо которой бешено крутилось, неумолимо приближая мир к катастрофе Второй мировой, они жили с парадоксальным, но на деле глубоко истинным (а по высшему религиозному счету и должным) ощущением, что судьбы истории зависят в том числе и от них и что именно они, именно здесь и сейчас призваны «сознать и сказать», почему мир, в котором двадцать веков назад прозвучала «благая весть» о Царствии Божием, продолжает упорствовать на противобожеских, ложных путях, и наступит ли когда та чаемая, спасительная эпоха, когда он отвергнется неправды и «придет ко Христу» [11].

Уже после Второй мировой войны В.В. Зеньковский, суммируя итоги философского развития России, назвал историософскую тему одной из двух главных тем русской мысли XIX–XX вв. [12] Рисуя философские портреты мыслителей России, великих и малых, выдающихся и второстепенных, слагая их в масштабную, многоплановую картину, он особенно внимательно останавливался на представлениях об истории, видении ее грядущих судеб, ее конечных задач. Историк философии и сам философ милостью Божьей, смотревший на свой предмет не только извне, отстраненным взглядом исследователя, но одновременно и изнутри, чувствовавший его, так сказать, всеми печенками, знал, о чем говорил. Он лучше других понимал: вопрос о смысле истории — это и вопрос о человеке, о границах его действия в мире; вопрос о бытии, в котором протекает история; о познании, которым история движется; и, наконец, об Абсолюте, с которым история соотносится в каждой своей временной и пространственной точке, даже если сознание этой связи утрачивается в одномерном, секуляризованном обществе, упорствующем в своем «дважды два».

Рефлексия об истории, характерная для религиозно-философской мысли России первой трети XX в., не возникла на голой почве. Своими корнями она уходила в девятнадцатый век, к спорам славянофилов и западников о России и Европе, цивилизации и прогрессе, национальном идеале и задаче политики, к историософской поэзии Ф.И. Тютчева и А.Н. Майкова, к «Дневнику писателя» Достоевского и его «великому пятикнижию».

Во второй половине XIX в. в русской мысли складываются три концепции истории, каждая из которых предлагает свой взгляд на смысл и содержание исторического процесса, его объем и границы, конечные его цели: *концепция линейного прогресса*, представленная в работах П.Л. Лаврова, Н.В. Шелгунова, Н.И. Кареева, *концепция краха и неудачи истории*, последовательно отстаиваемая К.Н. Леонтьевым, *концепция истории как работы спасения*, адептами которой были А.С. Хомяков и И.С. Аксаков, Н.Ф. Федоров и В.С. Соловьев и (что особенно важно для нас) Достоевский. Первая линия в XX веке прямого развития не получила, хотя ряд выработанных ею положений в претворенном виде вошел в работы русских марксистов. Вторая, также существенно трансформировавшись, нашла свое продолжение у П.И. Новгородцева («Об общественном идеале»), Н.В. Устрялова («Проблема прогресса»), Г.В. Флоровского. Третья оказалась связана с трудами подавляющего большинства религиозных мыслителей первой трети XX века: от С.Н. Булгакова и Н.А. Бердяева до А.К. Горского и Н.А. Сетницкого, Г.П. Федотова и В.Н. Ильина. Свое историософское видение сторонники этой концепции утверждали и в прямом монологическом, устном или книжном, высказывании, и в диалоге друг с другом, и в разнообразной полемике. И нередко брали здесь себе в соратники Достоевского. В его творчестве они находили не только целостный опыт оправдания истории, но и

последовательные аргументы как против прогрессистских идей в их секулярном изводе, так и против историософского пессимизма, стремившегося в своем последовательном отрицании мира опереться на христианство.

Еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и «Записках из подполья» Достоевский раскрыл основные изъяны прогрессистской трактовки истории, некритической, «детской» веры в «умственное, нравственное, общественное совершенствование человечества, движение от мрака невежества, варварства и анархии к свету истины, блага, гармоничного порядка общественной жизни» [13]: слишком поверхностный взгляд на природу человека, слабое понимание ее противоречивости и дисгармоничности, нечувствительность к реальной силе зла, к истинным его причинам и корням, устранить которые невозможно ни социальными реформами, ни одной лишь моральной проповедью. Образ «социалиста», уговаривающего «на братство» обособленных, разъединенных людей, — один из самых сильных в «Зимних заметках...»: «Чтоб сделать рагу из зайца, надо прежде всего зайца. Но зайца не имеется, то есть не имеется натуры, способной к братству, натуры, верующей в братство, которую само собою тянет на братство» (5, 81). Позднее в «Дневнике писателя» Достоевский так сформулирует свои сомнения в неуклонности исторического прогресса, облагораживающего и усовершающего нравственную природу людей: «О, конечно, у человечества чрезвычайно много накоплено веками выжитых правил гуманности, из которых иные слывут за незыблемые. Но я хочу лишь сказать только, что, несмотря на все эти правила, принципы, религии, цивилизации, в человечестве спасается ими всегда только самая незаметная кучка, — правда, такая, за которой и остается победа, но лишь в конце концов, а в злобе дня, в текущем ходе истории люди остаются как бы все те же навсегда, то есть в огромном большинстве своем не имеют никакого чуть-чуть даже прочного понятия ни о чувстве долга, ни о чувстве чести, и явись чуть-чуть лишь новая мода, и тотчас же побежали бы все нагишом, да еще с удовольствием. Правила есть, да люди-то к правилам не приготовлены вовсе. Скажут: да и не надо готовиться, надо только правила эти отыскать! Так ли, и удержатся ли долго правила, какие бы там ни были, коли так хочется побежать нагишом?» (25, 46–47).

Но, пожалуй, еще убедительней было разоблачение позитивистских теорий прогресса Достоевским-художником. «Подпольный парадоксалист», выворачивая наизнанку *подлую* человеческую натуру с ее своеволием и эгоизмом, с ее страстью не только к созиданию, но и к разрушению, с легкостью разбивает иллюзорную веру в то, что стоит только разъяснить человечеству, в чем его благо, и «люди перестанут бороться за существование, а составят ассоциацию и пойдут мирным путем к одной общей цели» [14]. «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю» (Рим. 7:19), — было сказано еще апостолом Павлом. Герои Достоевского демонстрируют это на каждом шагу, взрывая своими неожиданными, порой алогичными, а на деле глубоко обусловленными их натурой поступками спрямленное, просветительски-наивное представление о человеке, что легло в основу концепции линейного прогресса.

Встает у писателя и законный вопрос о нравственных основаниях идеи прогресса, о «цене прогресса», мучивший еще Герцена: вспомним его ужас перед «дурной бесконечностью прогресса», этого «Молоха», которому служат миллионы сознающих и чувствующих существ, обреченных на «жалкую участь кариатид» [15]. «Это,

говорят, так и следует, — крутится в голове Раскольникова после встречи с пьяной, обманутой девочкой. — 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. <...> А что, коль и Дунечка как-нибудь в процент попадет!.. Не в тот, так в другой?..» (6, 43).

Сильнее всего против «издержек» в ходе прогресса, ударяющих по конкретным судьбам и жизням людей, протестуют как раз те герои Достоевского, которые по своему умственному складу, во многом, «позитивисты» и, казалось бы, должны и в душевно-духовной сфере придерживаться строгой и безапелляционной научности, отбрасывая «лишние» вопросы о том, нравственна ли, справедлива предносящаяся их сознанию картина мира. Однако и «подпольный парадоксалист», и Ипполит, и «самоубийца-материалист» из главы «Приговор» в «Дневнике писателя» 1876 г., принимая господство над человеком «всесильных, вечных и мертвых законов природы» (23, 147) как факт, отвергают его как явление недолжное, мучительное и трагическое для существа сознающего, «сознающего, стало быть страдающего» (23, 146). Отвергают они и мысль о разумном и целесообразном ходе истории, ведущей к царству красоты и гармонии, коль скоро созидается оно для будущих счастливых избранников на жертвенности целых поколений, силы и жизнь которых отданы строительству пресловутого «хрустального дворца», где им, уходящим в небытие, уже не будет места. «“Несу, дескать, кирпичик на всеобщее счастие и оттого ощущаю спокойствие сердца”. Ха-ха! Зачем же вы меня-то пропустили? Я ведь всего однажды живу, я ведь тоже хочу...» (6, 211). Эти слова Раскольникова, пусть даже в таком негативном, «эгоистическом» варианте, — свидетельство ущербности, неполноты прогрессистского идеала, построенного на тех же «железных» законах, что действуют в природе и космосе и не приемлются человеком. Ибо как в порядке природы особь не имеет абсолютной ценности и индивидуальной жизненной задачи, но всецело служит интересам рода, исполнив же свое родовое назначение, сметается немедлящим валом жизни, так и в сфере истории личность — служанка прогресса, рабочая сила, эффективно используемая цивилизацией на ее грандиозных стройках, «матерьял» будущей гармонии, а никак не субъект ее.

Внятен был Достоевскому и главный ущерб прогрессистской трактовки истории: сфера прогресса ограничивалась здесь уровнем социальным, умственным, этическим, не распространяясь на область физического, природно-космического. П.Л. Лавров в «Исторических письмах» специально подчеркивал: прогресс — движение поступательное и устремленное к идеалу — совершается лишь в сфере «надорганической», ибо в природе нет «ни ухудшения, ни улучшения, ни понижения, ни возвышения, есть лишь смена явлений» [16]. Целей истины и справедливости, вторил Лаврову Кареев, достигают только люди, а не природа. «Нравственные цели мы можем сами ставить не мировому процессу, а процессу историческому, стремясь осуществить идеальное общество, а не идеальную вселенную» [17]. Ни Достоевский, ни его герои принять эту двойную бухгалтерию не в состоянии. Они сознают непрочность социального прогресса, протекающего под дамокловым мечом природных и космических катаклизмов. И задают простой, но совершенно резонный вопрос: возможно ли достичь совершенства в нынешнем падшем и смертном мире? Не эфемерно ли счастье, не хрупка ли гармония, коли созидаются они под дамокловым мечом

природных катаклизмов, коли «планета наша невечна» «и как бы разумно, радостно, праведно и свято ни устроилось на земле человечество, — все это приравняется завтра к тому же нулю» (23, 47)? Сознание того, что через пять миллионов лет солнце потухнет и земля превратится в «ледяной камень», бороздящий пространство мертвой вселенной «с бесконечным множеством таких же ледяных камней» (13, 49), обессмысливает историю, делает нелепыми и ненужными все попытки гармонизации общественной жизни людей. Самый смысл нравственного закона колеблется перед лицом ничем не отменимой, рушащей катастрофы: «Только — видишь, — говорит Версилов в подготовительных материалах к «Подростку», — естественное влечение любви к человечеству и ко всякой великой идее, конечно, неотразимо, <...> но, при неизбежности и фатуме ледяных камней, эта любовь к человечеству похожа на крепостное состояние и удовлетворения мне не дает» (16, 107).

В начале 1880-х гг. эти проклятые вопросы героев Достоевского повторит И.С. Аксаков: «Каких бы ни измышляли пружин для человеческого счастья мечтатели и философы, начиная с Платона и кончая социалистами, — какое же внешнее материальное благополучие там, где царствует болезнь, смерть — холеры, дифтериты, свирепствующие пуще царя Ирода, избивавшего младенцев» [18]. Против неправды прогресса, стремящего вперед и только вперед, гордынно попирающего прошедшее, «прогресса, который к свободе, разобщению присоединяет еще превозношение младшего над старшим, сынов над отцами, живущих над умершими», но при горделивом сознании этого превосходства оставляет людей в «полном ничтожестве пред слепою бесчувственною силою» [19], выступают в последнюю четверть XIX века Н.Ф. Федоров и В.С. Соловьев. Прямо перекликаясь с Достоевским, они подчеркивают: в падшем, смертном, раздробленном бытии, при надеждах на однобокое социальное усовершенствование, никакой *действительный* прогресс невозможен. Реальное восхождение человечества по лествице истории должно быть сопряжено с его духовно-телесным преображением, равно как и с преображением вовне лежащего мира, с сознанием вселенской ответственности за каждую личность и за бытие в целом. «Спасающий спасется. Вот тайна прогресса — другой нет и не будет» [20].

В XX веке именно с *достоевских* позиций русские религиозные мыслители от Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого до П.И. Новгородцева, В.Ф. Эрна, Г.В. Флоровского, В.Н. Ильина станут критиковать прогрессистские концепции истории, включая сюда и французский утопический социализм, и марксизм в его классически-немецком и русском вариантах. Что примечательно: в этой критике встретятся как те мыслители, которые будут последовательно утверждать светлую, оптимистическую трактовку истории, уповая на то, что свет Христов воистину просветит всех и вся, так и те, для которых история апостасийна и всякие попытки свести ее с неправых путей обречены на провал.

В статье «Основные проблемы теории прогресса», вошедшей в тот самый сборник «Проблемы идеализма» (М., 1902), который обозначил переход русской мысли к христианской трактовке основных философских проблем, С.Н. Булгаков указывает на безнравственность «эвдемонистического идеала прогресса», по которому «страдания одних поколений представляются мостом к счастью для других; одни поколения должны почему-то страдать, чтобы другие были счастливы, должны своими страданиями "унавозить будущую гармонию", по выражению Ивана Карамазова» [21]. Бунт Ивана против такого расклада вещей, по мысли Булгакова, не просто нравст-

венно, но и религиозно оправдан. «Мир, который был бы устроен подобным образом и на подобных началах, не стоил бы того, чтобы в нем жить уважающему себя человеку. Ему остается "почтительнейше возвратить билет"» [22].

В работе «Новое религиозное сознание и общественность» (СПб., 1907), разбирая социалистическое учение о земном рае, Н.А. Бердяев подчеркивает ту же невозможность для всякого мало-мальски нравственного существа смириться с тем, что будущий рай будет основан на костях миллионов ушедших в смерть наших отцов, дедов, прадедов, на гекатомбе жертв «исторического прогресса». Такой прогресс неизменно сопряжен с непризнанием ценности человеческой личности, ее уникальности и абсолютности: «перспектива плохой бесконечности прогресса, отрицая все самоценное в жизни, роковым образом ведет к обоготворению впереди какой-то земной точки. К чудовищному земному богу, вырастающему на груде человеческих трупов, на развалинах вечных ценностей, ведет тот дух, который отрицает абсолютное значение личности и связь ее с абсолютным источником бытия, который плохую бесконечность будущего предпочитает хорошей бесконечности вечности» [23]. Подхватывая мысль Бердяева, П.И. Новгородцев, философ, правовед, глава московской школы права, в книге «Об общественном идеале», печатавшейся с 1911 г. в журнале «Вопросы философии и психологии», а в 1917 г. вышедшей отдельным изданием, пишет о том, что какой бы светлой и сияющей ни была будущая эпоха всеобщего благоденствия, «она не может явиться искуплением предшествующих тревог и страданий» [24]. «*Позитивные* теории прогресса», по мысли Новгородцева, не выдерживают религиозно-нравственной проверки на прочность, трещат по швам под натиском тех неизбежных *вопросов,* которые поднимаются из «сердца чистого», незамутненного высокопарной риторикой апологетов-прогрессистов.

Близкая логика мысли — в полемике В.Ф. Эрна с социологом и экономистом, крупнейшим теоретиком русского «легального марксизма» М.И. Туган-Барановским. Против утопической картины светлого будущего, которое ожидает человечество в эру социализма, эту новую эпоху Возрождения, когда «исчезнет грубая физическая власть человека над человеком», «умственная культура станет всеобщим достоянием», будут процветать науки и искусства и настанет рай на земле [25], он, прямо следуя Достоевскому, выдвигал один-единственный, но убийственный факт — факт человеческой смертности. В этот неумолимый, безжалостный факт упирались все «усиленно сознающие» герои писателя, и он начисто разрушал в них надежду на возможность гармонии как для ныне живущих, так и для грядущих в мир поколений. Перед лицом трагедии смерти (не *возвышенного* романтического ухода в «туманно-розовую даль», а вполне натуралистического и *низкого* разложения тела, Божественного сосуда души и духа, становящегося «добычей могильных червей» [26]), перед ничем не остановимой, фатальной угрозой «поглощения бытия небытием» [27], вера в прогресс видится безответственной, легковесной — и в этой легковесности жестокой — иллюзией. «Земля будет садом. Люди будут жить в изобилии. А что же будет со смертью? Что, исчезнет она в этом саду, прекратит свое действие среди изобилия? Все знают, что нет. Смерть по-прежнему останется в силе. И на фоне достигнутых результатов, на фоне довольства и отсутствия беспокойства за завтрашний день, только ярче, только безжалостнее подчеркнется вся бессмысленность, вся нелепость, вся ненужность и весь ужас смерти. <...> И что же сможет сделать человечество, живущее в саду, против смерти? *Ничего*» [28]. И как же тогда жить, если «я, на

котором лежит призвание утвердить в нашем мире необходимости — царство свободы, по истечении нескольких лет против всякого моего желания выкидываюсь за шиворот из этого мира явлений»[29]?

Последняя фраза как будто прямо сошла с кончика пера Достоевского, что, впрочем, совершенно не удивительно. Эрн не просто преклонялся перед духовным и творческим гением автора «великого пятикнижия», считая «явление Достоевского — совершенно новым в истории мирового сознания, звучащим откровением для всех культур мира»[30], но глубоко вжился в саму логику его мысли, воспринял ее сокровенный внутренний ритм, усвоил ее интонацию. В статьях философа мы часто встретим и характерные *достоевские* обороты (подобно вышеприведенному «выкидываюсь за шиворот из этого мира явлений», автором которого мог быть и подпольный парадоксалист, и Ипполит, и «самоубийца-материалист» из главы «Приговор» в «Дневнике писателя»), и целые пассажи, образно и смыслово связанные с теми или иными фрагментами прозы и публицистики Достоевского. Вот, к примеру, характерное рассуждение из статьи «Идея катастрофического прогресса», где Эрн от факта индивидуальной смертности, обрекающего каждую конкретную личность на переживание ее «роковой скоротечности», восходит к представлению о возможном конце всего человечества, о позорном фиаско жизни в бытии, где неуклонно растет энтропия: «*Субъект прогресса* — человечество обращается в жалкий рассыпающийся комочек преющих личинок. Личинка сегодня ест, живет, "преет", копошится вместе с другими личинками в общем комочке, а завтра оторвется от него, исчезнет, и *всякие* связи с комочком прекращаются, а комочек в целом будет копошиться и преть немного больше, чем отдельная личинка. Не 5–6 *десятков*, а 5–6 *тысяч* лет. Но пред лицом Вечности и этот срок — *ничтожность*. И тысячи лет пробегут в свое время, и все человечество так же бессильно должно будет исчезнуть с лица земли, как бессильно исчезает отдельная человеческая особь. А если субъект прогресса так неустойчив, так тленен, так бессилен и только феноменален, то о каком же прогрессе может быть речь?»[31]

В прототипической для размышлений Эрна исповеди «самоубийцы-материалиста» запечатлено именно это понимание, безжалостное в своем реализме: «Но ведь планета наша невечна, и человечеству такой же срок, как и мне» (23, 147). Герой Достоевского не способен утешиться той наивной, иллюзорной верой, которой десятилетиями успокаивали себя адепты теории прогресса: «Ну, пусть бы я умер, а только человечество оставалось бы вместо меня вечно, тогда, может быть, я все же был бы утешен» (23, 147). Подобно ему и религиозные мыслители XX века будут обнаруживать тщетность упований на бессмертие человечества в бытии, вверженном во власть «смерти и временности» (Бердяев). Человечество, состоящее из смертных единиц, не может обладать качеством вечности, и (цитирую Булгакова) «если жизнь каждого человека, отдельно взятая, является бессмыслицей, абсолютной случайностью, то так же бессмысленны и судьбы человечества»[32].

В исповеди «самоубийцы-материалиста», не желающего жить «под условием грозящего завтра нуля» (23, 147), Достоевский «методом от противного» стремился выразить главное понимание: «без веры в свою душу и в ее бессмертие бытие человека неестественно, немыслимо и невыносимо» (24, 46). Точно так же и Эрн, подводя своими рассуждениями о дамокловом мече смерти «вплотную к стене» (еще один образ из Достоевского, метафорически воплощающий незыблемость «законов при-

роды», — об эту каменную стену бьется подпольный парадоксалист, ее же, грязную, «проклятую стену», созерцает умирающий Ипполит), направлял своих читателей к признанию Божественного Абсолюта: «Нет Абсолютного, так *нет и прогресса.* Без объективной основы вера в прогресс есть самая плоская и мерзкая вера, ибо игнорирует *трагедию мира*, и в то же время самая некритичная, самая наивная и самая фантастическая вера, ибо не принимает во внимание *действительности*»[33]. Подобно Достоевскому, он указывал на тупиковость секулярного прогресса, не ставящего себе задачей вывести человека из наличного, несовершенного, смертного его состояния. Бытие человека при существовании смерти — это бытие приговоренного к смертной казни[34] (ср. слова Ипполита: «Кому именно нужно, чтоб я был не только приговорен, но и благонравно выдержал срок приговора?» — 8, 342). И пытаться создать справедливый строй на земле, подверженной власти «стихийных, вечных и мертвых законов природы» (23, 147), — затея, подобная затее Великого инквизитора, организующего краткое земное «счастье» для доверчивых, слабосильных существ, которые и не подозревают, что за гробом «обрящут лишь смерть» (14, 236).

Русские религиозные мыслители XX в. последовательно выступали против паллиативных решений проблемы прогресса, против попытки побороть ужас смерти долгой и гармоничной жизнью, когда «человек, насытившись днями, сам будет хотеть умирать»[35] (теория Мечникова), против иллюзорного культурного бессмертия, даруемого если не всем, то немногим счастливчикам, сумевшим воспользоваться дарованным от Бога талантом. «Бесконечный, никогда не завершенный прогресс, которым жила секуляризованная Европа двух последних столетий»[36], безнравственен, — писал Г.П. Федотов. «Нужно обладать жестокостью двадцатилетнего юноши — чтобы весело ступать по бесчисленным гробам того кладбища, в которое обращается земля. Самое высшее в мире — это человеческая личность. И если она гибнет без возврата, чего стоит мир ее созданий, ее отпечатков, кристаллизованных в культуре?»[37]

Своего рода антиподом прогрессистских идей в сфере историософской стала в русской мысли второй половины XIX века концепция краха и неудачи истории. Как уже говорилось выше, она последовательно отстаивалась К.Н. Леонтьевым[38], была близка Н.Н. Страхову и К.П. Победоносцеву. В своей критике «либерально-эгалитарного прогресса» они во многом перекликались с Достоевским, но резко расходились с ним во взгляде на содержание и границы исторического действия. Их видение истории базировалось на обостренном переживании падшести и безблагодатности мира, сознании катастрофического, непреодолимого разрыва между действительностью и идеалом. А религиозной опорой служили пророчества Апокалипсиса об усилении зла в мире к концу времен, о воскресении гнева и страшном суде. Исторический процесс представлялся нескончаемой цепью грехопадений: это великий Вавилон и блудница на звере, путь к гибели «века сего». Движение в истории — вовсе не прогресс, не восхождение к сияющему царству гармонии, но блуждание во мраке, кружение в тупике. «Прогресс есть большею частью предрассудок, — пишет Страхов, — <...> если в человечестве и совершается некоторый существенный прогресс, то по своей медленности он не может быть ясно определен, и никогда даже не может быть замечен, <...> всяческое зло, физическое, нравственное, историческое, принимает только различные формы, но свирепствует в нас и всюду вокруг нас так же, как и прежде <...> мы не можем даже решить, идем мы к лучшему впереди, или

нас ожидает в будущем эпоха падения, болезни, разложения»[39]. Ни к какому раю, ни к какому совершенству история привести неспособна. Ее «дурная бесконечность» лишь в конце времен будет прервана вмешательством высшей воли.

Для подобного «апокалиптического» мышления всякая попытка «земного устроения» ведет лишь к умножению бессмыслицы и зла, воспринимается как нелепая и «еретическая». В отклике на Пушкинскую речь Достоевского Леонтьев обвиняет писателя в переоценке истории, в проповеди «мировой гармонии», противной, по его мнению, духу подлинного христианства, которое «пессимистично» в своем отношении к миру и его судьбе, «не верит ни в автономическую мораль лица, ни в разум собирательного человечества, долженствующий рано или поздно создать рай на земле»[40]. От несбыточных чаяний «торжества любви и всеобщей правды на земле» человеческий разум должен «обратиться к тому суровому и печальному пессимизму, к тому мужественному примирению с неисправимостью земной жизни, которое говорит: "Терпите! *Всем — лучше никогда не будет.* Одним будет лучше, другим станет хуже. Такое состояние, такие колебания горести и боли — вот единственно возможная на земле *гармония*! <...> одно только *несомненно* — это то, что *все здешнее должно погибнуть.* И потому на что эта лихорадочная забота о земном благе грядущих поколений? На что эти младенчески-болезненные мечты и восторги?»[41]

Концепция неудавшейся истории логически ведет к отрицанию всякой активности личности в мире, обессмысливает все общественные формы человеческого бытия: политику, культуру, государственное строительство, суетным и безблагодатным объявляет всякое изобретательство и творчество. Абсолютной признается лишь внутренняя, сокровенная работа души, тернистый путь самоспасения — в монастырской келье или одиночестве пустынного жития. Леонтьев становится проповедником строгого, «византийского», «афонского» православия, считая, что оно заключает в себе единственно возможное и истинное для христианина умонастроение: «разочарование во всем земном», отвержение мира, резкий дуализм тела и духа. С видимым одобрением высказывается и о русском расколе: «За мнимую порчу этого византийского православия осердилась часть народа на Церковь и правительство, за новшества, за прогресс»[42]. И это понятно, ведь в русском сектантстве установка «спасаяй себя, спасется», кризисное, катастрофическое мироощущение предельно сильны: нет и не может быть ни спасительных тайн, ни общественного богослужения, ни исторического делания, ибо вся благодать взята на небо. Остается одно — уповать на Спаса и молиться. Раскольничья практика «самосожжения», коллективного самоубийства посреди «царства антихристова» — крайнее и закономерное следствие убежденности в «крахе истории».

Леонтьеву непонятна и чужда проповедь Зосимы, его завет любви и молитвы за весь мир, за «народ Божий», даже за «атеистов» и «злоучителей», за «все создание Божие». Гораздо ближе ему «отшельник и строгий постник Ферапонт, мало до людей касающийся»[43]. В этом-то монахе как раз и воплощено «древлее благочестие», суровый и напряженный аскетизм, презрение к ближним, даже к монастырской братии, а главное — тот ветхозаветный «страх Господень», который, по Леонтьеву, составляет основу подлинной веры, будучи намного действеннее и эффективнее, «чем самоуверенность деятельной любви»[44].

Как известно, Достоевский довольно резко высказался против леонтьевской историософской концепции. Исторический пессимизм, по его убеждению, вовсе не

служит духовному возрастанию личности, напротив, питает в ней чувства антихристианские: отчаяние в спасении, эгоизм и демонизм, доходящие до отрицания всякого нравственного закона, до «все позволено»: «Леонтьеву (не стоит добра желать миру, ибо сказано, что он погибнет). В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое. Сверх того, чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить, добро делать? Живи в свое пузо» (27, 51).

Эта фраза, передающая суть полемики Достоевского с идеей краха и неудачи истории, содержится в записной тетради 1880–1881 гг. Среди других записей, относящихся к статье Леонтьева «О всемирной любви», привлекает внимание следующая: «Г-н Леонтьев продолжает извергать на меня свои зависти. Но что же я ему могу отвечать? Ничего я такому не могу отвечать, кроме того, что ответил в прошлом № "Дневника"» (27, 52). Достоевский здесь отсылает к тому самому единственному номеру «Дневника писателя» за 1880 г., где вместе с «Пушкинской речью», на которую и ополчился Леонтьев, был помещен его развернутый ответ А.Д. Градовскому. Здесь в противовес неоязыческому устроению секулярной цивилизации, закрывшей для себя небо, утратившей высшее измерение бытия, цивилизации фабрик и банков, спекуляции и наживы, обособления и вражды между людьми, он выдвигал образ христианского социума, основанного на началах Христовой любви и правды. Идеал «всемирного», «всечеловечески братского единения» (26, 171), которого чает истинно христианское сердце, дает благое, Божеское направление истории человечества. Теперешняя история, подчинившая себя идеалам «князя века сего» (символическим образом этой истории выступает у Достоевского Западная Европа), увлекает мир к катастрофе. В истории, которая творится людьми, руководящимися уже не идолом капитала, а «святою жаждою всечеловеческого дела, всебратского служения и подвига» (26, 173), открывается путь к преображению этого мира.

«Пушкинская речь» Достоевского с ее пророчеством о «великой, общей гармонии, братском окончательном согласии всех племен по Христову евангельскому закону» (26, 148), может быть названа историософским манифестом писателя. В ней он выступает как предтеча той линии русской религиозно-философской мысли, которая стремилась к религиозному оправданию истории, выдвигая идею богочеловечества, согласного, сочетанного действия Божественной и человеческой воль в деле спасения, представляя исторический путь человечества как путь к «новому небу и новой земле», приуготовление условий для воцарения в мире «Царствия Божия». Для адептов идеи истории как «работы спасения» преображение мира и человека представало не как мгновенный, катастрофический, трансцендентный акт, прерывающий тупиковый, греховный путь цивилизации, а как глубоко имманентный, длительный, эволюционный процесс перерождения, обожения человеческого и природного естества.

Еще современники писателя И.С. Аксаков и В.С. Соловьев находили опору подобному видению в Христовых притчах, где «Царствие небесное сравнивается с ростом дерева, созреванием жатвы, вскисанием теста»[45]: «Подобно Царствие Божие квасу, — сказал Спаситель, и данный Им Новый Завет это, в смысле всемирно-историческом, те дрожжи, на которых Христос заквасил всю дальнейшую судьбу человечества. Вся история человечества есть история брожения брошенной в мир истины Христовой, и не изнимет оно из себя этого кваса, пока он не перебродит!»[46].

Земная жизнь и история — уже не пробел в нравственном миропорядке, но необходимое звено в цепи, протянутой от начала мира к его финальному преображению, здесь «в процессе брожения, перерождения, преобразования на дрожжах, брошенных в мир Христом»[47], вызревает иной, совершенный, божеский порядок бытия. Новый Иерусалим не сходит с неба как «deus ex machina», он должен медленно прорасти сквозь историю, которая становится богочеловеческой «работой спасения», созидая условия для его воцарения в бытии.

Достоевский в таком понимании истории предварил Аксакова и Соловьева более чем на пятнадцать лет. Еще в первой половине 1860-х годов в знаменитой записи у гроба первой жены, записи от 16 апреля 1864 г., и параллельно — в набросках статьи «Социализм и христианство» он прямо указывает на то, что смысл истории человечества — в движении к Царствию Небесному, к идеалу соборного, синтетического единства, единства в Боге, где все будут «лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах», где «все себя тогда почувствует и познает навечно» (20, 174–175), и что этот будущий соборный тип бытия, «жизнь окончательная, синтетическая, бесконечная», «рай Христов» (20, 174) достигаются долгим и трудным путем перерождения человека («существа развивающегося», «не оконченного», «переходного», мучимого эгоизмом, задавленного своеволием). В этом перерождении и заключены содержание и цель исторического процесса, оправдание и смысл земной жизни.

Здесь, в этих первых набросках к теме акцент сделан прежде всего на индивидуальном подвиге души: необходимо «исполнять» в своей жизни «закон стремления к идеалу», «приносить *любовью* в жертву свое *я* людям или другому существу», дарить себя «целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» (20, 172). Но история — это не только панорама личных судеб, в ней ткутся нити коллективного дела и творчества. И в подготовительных материалах к «Бесам», в «Братьях Карамазовых», в «Дневнике писателя» образ личной аскезы, благодати, стяжаемой трудом восхождения по духовной лестнице внутреннего делания, дополняется идеей спасения общего, соборного, обретаемого в благом деле, которое предлежит уже не отдельным личностям, но народам и государствам. Звучит чеканная формула истинной веры: «Каяться, себя созидать, царство Христово созидать» (11, 177), которая задает иную перспективу истории, нежели секулярные концепции линейного прогресса, пригвождающие человека к прокрустову ложу несовершенного сущего и поставляющие ему в качестве конечной цели «хрустальный дворец» всеобщего счастья, которому так и хочется высунуть прилюдно язык или тайно продемонстрировать кукиш в кармане. Речь идет об идеале воистину совершенном, абсолютном в своей полноте, всецело благом — только такой целостный идеал и мог бы до конца удовлетворить даже таких бунтарей, как подпольный парадоксалист, отвергающих «муравейник», «курятник», «капитальный дом» и даже «хрустальный дворец» именно потому, что все это дробные, обструганные, оскопленные идеалы. «Я, может быть, на то только и сердился, что такого здания, которому бы можно было и не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится. Напротив, я бы дал себе совсем отрезать язык, из одной благодарности, если б только устроилось так, чтоб мне самому уже более никогда не хотелось его высовывать» (5, 120–121). Формула *деятельного православия*, созидающего «Царство Христово», прямо противостоит и леонтьевскому историческому пессимизму, что полагает историю лишь

«жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу», напрочь отрицая возможность ее очищения и, тем более, преображения. Достоевский доказывает, что христианство не только не противоположно миру, но напротив, является движущей силой истории, и крах истории может стать страшной реальностью лишь в том случае, если человечество окончательно отречется этой зиждительной силы, выстраивая свою жизнь «без Бога и без Христа». И здесь он прямо перекликается с другим своим современником Н.Ф. Федоровым, автором «Философии общего дела», выдвинувшим идеал «активного христианства», соработничества человека Богу в деле «восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» [48].

Возникшая в лоне литературной и философской мысли XIX века, у Достоевского, Федорова, Соловьева, концепция истории как богочеловеческой «работы спасения» нашла свое развитие и завершение в трудах ведущих представителей религиозно-философского подъема начала XX в. Как бы на новом витке продолжили они спор писателя с К.Н. Леонтьевым и — шире — с той традицией историософского пессимизма, которая была сильна внутри самой христианской мысли. Они упрекали историческую церковь за отсутствие в ней «религиозно-социального идеала», за то, что она обещает рай лишь за гробом, «оставляя земную сторону жизни, весь круг общественных отношений пустым, без воплощения истины» [49]. И выстраивали «новое религиозное сознание» как сознание христиан, сознавших свою ответственность за судьбы истории, усиливающихся повернуть ее с путей неправды на Божьи пути.

Защищая идеал творческого, миропреображающего христианства, Н.А. Бердяев так высказывался против ферапонтовского аскетизма, презирающего не только соблазны мира, но и этот мир как таковой, непримиримого не только к несовершенству бытия, но и к самому бытию: «Аскетизм есть особая религиозная метафизика, враждебная жизни, влюбленная в смерть, путь отрицательный избравшая, от пути положительного отвернувшаяся. Аскетизм — продукт болезненного дуализма: разрыва между небом и землей, духом и плотью, трансцендентным и имманентным, вечностью и временем, загробной жизнью и жизнью здешней. <...> Аскетическое сознание пытается смерть победить смертью же, трагизм жизни — усилением трагизма, преобразить землю окончательным ее отрицанием, освободить плоть окончательным ее умерщвлением. Аскетизм, столь могущественный в историческом христианстве, подражает не воплощению Бога-Слова и не воскресению Его, спасающему мир, а исключительно смерти Христа, распятию. В сущности для мрачного аскетизма Христос — менее всего Спаситель, менее всего Победитель смерти, а скорее Учитель умирания» [50]. Между тем перед человеком, жаждущим веры деятельной и животворящей, встает неотменимый и неотложный вопрос: «как *жить религиозно*, а не только религиозно умирать, как сливаться религиозно с землей, а не отрывать от нее небо» [51]. Ибо Христос — не учитель смерти, а Воплощенная жизнь, «торжество жизни над смертью», «и мы должны победить смерть жизнью, воплощаться и воплощать Смысл, Логос в себе и во вселенной, должны завоевывать себе и всей вселенной воскресенье» [52].

В работах Бердяева настойчиво звучала мысль о вине христианства в том, что спустя двадцать столетий после спасительного явления в мир Бога-Слова этот мир так и не исполнил завета Спасителя, так и не опознал великой задачи, данной ему Господом при сотворении (заповедь «обладания землей»), задачи, исполнение которой сделал возможным Христос, восстановивший царственное положение человека

в бытии, утраченное им в катастрофе грехопадения. Церковь, призванная распространить Божеский, благодатный закон, которым она живет, на все бытие, ограничивается «спасением отдельных душ», «но не интересуется творчеством жизни, преображением жизни общественной и космической»[53]. В результате история идет своими, зверскими и злыми путями. Торжествует секулярная, безбожная цивилизация. «На пустом месте, которое оставлено в мире христианством»[54], антихрист начинает возводить свою вавилонскую башню, а христианство, самоустранившееся от истории, ушедшее в пустыни и монастыри, фатально и безнадежно проигрывает битву с «князем века сего».

С.Н. Булгаков не менее резко, чем Н.А. Бердяев выступал против «средневеково-монашеского христианства, которое отрицает всякие земные задачи и учит смотреть поверх земли, богоотверженной и греховной»[55]. Такое христианство гордынно попирает историю, не признает за ней никакой сколько-нибудь значимой ценности, оно подчеркнуто обращено к запредельному, отрезая миру всякую надежду на возможность реабилитировать себя в служении сверхприродному, Божественному идеалу. Резкое отрицание истории оборачивается, по мысли Булгакова, ...отрицанием человечества: оно уже не мыслится как целокупный, единый род, в котором все пронизано сердечной связью родства, а распадается на мириады самостийных, друг от друга независимых личностей, каждая из которых озабочена собственным самоспасением и меньше всего думает об участи своих ближних соседей. Но «отрицая целокупное человечество, неизбежно приходится отрицать и самое богочеловечество»[56], т. е. то высшее, должное состояние рода людского, к которому и призван он восходить через историю; отрицание же богочеловечества равно отрицанию Христа и христианства[57], отрицанию подвига Богочеловека, суть которого Василий Великий передал в одной, поистине богодухновенной фразе: «Бог вочеловечился, чтобы мы обожились».

В противоположность адептам идеи краха истории, для которых между христианством и миром — непреодолимая, бездонная пропасть, сторонники идеи истории как «работы спасения» требовали преодоления дуализма сакрального и светского, Церкви и культуры, внесения христианства во все сферы дела и творчества человека. Жест старца Зосимы, направляющего Алешу Карамазова из монастыря в мир, наполнялся для них поистине символическим смыслом. «Современное христианское общество, — писал Булгаков, — <...> ограничивает церковную жизнь лишь одним храмом и молитвой, оставляя вне церковной ограды культуру и общественность. В этом религиозном дуализме заключается болезнь современного человечества, источник бессилия церкви и омертвения культуры. Введение *всей* жизни человечества в сферу жизни церковной, которое обещано нам под новым небом и на новой земле, устроение ее сообразно высшему идеалу, открывшемуся нам во Христе, таков идеал, а вместе и норма, данные нам в христианстве и раскрывающиеся в историческом развитии как высший синтез истории, ее предел»[58]. Провозглашая этот тезис, Булгаков прямо опирался на Достоевского, религиозное значение которого, по мысли философа, как раз заключалось в том, что он был пророком всецелого охристовления жизни, подлинной Вселенской Церкви, расширяющейся на весь мир.

«Церковь неизбежно обращается к жизни общества и мира, неизбежно должна участвовать в строительстве жизни», — последовательно отстаивает тот же тезис Бердяев. Необходимо «пробуждение творческой активности самого христианского

народа, активности человеческой, к строительству христианского общества». Вне церковной ограды не должно остаться ничто в этом мире. «Вся жизнь может быть понята как жизнь церковная»[59]. Того же внесения христианства в жизнь, озарения культуры и искусства, воспитания и образования, фундаментальной и прикладной науки высшим христианским идеалом, «творческого раскрытия даров Святого Духа» в ткани земного бытия[60], будут требовать П.А. Флоренский, А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.В. Зеньковский, Г.П. Федотов, И.А. Ильин. Последний в работе «Основы христианской культуры» посвятит отдельную главку должному отношению христианства к миру — «приятию мира», созданного Творцом, искупленного Христом и ждущего преображающе-любовного отношения человека. Подобно Н.А. Бердяеву, Ильин утверждает: «массовый духовный кризис» XX века напрямую связан с тем, «что христианство доселе не побороло в себе <...> *мироотречного уклона*, который учит покаянно уходить от мира и из мира, но не учит ответственно входить в мир и радостно творить в нем во славу Божию»[61]. Между тем Господь требует от человека ответственного и сознательного отношения к бытию, которое Он когда-то вверил ему в лице праотца Адама. «*Наука, искусство, государство и хозяйство*, — подчеркивает Ильин, — *суть как бы те духовные руки, которыми человечество берет мир.* И задача христианства не в том, чтобы изуверски отсечь эти руки», даже если они, будучи предоставлены на свою злую волю, умножают грех и неправду, а в том, чтобы обратить их на доброе, «пронизать их труд изнутри живым духом, воспринятым от Христа»[62].

Как разнонаправлены были в двух противоборствующих историософских концепциях типы должного отношения к миру, так же противоположны были и эталоны, образцы развития социума, которые в них выдвигались. Коль скоро земная жизнь и история стоят под знаком падения и катастрофы, коль скоро все в них относительно, ибо обречено огню, то и предлагаемые «рецепты» исторического развития всецело замыкаются рамками сущего, приноравливаются к естественному течению жизни. Такова леонтьевская концепция трехмоментного развития цивилизаций и культур (период первоначальной простоты, цветущей сложности, вторичного упрощения, смешения, распада), уподобляющая их жизнь жизни растения: родиться, взрасти, плодоносить и умереть, распавшись на случайные, разрозненные, не имеющие более смысла элементы. Что касается сторонников идеи истории как «работы спасения», то они полагали образцы развития не в сфере несовершенного сущего, природного порядка вещей, но в области сверхприродной, выдвигая проективным образцом совершенных межчеловеческих отношений идеал соборности, преодолевающий и односторонность индивидуализма, что попирает целое ради единичного «я», и однобокость родовой установки, изъяны коллективизма, где это «я», напротив, приносится в жертву целому. В соборном целом личность не обособляется, но и не сливается с ним до неразличимости, она пребывает в родственном, питаемом любовью единстве со всеми, в труде братского всеслужения и в этом всеслужении наиболее полно раскрывает себя.

В своей полноте и завершенности этот высший, идеальный тип взаимодействия явлен в Божественном Триединстве — «единстве без слияния, различии без розни»[63], по точному определению Н.Ф. Федорова. В свое время преп. Сергий Радонежский, воздвигший на Маковце храм Св. Троицы, учил своих духовных чад «взиранием на Пресвятую Троицу побеждать страх пред ненавистной раздельностью

мира». «В век глубочайшего упадка и величайшей розни»[64], когда русская земля была раздираема княжескими усобицами и брат восставал на брата, он стал умиротворителем распрей. И не только с помощью личного авторитета, но и самим своим служением Триединому Богу, «образцу единодушия и согласия», ибо стремился возвысить ум и сердце верующего русского люда до понимания и деятельного усвоения этого основного христианского догмата, до необходимости устроять общественную жизнь «по образу и подобию Троицы» — не насилием и внешним принуждением, а внутренним душевным согласием, любовью, взаимной прозрачностью.

Этот, по выражению историка Г.П. Георгиевского, «завет преподобного Сергия»[65], горячо восприняла русская религиозно-философская мысль XIX–XX вв. Славянофилы превозносили идеал русской общины, ища в ней зачатки соборности, прозревая в земном, человеческом устроении ростки нового, Божеского порядка вещей[66], преодолевающего то состояние разорванности, раздвоения и распадения, которое является неотъемлемым свойством несовершенного, падшего существования. Вот как писал об этом К.С. Аксаков в статье «О современном человеке», где Достоевский нашел столько созвучий своей собственной мысли: «Все мироздание носит на себе печать гармонии и согласия; но природа бессознательна и только намекает на высшее духовное согласие. Весь мир, по слову Божественной истины, не стоит одной души человеческой. Сознательному человеку предоставляется самому исполнить свободный и потому высший подвиг: образовать духовный хор, где утоляется яд личного эгоизма и исцеляется ненасытная всепоглощающая жажда личности — эта жажда греха. Этот подвиг совершается силой и делом любви»[67]. К тому же подвигу любви призывал Н.Ф. Федоров, противопоставляя «нынешнему юридико-экономическому» укладу жизни, основанному на неродственности и розни, на «взаимном стеснении и вытеснении», идею общества «по типу Троицы», видя в Божественном Триединстве прообраз будущего человеческого многоединства. О Троице как «совершенном идеале человеческого общества»[68] писал вслед за Федоровым и В.С. Соловьев...

В творчестве Достоевского тема соборности, предваряющая ее постановку в религиозно-философской мысли XX века, впервые появляется в записи у гроба первой жены от 16 апреля 1864 года, а также в набросках статьи «Социализм и христианство», где писатель выстраивает трехчленную схему исторического пути человечества: от стадии первобытного, нерасчлененного, родового единства через этап «цивилизации», на котором «человек как личность» становится «во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и *всех*» (20, 192), к конечной, завершительной эпохе, когда человек, уже добровольно и сознательно отрекаясь от своеволия, отдавая себя другим, служа им радостно и любовно, достигает высшего единства со всеми. Здесь же рождается и чеканная формула соборности: «Бог есть идея человечества собирательного, массы, *всех*» (20, 191). Далее тема соборного устроения человечества развивается и углубляется в подготовительных материалах к «Бесам», где «на фантастических страницах», в разговорах Князя с Шатовым возникает образ социума преображенного, стоящего на началах правды Христовой: «Вообразите, что все Христы, — ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? <...> Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» (11, 192–193). Неоднократно будет вставать эта тема и в

«Дневнике писателя», прежде всего в главах, затрагивающих Восточный вопрос: Достоевский рисует здесь образ соборного единства народов, созидаемого их братским, духовным общением, взаимонаучением, взаимовосполнением. Будущее человечество является визионерской мысли писателя в образе «великого и великолепного древа», «осеняющего собою счастливую землю» (25, 100; см. также 23, 47, 49, 50). Наконец, тема соборности напрямую связана с размышлениями Достоевского о церкви, которая, по убеждению писателя, и призвана быть зримым воплощением человеческого многоединства, совершенного, благого, братски-любовного. Здесь можно вспоминать и беседу в келье старца Зосимы, где развивается мысль о преображении государства и общества из «союза почти еще языческого во единую, вселенскую и владычествующую церковь» (14, 61); и завершительную сцену «Братьев Карамазовых», где явлен образ общества-Церкви: собравшиеся у Илюшина камушка мальчики слышат завет Алеши о братском единстве, исполненном веры, надежды, любви, и клянутся идти «всю жизнь рука в руку» (15, 197); и «Дневник писателя» за 1881 г., где дана формула «русского социализма», «цель и исход которого всенародная и вселенская церковь, осуществленная на земле, поколику земля может вместить ее» (27, 19).

О соборности как идеале межчеловеческого устроения в первой трети XX века будет писать подавляющее большинство русских религиозных мыслителей — Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, С.Л. Франк, Н.О. Лосский, Л.П. Карсавин с его концепцией государства как соборной, «симфонической личности», Г.П. Федотов, выдвигавший идеал соборной демократии, Ф.А. Степун[69] и др. С высоты этого идеала рассматривают они прежние схемы общественного устройства, противопоставляя высший соборный тип связи личностей и ницшеанскому индивидуализму, и марксистскому коллективизму, на нем воздвигают собственные социальные построения, нередко прямо апеллируя при этом к имени Достоевского. Так, Н.А. Бердяев в работе «Новое религиозное сознание и общественность», парафразируя позицию старца Зосимы и отца Паисия в споре о церкви и церковном суде, связывает создание подлинно христианского социума с «перерождением государства в церковь, переходом от общественного насилия и принуждения к общественной свободе и любви»[70]. Подобно героям «Братьев Карамазовых» он ставит церковное начало выше начала гражданского и подчеркивает, что «высшим и последним судилищем гражданского права, источником объективной его правды, отличной от всякого субъективного произвола», может быть только «право церковное, право богочеловеческой соборности»[71]. В свою очередь С.Н. Булгаков в очерке о Достоевском, написанном в качестве предисловия к шестому полному собранию его сочинений, объявляет писателя родоначальником идеи христианской общественности и цитирует знаменитую формулу писателя о «русском социализме» как «всесветном единении во имя Христово»[72]. Именно эту формулу философ кладет в основу своей концепции «христианского социализма», которую активно развивает в 1900-е годы. «Социализм Богочеловечества», основанный на соборном принципе, он противопоставляет Марксову атеистическому социализму, «социализму человекобожества»[73]. Если первый служит идее Небесного Иерусалима, ставит своей задачей «исполнение заветов Христа» на земле, то второй «служит средством навсегда отгородиться от Бога, устроить жизнь так, чтобы совсем не было и потребности в религии»[74].

«Рядом с языческой общественностью и односторонней правдой его должна, — подчеркивает Булгаков, — засиять всесторонняя правда вселенского, всечеловеческого христианства», правда «христианской общественности»[75]. Внести свет в те области исторического деяния человека, что искони оставались за пределами церковной ограды, прежде всего в сферу политики — вот какой задачей захвачен философ, духовно наследующий Достоевскому, который последовательно ставил вопрос о христианизации не только внутригосударственных, но и межгосударственных отношений и связей, выдвигая в противовес «бентамовскому принципу утилитарности», политике «железа и крови» в отношениях государства к государству идею *христианской политики*. Достоевский звал к преодолению разрыва между *абсолютным* нравственным требованием к личности и *относительным* — к государственному и общественному целому, характерного опять-таки для сторонников идеи краха и неудачи истории. «Надо, чтобы и в политических организмах была признаваема та же правда, та самая Христова правда, что и для каждого верующего» (25, 49). Христианская политика полагает в свою основу тот же евангельский закон, что определяет духовное возрастание личности; она держится заповедью любви, братства, самопожертвования, всеслужения. И будучи построена на принципах новозаветной нравственности, становится одним из средств религионизации истории, ее восходящего, преображающего движения.

Конечной целью духовного делания личности Достоевский считал ее уподобление Христу («Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек» (20, 172)). Задачей государственного и народного дела — создание совершенного христианского общества, преодоление той раздробленности и разорванности личностей, что составляет, по убеждению писателя, главную болезнь неустойчивого и переходного этапа цивилизации. Позднее В.С. Соловьев, последовательный защитник и проповедник идеи христианской политики (здесь, как и в ряде других своих построений, он прямо наследовал Достоевскому), в статье «Владимир Святой и христианское государство» так определит сущность подлинно христианской державы, в которой не должно быть разрыва между личной и общественной нравственностью: «Христианское Государство есть Государство, вносящее, по мере средств своих, религиозное и нравственное начало христианства во все отношения общественной жизни. Оно есть главное орудие, при помощи которого христианская религия должна осуществить свое социальное дело»[76].

Эту идею христианской политики, нашедшую свои отзвуки у Федорова и Соловьева, и подхватывает Булгаков, напрямую связывая ее с концепцией христианской общественности. «Выполнение заповеди Христовой, осуществление требований любви» — вот что становится задачей подлинно христианского социума. Но главное — идея христианской политики утверждается у Булгакова неотъемлемой составляющей концепции истории как «работы спасения», частью мировоззрения тех, кто «в земной жизни человечества, в историческом процессе» видит «процесс богочеловеческий, устроение тела Христова»[77]. Напротив, объявление сферы политики сферой этически грязной, в которой допустимы «всякие средства», видится философу характерной чертой «индивидуалистического», «средневековоно-монашеского христианства», учащего «смотреть поверх земли, богоотверженной и греховной», отрицающего «всякие общественные задачи и деятельность, направленную для их разрешения»[78].

Провозглашая соборность совершенной, Божеской формой связи людей, русские религиозные мыслители полагают в земной соборности, исцеляющей общество от недуга вражды, самости, обособления, ключевую ступень восхождения к той высшей, небесной соборности, которая в перспективе времен должна воцариться не только на земле, но и во всем мироздании, преображенном в Царствие Божие. Принцип неслиянно-нераздельного, братски-любовного, целостного бытия в финале времен распространяется не только на межчеловеческие отношения, но и на природу, в которой ныне царит принцип взаимного вытеснения и розни особей. Н.О. Лосский, следуя в своей интуиции Соловьеву («Смысл любви») и Федорову, указывает, что сама телесная природа тварных существ, с их непроницаемой друг для друга телесной границей, должна быть изменена. Ибо непроницаемость материального мира есть одно из последствий метафизической катастрофы грехопадения, одно из проявлений универсального закона эгоизма, «следствие отпадения от Бога и от царства совершенной любви» [79]. В Царствии Божием, где природа тварного мира исцелена и возвращена ко Творцу, уже нет эгоизма, члены Царствия Божия «не совершают действий *отталкивания* и, следовательно, не обладают непроницаемыми телами; их *преображенные духоносные* тела» обретают ту неслиянность-нераздельность, которая предвечно связует Божественных Лиц. «В этом Царстве осуществляется не только совершенное *единодушие*, но и совершенное *общение тел*» [80]. Как тут не вспомнить уже цитировавшееся выше прозрение Достоевского, запечатленное в записи от 16 апреля 1864 г.: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» (20, 174).

История и эсхатология. Проблема хилиазма. Всеобщность спасения

Уже из всего вышесказанного становится ясно, что Достоевский, а вслед за ним ряд религиозных мыслителей конца XIX — начала XX века, из числа сторонников идеи истории как «работы спасения», приходили к особому истолкованию христианской «благой вести». Особой была и их трактовка Апокалипсиса, закладывавшая в противовес концепции эсхатологического пессимизма и катастрофизма основы «активно-творческой эсхатологии», как выражался в работе «Смысл истории» (1922) Н.А. Бердяев, «эсхатологии спасения», как определял ее Н.А. Сетницкий в книге «О конечном идеале» (1932). Если история неуклонно и неумолимо катится под дьявольский, смертный откос, это неостановимое, ускоряющееся движение к небытию, действительно, может быть прервано лишь мощным и властным вторжением десницы Господней. Иначе происходит тогда, когда вектор истории направляется по восходящей, влекомый возгоревшейся религиозной потребностью «Каяться, себя созидать, Царство Христово созидать». Мир в этом случае не срывается в катастрофу, а преображается в процессе истории, становясь Царствием Божиим.

Связь темы истории с темой эсхатологии, вопроса о движении истории — с вопросом о ее конце, точнее о том, какую форму примет этот конец, прослеживается у абсолютного большинства русских религиозных мыслителей. На острие этого вопроса завязываются ожесточенные споры — и между современниками, и между представителями разных философских и жизненных поколений.

В целом ряде книг и статей — от «Смысла истории» (1922) до «Русской идеи» (1946) Н.А. Бердяев противопоставляет «пассивный, нетворческий эсхатологизм»

К.Н. Леонтьева и позднего В.С. Соловьева («Три разговора», 1900), отдающий историческую судьбу человечества на откуп «князю века сего», и ту «эсхатологию спасения», «активно-творческое понимание конца мира», которое было свойственно Достоевскому, Федорову, да и самому Соловьеву времен «Чтений о Богочеловечестве» (1878–1880) и «Оправдания Добра» (1894–1897). Два противоположных варианта исторического движения человечества — ко Христу и от Христа — рождают и два противоположных варианта разрешения его конечных судеб. И если для «пассивной апокалиптики» конец мира не зависит от человеческих усилий, он всецело в руках Создателя, Который и обрывает жизнь мира, упорствующего в грехе и падении, то для апокалиптики активной и творческой все совершенно иначе. «Фатальное понимание апокалипсиса, — пишет Н.А. Бердяев, рассматривая вопрос об отношении христианской эсхатологии и идеи прогресса, — глубоко противоречит христианству, как религии Богочеловечества. Конечные судьбы человечества зависят от Бога и от человека. Человеческая свобода и человеческое творчество соучаствуют в уготовлении конца, к концу вещей ведет богочеловеческий процесс. Конец истории и мира не только совершается над человеком, но и совершается человеком. Навстречу второму пришествию Христа идет человек в совершаемых им делах, акты его свободного творчества уготовляют Царствие Божие. Христос придет в силе и славе к человечеству, подготовившему Его пришествие. Нельзя мыслить действие Бога по отношению к человечеству и миру как deus ex machina. Отношение к концу мира не может быть только ожиданием человека, оно должно быть и активностью человека, его творческим делом» [81].

Ту же неразрывную связь истории и эсхатологии, важность исторического времени для грядущего вхождения мира в вечность, земного пути человечества для свершения судеб вселенной утверждает С.Н. Булгаков. Богословская трилогия «О Богочеловечестве» (1933–1945) наиболее полно представляет эсхатологическую концепцию мыслителя, в основе которой — созидательный, жизнетворческий взгляд на историю. «История, — пишет Булгаков, — не есть пустой коридор, который надо как-нибудь пройти, чтобы высвободиться из этого мира в потусторонний, она принадлежит к делу Христову в Его воплощении, она есть апокалипсис, стремящийся к эсхатологическому свершению, богочеловеческое дело на земле» [82]. После Воскресения Спасителя история становится подготовкой грядущего преображения твари, восходящим движением рода людского к той конечной метаморфозе, когда фаворское сияние охватит все бытие и небо соединится с землею. В ней должны быть раскрыты все творческие потенции человечества, поистине беспредельные, коль скоро действуют они в потоке Божественной благодати — недаром же и спасительные чудеса совершались Христом «в нераздельном и неслиянном единстве Его божественного и человеческого естеств» [83], и действие второго было столь же равномощно, сколь и действие первого.

Ярким примером напряженного спора философов-современников о «последних вещах» может служить полемика К.В. Мочульского и Г.П. Федотова на страницах журнала «Новый Град» во второй половине 1930-х годов. К.В. Мочульский выступил тогда со статьей «Кризис означает суд» [84], в которой представил тот взгляд на историю — как на вечную, ни на миг не прекращающуюся борьбу полярных начал — света и тьмы, добра и зла, который, по его мысли, наиболее свойственен именно христианскому мировоззрению, не обольщающемуся насчет успехов науч-

ного и технического прогресса в мире, каков он есть. История не ведет к благоденствию, она изначально антиномична, разрешение ее противоречий возможно лишь за пределами исторического времени, лишь после Второго Пришествия, а пока христианам остается только одно: спасая свою душу для «жизни будущего века», послужить своеобразным катализатором окончательного разделения на черное-белое, окончательной поляризации сил добра и зла, так, чтобы, когда настанет час Суда Божия, окончательно стало ясно, кто на этом последнем суде встанет одесную, а кто ошуюю, кто войдет в свет спасения, а кто сгорит в пламени ада.

Такая трактовка истории вызвала ответную статью Г.П. Федотова «Эсхатология и культура», в которой философ и публицист, один из ведущих сотрудников «Нового Града», решительно выступил против «культуро-отрицающего эсхатологизма», внутренне готового к гибели мира, против призыва «спасаяй себя, спасется», против равнодушия к историческому и культурному деланию. «Человек "из подполья", сам уединивший себя от человеческого общения, со злой радостью следит за распадом и гибелью культуры. Пережив религиозный переворот, он и в обращении своем сохраняет черты индивидуалистического равнодушия к "общему делу"»[85]. Между тем, подчеркивает Федотов, «Царство Божие не приходит вне зависимости от человеческих усилий, подвига, борьбы. Царство Божие есть дело богочеловеческое. В небесном Иерусалиме, который (Откр., гл. 21) завершает эсхатологическую драму, человечество должно увидеть плоды своих трудов и вдохновения очищенными и преображенными. Другими словами, этот Град, хотя и нисходит с неба, строится на земле в сотрудничестве всех поколений»[86]. Вслед за И. Аксаковым и В. Соловьевым Федотов указывает на то, что в Евангелии есть особые образы «пришествия Царствия Божия, не катастрофического, а органического порядка. Зерно горчичное, вырастающее в дерево, которое покрывает вселенную. Закваска, квасящая все тесто. Поля, побелевшие для жатвы... Развивая эти образы, — пишет далее он, — мы можем прийти к концепции, близкой эволюционизму XIX века. Близкой, но не тождественной. В оптимальном случае, человечество может возрастать в духе и формах свободной теократии. "Бог становится всем во всем". Все народы принимают в свое сердце правду христианства. Церковь возвращает себе свое ведущее положение в мире и, не повторяя больше ошибок насильственной теократии, организует "общее дело" человечества в духе свободы. Перспектива безмерная для борьбы и преодоления зла: морального, социального, космического. Вот здесь-то и наступает момент, когда дальнейшие усилия человечества, хотя бы и благодатно вдохновленного, натыкаются на последнюю преграду: смерть и закон природной необходимости. Этого врага может победить лишь Единый Безгрешный. Человечество выходит навстречу Ему как своему Жениху. Его пришествие тогда не Суд ("Я пришел, чтобы судить мир"), но брачный пир, исполнение мессианских обетований древнего Израиля»[87].

В статье «Кризис означает суд», рисуя картину того, как на метафизических весах истории пытаются перевесить друг друга чаши добра и зла, Мочульский апеллировал к Достоевскому, сформулировавшему «с гениальной силой» «страшную борьбу <...> двух начал»: «Произошло столкновение двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: Человекобог встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский — Христа»[88]. Однако, если у Достоевского борьба этих двух начал ведет к победе Христа уже внутри истории, когда мир встанет на другую, спасительную дорогу («все будут воистину новые люди, Христовы дети, а

прежнее животное будет побеждено» — 26, 164), то сам Мочульский не верил в возможность благого разрешения этой борьбы до последней трубы апокалипсиса: по его убеждению, впереди лишь апостасийный, губительный путь, на котором «безбожный человек» «пытался устроиться на земле без Бога», воплощая в реальность замысел Великого инквизитора. Федотов же, солидаризируясь с христианской надеждой Достоевского, провидел такую благую возможность. Философ напоминал выдвинутую Н.Ф. Федоровым идею условности апокалиптических пророчеств, согласно которой пророчества об усилении зла в мире к концу времен, о явлении антихриста, о страшном и судном дне с последующим разделением человечества на горстку спасенных и тьму вечно проклятых, подобны пророчеству, изреченному Господом на град Ниневию и снятому после покаяния ее жителей. Это — только угроза, а не фатальный, роковой приговор, и человечество, пришедшее «в разум истины», соучаствующее в деле преображения бытия, может уповать на иной, не катастрофический, не судный, а ликующий, благодатный конец.

Защитники позиции эсхатологического катастрофизма — именно так в книге «О конечном идеале» обозначит философ Н.А. Сетницкий ту точку зрения, согласно которой история не врастает в вечность, а катастрофически обрывается, — объясняли необходимость этого финального акта исторической драмы очевидной для всякого христианского глаза *пропастью*, разделяющей нынешний смертный страдающий мир и царство Славы Небесного Иерусалима. В статье «Идея катастрофического прогресса» В.Ф. Эрн, критикуя концепцию линейного прогресса, писал: «Из этого нашего нудного, злого, страдающего мира, находящегося в рабстве у Времени и Смерти, дробного, хаотичного, всегда косного и несвободного, — никакие дальнейшие фазы прогресса никуда вывести нас не могут» [89]. «Проблема совершенного общественного строя на земле, — ссылаясь на выводы Эрна, подчеркивал Н.В. Устрялов, — объективно неразрешима», и корни этой неразрешимости — в самом качестве земного бытия, антиномичного, раздробленного, движущегося борьбой противоположных начал, в «несовершенстве эмпирической жизни», в «ущербности нашего пространственно-временного мира», который «не терпит органической гармонии всех качеств, не вмещает в себя совершенства» [90]. Сторонники «активно-творческого эсхатологизма» не менее отчетливо сознавали разрыв между сущим и должным, бытием и благобытием. Но в отличие от своих оппонентов, стремившихся преодолеть пропасть между относительным и Абсолютным через прыжок, через вселенский «последний взрыв» («погибнет в громах и молниях великого Страшного Суда старый мир, Ангелы вострубят, небеса совьются, как свиток, Время исчезнет, Смерть победится, и из пламени преображения возникнет новая земля под новыми небесами» [91]), они наводили *мосты* через пропасть, верили в возможность не катастрофического, а эволюционно-преображающего вступления земли и человека в Царствие Божие.

При этом мыслители, стремившиеся к религиозному оправданию истории, отнюдь не были благодушными утопистами. Сознавая силу действующего в мире зла, они признавали значение катастрофического начала в историческом движении человечества. Катастрофы истории — предупреждающие симптомы кризиса ее ложных путей. В круцификсные моменты жизни народов с особенной остротой является сердцу неправда мира, каков он есть, и обостряется тяга к «мирам иным»; тогда зарождаются великие идеи и мощные духовные движения, являются подвижники и пророки, подобно преп. Сергию, величайшему выразителю христианского духа,

вознесшему свою проповедь единства во имя Троицы в глухие годы усобицы и розни, татарщины и унижения русской земли. Но апологеты истории как работы «спасения» иначе относились к последней, эсхатологической катастрофе, отнимающей у всемирной истории всякий созидательный смысл, и призывали к благой активности человечества: существа, созданные по образу и подобию Божию, должны приложить все усилия к тому, чтобы не допустить катастрофического обрыва истории, более того, они должны выправить ее пути, сделав их путями к Истине и Жизни.

Характерно, что требование творческого действия человека в истории выдвигали не только сторонники активного понимания эсхатологии (Федоров, Соловьев, Бердяев, Булгаков, Сетницкий, Горский, Федотов...), но и те, кто относился к этому пониманию отнюдь не однозначно. Так, Е.Н. Трубецкой, посвятивший свою книгу «Миросозерцание В.С. Соловьева» критическому анализу «романтического утопизма», критиковавший философа, равно как и его современников Федорова и Достоевского, за излишний оптимизм в футурологической сфере[92], тем не менее последовательно восставал против пассивной, негативистской установки в отношении к историческому процессу. В работе «Смысл жизни» (1918), подчеркивая «положительное значение катастрофического в мире, связь глубочайших откровений с крушением человеческого благополучия»[93], он на вопрос: должны ли мы «сложа руки, ждать того Божьего суда над миром, который провозвещается» являющейся в Откровении «картиной всеобщего разрушения»[94], отвечал твердое «нет»: «Признавая мирской порядок "царством антихриста", мы отдаем его во власть антихриста»; «отказ от борьбы за мир есть недостойная человека, и в особенности христианина, капитуляция перед господствующим в мире злом»[95]. Высказываясь, подобно Федорову, Соловьеву, Бердяеву, против «нехристианского, фаталистического понимания конца мира», Трубецкой заявлял: конец мира, сопряженный со Вторым Пришествием Богочеловека Христа, «не есть простое *прекращение* мирового процесса, а *достижение его цели*»[96] — превращения человечества в Богочеловечество и материи — в Богоматерию. Это не разрушение бытия, а переход его в новое, преображенное качество. А потому конец не фатально обрушивается на голову *неготового* человечества и *разоренной* земли, а требует встречной активности, встречного движения мира и человека, «высшего подъема энергии в искании Бога и в стремлении к Нему»[97]. «Это не какой-либо внешний, посторонний миру акт божественной магии, а двустороннее и при этом окончательное самоопределение Бога к человеку и человека к Богу — высшее откровение творчества Божества и человеческой свободы»[98].

Однако сторонники концепции краха и неудачи истории как раз и не допускают двуединого, а не только Божественного участия в свершении судеб земли и вселенной. Всецелое осуществление идеала, подчеркивает Устрялов в уже цитировавшейся работе «Проблема прогресса», невозможно «вне радикального преобразования, вернее, преображения самой природы человека и значит природы всего эмпирического мира», но эта «божественная задача — выше человеческих сил»[99]. В отрицании богочеловеческого лика мирового процесса и коренится неверие в возможность не катастрофически-срывчатого, а благодатно-преображающего хода истории, постепенного онтологического совершенствования этого мира, медленного и неуклонного возрастания его в меру красоты и гармонии. Защитники противоположной историософской концепции, напротив, настаивают на необходимости соединения Божеского и человеческого усилий в деле исполнения Христовых обетований, их синергии в

процессе обожения. «...Боговоплощение и вочеловечение, — пишет, возражая Устрялову, Н.А. Сетницкий, — есть не что иное, как указание образца, пути и способа, при помощи которого открывается возможность осуществления и воплощения совершенства, которое должно осуществить человечество. А если так, то не прав проф. Устрялов, утверждая, что "не может regnum hominis превратиться в Civitas Dei". Христианство, в том его понимании, которое носит название восточного греко-российского исповедания, в своем учении об обожении человечества настойчиво утверждает, что человечество не только может, как это показано ему в определенных планах и образцах, но и должно осуществить воплощение совершенства. И то, что мыслится в термине Civitas Dei, есть не что иное, как деталь и часть того преобразования мира, которое должно быть осуществлено человечеством» [100].

В книге «О конечном идеале», из которой взята приведенная мною цитата, Сетницкий, убежденный сторонник идеи «активной апокалиптики», предлагает свое истолкование Откровения Иоанна Богослова, выстраивая его как целостный опыт «эсхатологии спасения». Текст Откровения, для Сетницкого, есть произведение свыше вдохновенного, религиозно-художественного творчества; в образно-символической форме несет он в себе представление о высшем, божественном благе, о конечной цели, выдвигаемой перед человеческим родом, о путях ее достижения. Эта конечная и высшая цель дана в образе Иерусалима Небесного, «нового неба и новой земли» (21 глава Откровения), олицетворяющего преображенную, обоженную вселенную. Путь к ней ведет через богочеловеческую победу «над стихией, над природной беспорядочностью хаоса», воплощенной в образе «зверя из бездны», через преодоление смерти, преображенное восстание всех когда-либо живших, всецелое одухотворение мира.

В своем светлом, оптимистическом толковании последней книги Нового Завета Сетницкий был не одинок. Представление о том, что Апокалипсис — не грозное пророчество о разрушении мира, а светлое пророчество о мироспасении, что он «содержит в себе положительное откровение об истории как о свершении и, самое главное, *о пути* к нему» [101], находим и у других религиозных мыслителей, утверждавших концепцию истории как «работы спасения»: у Федорова, Соловьева, Булгакова, Горского. Но что особенно важно, тенденция к подобному истолкованию отчетливо улавливается в творчестве Достоевского, искания которого в очередной раз смыкаются с исканиями отечественной философии конца XIX — первой трети XX века, а то и прямо их предваряют.

Вспомним, как Константин Леонтьев выстраивал свое видение истории и ее судного, катастрофического финала на тех образах Откровения, которые указывают на все большее «оскудение любви и веры», на усиление зла в мире к концу времен, на торжество духа антихристова. В отличие от него Достоевский не ограничивался образами падения человечества — хотя у него можно найти и образ «Великого Вавилона», и образ «блудницы на звере» (символы современного — падшего, безбожного мира, цивилизации, отрекшейся от Христова дела, обоготворившей Ваала). Писатель выводил альтернативный ряд образов — созидательных, жизнетворческих, среди которых центральное место занимал образ «миллениума», «тысячелетнего царства Христова» (20 глава Откровения): оно воцаряется на земле в завершительный период истории, после крушения Великого Вавилона, после падения антихриста, обольщавшего и совращавшего племена и народы, после того, как «Ангел,

сходящий с неба», сковывает наконец сатану и заключает его в бездну на тысячу лет.

Судьба пророчества о «тысячелетнем царстве» в истории христианства была непростой. С одной стороны, хилиастические, или милленаристские чаяния (от греч. «хилиас» и латинского «millenarius» — содержащий тысячу, тысячный) стали составной частью целого ряда еретических учений раннего христианства. В образ Царства Божия на земле апологетами этих учений, будь то керинфиане, эбиониты или же монтанисты, привносились черты ветхозаветного идеала, того обетованного «Царства Израиля», на котором утверждался иудаизм и ради которого избранным Божьим народом было отвергнуто слово Спасителя о «новом небе и новой земле». Будущее царство праведников представало ветхозаветной, земной теократией, понималось чувственно, почти что язычески: имеющие часть в этом царствии должны были проводить время во всевозможных земных удовольствиях, компенсирующих те лишения, гонения, брани, которым подвергались они от врагов христианства. Искаженно понимали идею миллениума и некоторые протестантские секты времен Реформации, прежде всего анабаптисты: наиболее радикальные апологеты течения стремились к водворению царства «святых» буквально огнем и мечом, и не случайно именно анабаптисты явились воодушевляющей и движущей силой Крестьянской войны 1524–1526 гг., а затем знаменитого восстания в Мюнстере (1534–1535), где и был ими устроен рукотворный «миллениум», ставший «жестокой пародией на Царствие Божие» [102], возвещенное двадцатой главой Откровения. В значительной степени именно такая сниженная трактовка «миллениума» религиозными и социальными течениями первых веков, Реформации, Нового времени (французский утопический социализм и марксизм также парафразировали — только уже секулярно — идею будущей совершенной эпохи истории), неоднократно подвергавшаяся критике со стороны Церкви, способствовала укоренившемуся в церковной и светской среде взгляду на хилиазм как на еретическое уклонение от канонического христианства.

Но была в христианстве и другая традиция истолкования идеи тысячелетнего царства, ведущая свое начало от раннехристианских апологетов — св. Папия Иерапольского, Иустина Мученика, Иринея Лионского, а в Средние века развитая аббатом Иоахимом Флорским с его учением о завершительной эпохе Святого Духа, к которой устремлена история человечества. Царствие Божие на земле понималось здесь «как состояние райского блаженства и совершенства, как невозмутимое пребывание со Христом всей общины святых, в которой прекратятся все бедствия и лишения, уничтожится даже возможность греха и будет восстановлена полнейшая гармония между человечеством и всей обновленной и прославленной природой» [103]. При этом Царство Божие на земле вовсе не замещало Иерусалима Небесного, того «нового неба и новой земли», о которых пророчествует завершительная, 21 глава Откровения («И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» — Откр 21:1). Оно служило своего рода связующим звеном «между временным и вечным, между землей и небом», приуготовляя всю тварь к «переходу от временной к вечной жизни» [104].

Именно к такой экзегезе тысячелетнего царствия — как благой, совершенной эпохи внутри истории, своего рода этапа на пути обожения (в миллениуме преображаются только земля и человек, в Иерусалиме Небесном — все мироздание), моста между сущим и должным — и примыкал Достоевский. Хилиастичность писателя

подчеркивало большинство русских религиозных мыслителей, касавшихся его историософских воззрений. Не раз указывалось (тем же Н.А. Бердяевым) и на сопряжения религиозно-философской мысли писателя с религиозной концепцией Иоахима Флорского, проповедовавшего будущее царство Св. Духа, «Вечного Евангелия». Уже в наши дни Г.В. Коган, изучавшая пометы Достоевского на экземпляре «Нового Завета», подаренного писателю женами декабристов, сообщала, что в гл. 14, 6 ст. Откровения Св. Иоанна Богослова, где как раз и возникает образ «Вечного Евангелия» («И увидел я другого Ангела, летящего по средине неба, который имел вечное Евангелие, чтобы благовествовать живущим на земле и всякому племени и колену, и языку и народу»), слова «вечное Евангелие» «подчеркнуты и отмечены знаком nota bene» [105]. Наконец, В.А. Котельников в содержательной статье «Средневековье Достоевского» убедительно обосновал присутствие идей Иоахима Флорского «в религиозной историософии» Достоевского [106].

Хилиастическими образами буквально пронизаны подготовительные материалы к роману «Бесы»: «Зверь с раненой головой, 1000 лет. Представьте себе, что все Христы; будут ли бедные?» (11, 177). «Князь: "Христианство компетентно даже спасти весь мир и в нем все вопросы (если все Христы...)"

Millenium.

Апокалипсис» (11, 188).

Здесь же, в уже не раз цитировавшейся фразе Князя «Каяться, себя созидать, Царство Христово созидать», — обозначается условие sine qua non, без которого, по Достоевскому, ни на йоту не сдвинется человечество в своем чаянии миллениума, Божеского, совершенного строя на земле. Путь к благобытию пролегает через обожение и каждого отдельного человека, и социума в целом. Личное совершенствование и преображение межчеловеческих связей — для Достоевского две стороны одного целостного процесса спасения. И этим он в корне отличается от того же К. Леонтьева, для которого человек должен заботиться лишь о спасении собственной души, а не о спасении мира, ибо мир этот все равно обречен огню. Позднее, как бы подхватывая мысль Достоевского, Н.А. Бердяев напишет так: «Христианство всегда было, есть и будет не только религией личного спасения и ужаса гибели, но также религией преображения мира, обожения твари, религией космической и социальной, религией бескорыстной любви, любви к Богу и человеку, обетования Царства Божьего» [107].

С идеей миллениума сопрягаются у Достоевского и его концепция Церкви как водительницы человечества к Царствию Божию, и трактовка Восточного вопроса, и концепция христианской политики, не говоря уже об идеале соборности, обнимающем все стороны религиозных воззрений писателя. Осуществление высшего, неслиянно-нераздельного единства на всех уровнях жизни — от межчеловеческих до межгосударственных — и означает для него наступление эры миллениума, благой, богочеловеческой эпохи истории, венчающей земные пути человечества, той «мировой гармонии», вдохновенным пророчеством о которой завершается «Пушкинская речь» [108].

Двадцатая глава Откровения становится для писателя одним из главных аргументов в пользу оправдания истории, утверждения ее как поля соработничества Бога и человека, чего никак не желали признавать критики «розового христианства». Этим убежденным в своей правоте и православности критикам, лихо размахиваю-

щим эсхатологической дубиной, сокрушая всякую веру в созидательный смысл истории, в возможность благого дела и творчества в ней, Достоевский в свое время попытался ответить в «Дневнике писателя» 1880 г., в рамках своего возражения А.Д. Градовскому. Правда, эта попытка так и осталась незавершенной, ибо кульминационный ее аргумент, как раз и выводивший напрямую к идее миллениума, был снят Достоевским из печатного текста ответа. А.Д. Градовский, нападавший на «Пушкинскую речь» уже не с ортодоксально-леонтьевской, а с либеральной, подчеркнуто секулярной точки зрения, среди множества своих аргументов contra тем не менее использовал и Откровение, восклицая риторически и ядовито: «Словом, совершите то, чего не предсказывает и Апокалипсис! Напротив, тот предвещает не "окончательное согласие", а окончательное "несогласие" с пришествием Антихриста. Зачем же приходить Антихристу, если мы изречем слово "окончательной гармонии"» [109]. Реагируя на этот упрек, Достоевский писал: «Ужасно остроумно, только вы тут передернули. Вы верно не дочитали Апокалипсис, г-н Градовский. Там именно сказано, что во время самых сильных несогласий не Антихрист, придет Христос и устроит царство свое на земле (слышите, на земле) на 1000 лет. Тут же прибавлено: блажен, кто участвует в воскрешении первом, то есть в этом царстве. Ну вот в это время, может быть, мы и изречем то слово окончательной гармонии, о котором я говорю в моей Речи. Вы опять скажете, что это фантастично, закричите, что это уже мистика. А не суйтесь в Апокалипсис, не я начинал, вы начали» (26, 323).

Христианский идеал «Царства Божия на земле» Достоевский противополагал не только концепциям краха и неудачи истории, но и социалистическим утопиям «земного рая», равно как и позитивистским концепциям «линейного прогресса», хотя, как это ни парадоксально, критики его «хилиастических соблазнов» (выражение Б.Н. Тарасова) порой представляют «мировую гармонию» писателя своего рода запоздалой фурьеристской отрыжкой, следствием очарованности «либерально-эгалитарным прогрессом», который Достоевский на деле критиковал еще жестче Леонтьева.

Выше уже говорилось о том, что позитивистская историософия полагала отчетливую и непереходимую грань между историей и природой. Н.И. Кареев, один из ее ведущих представителей на русской почве, подчеркивал: восходящее развитие совершается лишь в социальном бытии человека, тогда как в сфере природного нет «ни ухудшения, ни улучшения, ни понижения, ни возвышения, есть лишь смена явлений» [110]. Достоевский же, со своей стороны, был убежден: рай на земле при условии господства на ней «всесильных, вечных и мертвых законов природы», действующих как во внешнем мире, так и в физическом естестве человека, — не более чем злая утопия. И условием воцарения «мировой гармонии» он полагал не только совершенствование межчеловеческих отношений и связей, но и духо-телесное преображение человека. «Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, беспрерывное существование куколки, переходящей в бабочку» (11, 184), — так в подготовительных материалах к «Бесам» выражал писатель эту мысль устами одного из своих героев. Здесь же появилась и запись: «Millenium, не будет жен и мужей» (11, 182), в которой Достоевский обозначил одну из сущностных черт будущей преображенной природы людей (отсутствие природного, полового рождения, несущего в себе жало греха и смерти), которую они обретают в «тысячелетнем царстве» Христовом, то есть *еще на земле* и *в истории*.

В черновых набросках к «Братьям Карамазовым» писатель намечает и другие линии духо-телесной метаморфозы: «Изменится плоть ваша. (Свет фаворский)»; «Свет фаворский: откажется человек от питания, от крови — злаки» (15, 245, 246). А в письме Н.П. Петерсону от 24 марта 1878 г. говорит о «воскресении первом», которое, согласно пророчеству Откровения, предваряет «тысячелетнее царство»: «пропасть, отделяющая нас от душ предков наших, засыплется, победится побежденною смертию, и они воскреснут не в сознании только нашем, не аллегорически, а действительно, лично, реально, в телах. (NB. Конечно, не в теперешних телах, ибо уж одно то, что наступит бессмертие, прекратится брак и рождение детей, свидетельствует, что тела в первом воскресении, назначенном быть на земле, будут иные тела, не теперешние, то есть такие, может быть, как Христово тело по воскресении его, до вознесения в Пятидесятницу)» (30(1), 14).

Представление Достоевского о преображении в миллениуме телесной природы человека полагает четкий водораздел между его хилиазмом и хилиастическими воззрениями еретических сект первых веков христианства. У керинфиан, эбионитов, монтанистов и др. воскресение первое предполагалось в том самом природном, «чувственном теле со всеми его естественными физиологическими функциями» [111] — теле послегрехопадном, пожирающем, испражняющемся, потеющем, подверженном стихии животного сладострастия, не избавленном соответственно и от закона смерти и тления. Для Достоевского, так же, как и для отцов Церкви I–III вв.: Папия Иерапольского, Иустина Мученика, Иринея Лионского и др., человек в миллениуме обретает то тело духовное, о котором пророчествовал еще апостол Павел.

И в этом Достоевский кардинально расходится также и с хилиастическими протестантскими ересями (анабаптизм), пытавшимися водворить тысячелетнее Царство Христово путем лишь общественного переустройства. По его убеждению, однобокая опора только на социальное действие (свойственная, кстати, и социалистическим проектам), хлипка и обречена на провал. Рай с «недоделанными людьми» (25, 47) для него невозможен. Преображение межчеловеческих связей должно быть неразрывным с преображением самого человека, причем преображением целостным, духовно-телесным, иначе получится, как в знаменитом сетовании апостола Павла: «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. <...> Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божием; но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих» (Рим 7:19, 22–23). Излишне добавлять, что эту внутреннюю, фундаментальную разорванность человека, когда естество не только не поспевает за духом, но, напротив, безжалостно тормозит и стреножит его, демонстрируют многие герои писателя (от князя Мышкина до Дмитрия Карамазова).

Итак, миллениум Достоевского — это действительно новое, обоженное, обновленное состояние земли и человека. Это вершина истории, в которой пришедшее «в разум истины» человечество творит волю Отца, подготовляя условия уже всецелого, вселенского обновления, что наступит в Иерусалиме Небесном, где воистину, по слову ап. Павла, Бог станет «все во всем» (1 Кор 15:28).

Наконец, еще об одной особенности трактовки Откровения у Достоевского. Согласно пророчеству ап. Иоанна, вслед за тысячелетним царством праведников имеет место новое торжество зла на земле: сатана развязан и выходит обольщать народы,

собирая их на брань против «стана святых» (Откр 20:7–8). История, очищенная и омытая благодатным строительством святого града, вновь срывается в катастрофу. И лишь после этого последнего восстания тьмы ее владыка побежден окончательно, низвергаясь в «озеро огненное и серное, где зверь и лжепророк» (Откр 20:10). У Достоевского тысячелетнее царство Христово не прерывается новым восстанием злого духа и новым падением человечества, а эволюционно врастает в Царствие Небесное, преображаясь, по слову В.С. Соловьева, «в новую землю, любовно обрученную с новым небом» [112].

И Страшный суд, при такой трактовке Откровения, мыслится Достоевским не как событие трансцендентное, пост-историческое, совершающееся вне человеческого времени, а как определенный момент истории, момент, когда своей кульминации достигнет противостояние двух путей развития мира, двух идеалов человечества: пути современной цивилизации, «обоготворившей Ваала», и пути созидания «Царства Христова». Неоднократно и в художественных текстах, и в письмах, и в «Дневнике писателя» Достоевский предрекал скорую и неминуемую гибель цивилизации, коль скоро будет она упорствовать на ложных путях. Революционные и атеистические идеи, писал он, несут в себе антихристианский идеал всеобщей сытости и «вековечной Вавилонской башни», и «первые битвы грядущего страшного нового общества против старого порядка вещей» уже «при дверях». Но будучи неминуемыми, эти битвы являются и необходимыми, ибо именно они могут очистить и омыть племена и народы, не исполнившие своего христианского назначения. «Мир спасется уже после посещения его злым духом... А злой дух близко: наши дети, может быть, узрят его...» (21, 201–204). Отпадшее и упорствующее в своем отпадении человечество должно пройти сквозь своего рода «страшный суд» истории, суд не трансцендентный, а имманентный, чтобы опамятоваться и прийти, наконец, «в разум истины», обратиться на Божьи пути.

Своим публицистическим и художественным богословствованием, одним из стержневых тем которого стала тема «Царствия Божия на земле», Достоевский во многом предварил религиозно-философские и богословские искания начала XX в. Русский религиозно-философский ренессанс утвердил идею миллениума неотъемлемой составляющей христианской историософии и эсхатологии, напрямую связав ее с теми важнейшими вопросами христианской веры, которые еще ждут своего соборного разрешения: это «вопросы антропологии, о соотношении сил человека и благодати в деле спасения, вопрос космический, о воссоздании всей твари чрез спасение человека» [113]. Философ и богослов В.А. Тернавцев, деятельный участник Петербургских религиозно-философских собраний 1901–1902 гг., дал тогда короткую, но содержательно-точную формулу христианского хилиазма — слова эти прозвучали спустя двадцать лет после кончины Достоевского, но вполне могли быть сказаны им самим: «...по слову Спасителя, земля есть место странствий и приготовлений, но не только к небу, а в такой же мере к новой праведной земле. Земля имеет свои религиозные задачи, свои священные ожидания: “на земли мира и в человецех благоволения”» [114].

Тема хилиазма вставала и на заседаниях религиозно-философских обществ — Московского и Петербургского, неоднократно обсуждалась на страницах печати. «Весь современный религиозный кризис, — писал Н.А. Бердяев в работе «Новое религиозное сознание и общественность», — обращен к хилиастическим верования-

ям, хочет вместить и истолковать хилиастические надежды»[115]. Двадцатая глава Откровения — пророчество о новой органической эпохе в истории земли и человека. «*Исторический процесс завершится* появлением теократии, тысячелетнего царства Христова на земле» и «в этом *будет* его добрый, праведный, осмысленный результат»[116].

Бердяев восходил к теме миллениума, полемически отталкиваясь от утопий земного рая, будь то «муравейник» Великого инквизитора, или «лже-религиозная социалистическая соборность». Позднее в книге «Об общественном идеале» П.И. Новгородцев объявит утопической вообще всяческую мечту о возможности благого устроения людей на земле, неважно, будет ли это социалистический рай пролетариата или «царство праведников» 20 главы Откровения. Что же касается Бердяева, то он четко различает секулярные мечты о земном рае, в мире, каков он есть, и христианскую идею преображающейся земли. «Теократия, — подчеркивает философ, — в пределе своем есть отмена порядка природы, отмена всякого человеческого закона и человеческой власти, в ней люди становятся как боги (цель недостигнутая и недостижимая в природно-человеческом процессе, указанном искусителем)»[117]. Преображенный человек, по мысли Бердяева, призван установить и новые отношения с природой — те, которых чает старец Зосима, учащий своих чад любви ко всякому созданию Божию, влагающий в них сознание вселенской ответственности человека за бытие. «Именно от теократии мы ждем благословения труда, истинного преображения природы в освященном труде, *святой материи* жизни. <...>»[118]. И как Достоевский, встретившийся в 1878 г. с идеями Федорова о деятельном соучастии человечества в осуществлении главного христианского чаяния «воскресения мертвых», относил это соучастие к эпохе миллениума, так и Бердяев, приводя пророчество о «воскресении первом», писал: «Новая теократия призвана соборно подготовлять воскресение мира и всего живущего»[119].

Среди русских религиозных философов XX века особенно напряженно размышлял над хилиастической темой С.Н. Булгаков. Уже в работе «Апокалиптика и социализм» (1910) он говорил о возможности истолкования идеи Царства Божия на земле в духе церковного учения, причисляя к таковым толкователям вместе с Федоровым и ранним Соловьевым еще и Достоевского. Чаяние «Царства Божия на земле» оправдывает историю, человечество получает шанс движения *навстречу* Христу, а не от Христа, как в пессимистически-эсхатологическом сценарии того же Леонтьева. Даже в обструганном, секулярном социалистическом хилиазме, реанимирующем «старый иудейский хилиазм, прежнюю веру в земной рай»[120], проблескивают черты высшей правды, какого-то важного и еще не до конца понятого людьми откровения. Критикуя позднего Соловьева, который в письме в редакцию «Вестника Европы» «По поводу последних событий» решительно отвергал всякую возможность поступательного совершенствования человечества, заявив, что «всемирная история внутренне кончилась», Булгаков задается вопросом: «Не содержится ли в этой посюсторонней, земной социалистической эсхатологии и каких-либо новых религиозных возможностей, которых уже не видел тогда Соловьев, раньше столь близкий и доступный эсхатологическим идеям московского философа Н.Ф. Федорова? Последнее слово здесь еще не сказано...»[121]. И хотя окончательного ответа мыслитель дать не решается, указывая на антиномичность христианской философии истории, на то, что борьба «в христианском сознании» «двух концепций, двух вос-

приятий истории: оптимистически-хилиастической и пессимистически-эсхатологической» отнюдь не предрешена, в работах 1920–1930-х годов он будет последовательно защищать подлинный хилиазм, имеющий свой исток в христианстве, сопряженный с идеей обожения земли и человека. «Христианство в идее Царствия Божия имеет такой всеобщий, необъятный идеал, который в себе вмещает все благие человеческие цели и достижения. Но оно имеет еще и свое обетование, которое на символическом языке Апокалипсиса обозначается как наступление 1000-летнего царства Христова на земле (Откр 20). Этот символ, который есть путеводная звезда для истории, односторонним истолкованием давно уже заперт на замок, так что считается чуть ли не особой "ересью" неприятие его господствующего истолкования, которое от него ничего не оставляет. Но это предельное явление Царствия Божия на земле, которое здесь символизировано, не только не может оставаться лишь пассивно воспринимаемым (а идеологически даже и вовсе отвергаемым) пророчеством, но должно становиться активной "утопией", упованием» [122], — к таким выводам приходит философ в работе «Душа социализма» (1933). В статье «Святый Грааль» (1930), ставшей одной из определяющих вех движения Булгакова к построению активно-христианской эсхатологии, философ полагает пророчество о тысячелетнем царстве залогом «исполнения нашей человеческой истории», которая получает высший смысл и высшее оправдание: это уже «не поражение, а победа, не пустота неудачи, но полнота общего дела, земного строительства навстречу небесному» [123]. Булгаков подчеркивает, что именно тысячелетнее царство, первое воскресение и воцарение Христа со святыми Своими, есть завершение — и победоносное завершение — борьбы человечества за свою «истинную человечность», которая была открыта ему в Боговоплощении и Христовом спасительном подвиге. Образ миллениума появляется и в книге «Агнец Божий», составляющей первую часть трилогии «О Богочеловечестве», и в книге «Апокалипсис Иоанна», где Булгаков объявляет пророчество о тысячелетнем царстве центральным пророчеством Иоанна, равновеликим пророчеству о Новом Иерусалиме, более того, соединяет эти пророчества воедино, объявляя исполнение первого вехой на пути к исполнению второго, подчеркивая, что время этого века есть время свершений для века будущего [124]. А в работе «Православие. Очерки учения православной церкви» тысячелетнее Царство Христово предстает как полнота Церкви, преобразившей изнутри все человеческое общежитие и возглавившей творчество человека в истории. Ставя перед христианством в его восточно-православном изводе образ этой «новой эры христианского творчества жизни», Булгаков завершает свою мысль восклицанием, в свое время вырвавшимся из уст старца Зосимы: «Сие и буди, буди!» [125]

В религиозно-философской системе Булгакова идея миллениума оказывалась связанной невидимыми, но прочными нитями с идеей софийности твари, сформулированной еще в начале 1910-х годов в книге «Философия хозяйства» и постулирующей принципиальную неразрывность Бога и мира, бытия и благобытия. Совокупный идеальный образ мира и человека вечно содержится в Боге, пребывает в Нем в красоте, славе и нетлении, но одновременно и излучается в тварное бытие, стремясь к полноте воплощения. С начала времен София, мировая душа, как бы «реет» над мирозданием, проницая его Божественным светом, живой нитью связывая с Творцом все сотворенное. И даже после грехопадения мир оказывается «удален от Софии не по сущности, но по *состоянию*» [126]. Та красота и гармония, которую со-

зерцаем мы в явлениях окружающей жизни: «в прелести ребенка и в дивном очаровании зыблющегося цветка, в красоте звездного неба и пламенеющего солнечного восхода» [127], — образуется именно этими «лучами софийности в природе», несет в себе откровение Божественной основы бытия, обетование грядущего обожения всей твари. А если земля не оставлена Богом, если несет она в себе образ и подобие Небесного Иерусалима, то и задача ее в истории в том, чтобы просветлять в себе этот образ, приближая тем самым славу и красоту грядущего Царствия.

Этот образ софийности мира сумел увидеть Булгаков у Достоевского, которого, как мы уже говорили, он причислял к христианским хилиастам. И действительно, в творчестве писателя мы не раз встретим символические, «райские» картины природы, исполненные радостного любования красотой Божьего мира, в которой явлен человеку, по словам старца Зосимы, знак «живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим» (14, 290), прообраз будущей нетленной красоты Царствия Божия, гармонии уже совершенной и всецелой. «Заночевали, брате, мы в поле, — рассказывает Макар Иванович Подростку, — и проснулся я заутра рано, еще все спали, и даже солнышко из-за леса не выглянуло. Восклонился я, милый, главой, обвел кругом взор и вздохнул: красота везде неизреченная! Тихо все, воздух легкий; травка растет — расти, травка Божия, птичка поет — пой, птичка Божия, ребеночек у женщины на руках пискнул — Господь с тобой, маленький человечек, расти на счастье младенчик! И вот точно я в первый раз тогда, с самой жизни моей, все сие в себе заключил» (13, 290). «Воздух легкий», «травка растет — расти», младенчик растет — «расти на счастье», «птичка поет — пой, птичка Божия» — все живое существует радостно и свободно, друг другу не мешая, друг друга не умаляя, а, напротив, умилительно, счастливо друг с другом перекликаясь, трель птички с писком младенчика, журчание ручейка со словом человеческим, и друг в друге отзываясь. Из живого ощущения софийности бытия вытекает, по мысли Булгакова, и проповедь старца Зосимы о любви к Божьему творению: «Любите все создание Божие, и целое, и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь, и тайну Божию постигнешь в вещах» (14, 289). Приведя эти слова Зосимы в предисловии к «Философии хозяйства», Булгаков замечал, что они лучшим образом выражают «пафос и устремление» его книги, задача которой — раскрыть «*онтологическую* и *космологическую* сторону христианства» [128], утвердить идею ответственности человека за бытие, оправдать хозяйство, указав его место в домостроительстве спасения.

Софийное мирочувствие Достоевского отметил не только Булгаков. О Достоевском как характерном выразителе идеи софийности, сокровенной идеи русской религиозной мысли и культуры, позднее будет говорить Г.П. Федотов [129]. Н.А. Бердяев в книге «Русская идея» (Париж, 1946), цитируя ту же фразу Зосимы, что и Булгаков, так определит ее смысл: «Достоевский проповедывал Иоанново христианство — христианство преображенной земли, религии воскресения прежде всего» [130]. В свою очередь Н.О. Лосский, предпринявший в работе «Условия абсолютного добра» (Париж, 1949) опыт построения христианской этики, в которой Абсолютной ценностью является «Бог и Царствие Божие», приведет другой фрагмент из жития и поучений старца Зосимы — разговор будущего старца с Анфимом «о красе мира сего Божьего и о великой тайне его»: «Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну

тайну Божию свидетельствуют, беспрерывно совершают ее сами» (14, 267). Достоевский, исследователь глубин падшего естества мира, мира в состоянии распадения, томящегося в тисках своих «всесильных, вечных и мертвых законов» (23, 147), здесь художественно изображает, по мысли Лосского, другой «положительный аспект природы как восхождение ее к Богу и служение Ему» [131]. Тяга «к идеалу абсолютного совершенства» присутствует, таким образом, не только в человеке, существе созданном по образу и подобию Божию, но и во всем тварном бытии: даже из глубины бездны, в которую тварь оказалась ввергнута самостью и своеволием, она вопиет ко Творцу, «устремляется к Слову, Богу славу поет, Христу плачет» (14, 268), тем самым по мере дарованных ей Богом сил «участвуя в соборном творчестве Царства Божия» [132].

Если сторонники идеи истории как «работы спасения» говорили о хилиазме Достоевского со знаком «плюс», то их оппоненты, склонявшиеся к пессимистической, катастрофической точке зрения, видели в его чаянии «мировой гармонии» слабость и соблазн, затмевающие суровые и строгие слова писателя, сказанные в одном из обозрений иностранных событий в журнале «Гражданин» за 1873 г.: «А злой дух близко. Наши дети, быть может, узрят его» (21, 201–204). Вот что утверждал Г.В. Флоровский в финале статьи «Блаженство страждущей любви», написанной в 1921 г. к 100-летию со дня рождения Достоевского: «Достоевский не смог и не сумел избегнуть утопического искушения, и постоянно радостное предчувствие грядущего обновления развертывалось у него в картине Царствия Божия *на земле*. Он знал и понимал, что не на земле и не во времени радость человеческая исполнится. Но слишком дороги и близки были для него эти здешние, дольние муки, слишком любил он эту грешную землю. И закрывалась не раз призрачным образом "окончательного разрешения" человеческой тоски та, грядущая "новая земля" под новыми небесами. Он не мог вместить ту тягостную тайну, что после Воскресения Христова Спаситель может *являться*, но не может уже жить и пребывать в еще не изжившем своего искупительного "сорокоуста" мире. Ему хотелось, чтобы этот мир теперь же, сразу вместил бы Христа. Отсюда колебания его творчества, отсюда неудачи и угасания его замыслов» [133].

Подобно П.И. Новогородцеву, Г.В. Флоровский ставил на одну мировоззренческую и духовную доску утопии «земного рая» и идею миллениума, связывая их с языческим миросознанием. Он обвинял представителей «нового религиозного сознания», к родоначальникам которого причислял Достоевского и Соловьева, в неразличении духов. И вновь подчеркивал изначальный и непреодолимый антиномизм христианства, неизбывную трагичность истории, в которой яростное столкновение зла и добра не находит и не может найти своего разрешения.

Спустя пять лет Флоровский помещает в созданном Н.А. Бердяевым религиозно-философском журнале «Путь» статью «Метафизические предпосылки утопизма», посвящая ее памяти П.И. Новгородцева. Здесь то же непримиримо-резкое противопоставление неба и земли, Божеского и человеческого, не допускающее никакого их соединения и жизнетворческого, благого союза. «Вне мира пребывает Господь Вседержитель», а потому или «земное мессианское царство» — или Небесный Иерусалим 21 главы Откровения, или наивные грезы о «праведной земле» — или «вера в Парусию и в Страшный суд» [134]; третьего, синтезирующего начала нет и не будет.

Флоровский писал эту статью в 1923–1926 гг., в первое пореволюционное десятилетие. Поднятый в начале XX века вопрос о конечных целях и границах историче-

ского, социального действия обретал в это время особую остроту и актуальность. Половинчатое, секулярное строительство рая в одной отдельно взятой стране для одного отдельно взятого класса, сопровождавшееся кровавой расправой с «ненашими», для многих представителей русской мысли автоматически дискредитировало саму идею активности человека в истории. Не случайно в первые послереволюционные годы дважды (в 1919 и 1921 гг.) была переиздана книга П.И. Новгородцева «Об общественном идеале», по следам которой и шел Флоровский в своей критике хилиастических упований. В своей книге Новгородцев обрушивался на утопии земного рая, и прежде всего на общественный идеал социализма, утверждая, что ведет свою атаку именно с религиозных позиций. Прямо апеллируя к Достоевскому («социализм есть не только рабочий вопрос, или так называемого четвертого сословия, но по преимуществу есть атеистический вопрос, вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни» — 14, 25), философ указывал на стремление идеологов «марксистского социализма», отвергнув Бога, «устроиться собственным разумом» и при помощи секулярной науки «свести небо на землю» [135]. Он подчеркивал опасность всякого социального реформаторства для человека, *каков он есть*, несовершенного, смертного, наделенного не только энергией созидания и творчества, но и силой злобного разрушения. История, творимая таким человеком, не может вместить в себя абсолюта. Следование утопическим схемам неизбежно приводит к ложной ориентации общественного целого, которое предпочитает жертвовать настоящим ради неведомого «прекрасного далека» и смотрит на личность как на средство.

Большинство русских религиозных философов разделяли критику Новгородцева. Но, солидаризируясь с ним в критике марксизма, те мыслители, которые вслед за Федоровым разделяли идею истории как «работы спасения» (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Н.А. Сетницкий, Г.П. Федотов, В.Н. Ильин), категорически восставали против вывода, к которому в конечном итоге приходил Новгородцев: вывода об обреченности *всяких* усилий человека в истории, о том, что стремление к идеальному строю на земле утопично *вообще*. Да, оно утопично для *непреображенного* человека на *непреображенной* земле, но оно составляет духовный стержень бытия человека *преображающегося*. В работе «О конечном идеале» Н.А. Сетницкий опровергал концепцию Новгородцева, исходя из самой природы идеала. «Идеал по самому смыслу своему есть крайнее, последнее и величайшее задание, к которому стремится человечество» [136], идеал проективен, и в процессе его становления факт воплощения не менее важен, чем стадия словесной формулировки. По мысли философа, дело не в ложности самой идеи осуществления идеала в истории, а в несовершенстве тех идеалов, которые доселе выдвигало человечество. Идеалы «земного рая», против которых так ополчился Новгородцев, для Сетницкого суть идеалы *дробные*, они несут в себе мечту о преображении мира, но всегда в редуцированном, а то и искаженном виде. Существо этого искажения — или в представлении о конечной цели (к примеру — одностороннее материальное благополучие), или в выборе средств (насилие, кровь, вражда — в революционном проекте, техника — в сциентистских утопиях). Не дотягивают они до единого и единственного *целостного* идеала, который предполагает «полноту счастья и всеобщность спасения». Их утопичность — в их дробности. *Реальной* же целью человечеству, по убеждению Сетницкого, может быть поставлен лишь *абсолютный* идеал — Царствия Божия, одухотворения мира и

«восстановления всяческих». Пути же к этому идеалу намечены, по мысли Сетницкого, в Откровении Иоанна Богослова, которое по-новому должно быть прочитано человечеством, вступающим в третье тысячелетие христианства и вплотную подошедшим к проблеме последнего выбора: с кем оно творит будущую историю — с «князем века сего» или с Христом.

Рассматривая историю под знаком эсхатологической темы, русские религиозные мыслители стремились реабилитировать и идею прогресса, подчеркивая, что представление о восходящем развитии родилось именно с христианством и что, будучи представлено целостно-религиозно, оно выше и античной идеи золотого века позади, и индуистских «пустоворотов» бытия, тех самых, о которых говорит черт в «Братьях Карамазовых»: «Да ведь теперешняя земля, может, сама-то биллион раз повторялась; ну, отживала, леденела, трескалась, рассыпалась, разлагалась на составные начала, опять вода, яже бе над твердию, потом опять комета, опять солнце, опять из солнца земля — ведь это развитие, может, уже бесконечно раз повторяется, и все в одном и том же виде, до черточки. Скучища неприличнейшая...» (15, 79). Как комментировал этот образ Е.Н. Трубецкой, здесь «сама вселенная представляется как нескончаемая "Сизифова работа"» [137], видится отданной во власть «дурной бесконечности». Более того, если в отношении к мертвой природе пустовороты бытия вызывают в существе сознающем впечатление злой и тоскливой скуки, то стоит нам перейти в область жизни, и особенно жизни сознательной, средоточием которой является человек, и представление бытия как «бессмысленного чередования смертей и рождений», «бессмысленного вращения волчка вокруг своей оси» начинает производить уже не только ощущение скуки, но и «мучительное впечатление *неудачи*» [138]. «Мы имеем здесь, — подчеркивает Трубецкой, — уже не простое *отсутствие цели, а цель недостигнутую*, разрушенную иллюзию смысла» [139].

Акцентируя христианскую составляющую идеи прогресса, религиозные мыслители, стремившиеся к оправданию истории, рисовали идеал истинного, подлинно христианского, прогресса, который не линеен и не замкнут в эвклидовом пространстве трех измерений, а связан, как сказал бы Достоевский, «с другими мирами и с вечностью», поднимает бытие и человека на новую ступень, становится залогом их преображения. Нужно не замыкать прогресс областью наличного, смертного бытия, а увидеть в нем движение мира к царствию Божию [140], «постепенное проникновение Логоса во все элементы мироздания» [141]. Миллениум, новое, преображенное состояние земли и человека, становился в интерпретации русских религиозных мыслителей высшей точкой истории, в нем созревал тот плод, который человек должен был принести своему Творцу. «Тысячелетнее царство» понималось уже не просто как царство праведников, а как сама облекшаяся в Божью Славу земля, обитель богочеловечества. Оно мыслилось ступенькой к Иерусалиму Небесному, к будущей полноте райской гармонии, где, как писал Достоевский в пророческой записи у гроба первой жены, «мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах» (20, 174–175).

Понимание истории как пути к Новому Иерусалиму, вера в то, что судьбы мира зависят и от человека, что «человек призван активно бороться со смертоносными силами зла и творчески уготовлять наступление Царства Божьего» [142], видение будущей благой эпохи истории изменяло представление русских религиозных мыслителей о конце времен. Эсхатологическая тема оказывалась тесно сплетенной с темой

всеобщности или невсеобщности спасения, с круцификсной для русского религиозного сознания проблемой ада и адских мук.

В свое время еще Соловьев в двенадцатом чтении о Богочеловечестве высказался против «"гнусного догмата" о вечных муках»[143], заявив, что «осуждение на вечные мучения хотя бы одного существа <...> равносильно осуждению всех, так как, в силу солидарности всех человеческих существ, страдание одних делается невозможностью блаженства для других»[144]. Человечество, соработающее своему Творцу, может надеяться на спасение всех, вплоть до «Каина и Иуды» — был убежден Федоров, выдвинувший идею условности апокалиптических пророчеств. Цитируя «молитву за угнетателей», распространенную в церкви сирийцев-несториан («Испрашиваем также Твоего милосердия для всех наших врагов и всех ненавидящих нас, для всех умышляющих зло против нас. Не о суде или мщении молимся Тебе, всемогущий Боже, но о сострадании и спасении и отпущении всех грехов, ибо Ты хочешь всем человекам спастися и в разум истины идти»), философ подчеркивал, что на ее основании можно молиться даже о спасении Антихриста[145].

В XX веке идею апокатастасиса убежденно защищали В.В. Розанов, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Г.П. Федотов, Н.О. Лосский, В.Н. Ильин, А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, Д.Л. Андреев и др. В пользу идеи апокатастасиса они выдвигали самые разнообразные аргументы: богословские, философские, религиозно-этические. И нередко апеллировали при этом к творчеству Достоевского, ибо он, несмотря на сознание укорененности в мире зла, на понимание глубокой искаженности человеческой природы, искал путей «восстановления погибшего человека» и для него вопрос об образе грядущего Царствия, о том, все ли будут иметь в нем свою часть или лишь избранные, был совсем не отвлеченным, а глубоко личным вопросом, врезавшимся в его сознание еще тогда, когда он, блестящий молодой литератор, осужденный по делу петрашевцев, «к злодеям причтен был» и провел четыре года в аду Омского острога вместе с другими преступниками, осужденными судом человеческим в опережение Божьего окончательного суда. Начиная с «Записок из мертвого дома» писатель напряженно размышляет над этим вопросом. Сначала — в «Преступлении и наказании», романе о разбойнике, прошедшем через падение, упорство во зле и покаяние и ставшем наконец «разбойником благоразумным» (так художественно утверждает писатель великую евангельскую мысль, что нет большей радости в Царствии Божием, чем о едином грешнике кающемся и что двери спасения отверсты всем — нужно только захотеть в них войти). Далее — в «Бесах», где умирающий Степан Трофимович Верховенский говорит о «Великой Мысли» (следует читать — образе Божием), заключенной в каждом человеке, как бы глубоко он ни пал, как бы ни противился своему Творцу, и содержащей в себе потенцию его просветления и спасения в будущем веке. Потом — в «Подростке», где Версилов разворачивает перед Аркадием картину «последнего дня человечества»: к «осиротевшим людям», утратившим после столетий бесконечной борьбы не просто веру, но даже саму идею о Боге и бессмертии, сходит Христос и вопрошает, простирая к ним руки: «Как могли вы забыть Его?». Сходит не с гневом на человечество, а с бесконечной любовью к нему. «И тут как бы пелена упадала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения...» (13, 379). Ну а в романе «Братья Карамазовы» вопрос о том, совершится ли в финале времен разделение человечества, пошедшего от единого корня Адамова, или двери спасения будут

открыты всем: нужно будет лишь захотеть в них войти, — обретает особую остроту [146].

В мае 1916 г. на заседании Киевского религиозно-философского общества начинающий философ, будущий священник А.Е. Жураковский прочел реферат «К вопросу о вечных муках». Спустя год его статья появилась в журнале «Христианская мысль», и открывалась она целым рядом отсылок к Достоевскому. Обращаясь к текстам «великого пятикнижия», Жураковский стремился продемонстрировать, как исконная тяга русского сердца к «спасению всех даже до единого» проявилась в литературе русского реализма. Он цитировал монолог Мармеладова о безграничном милосердии Божием, обращенном к каждому, даже самому грешному и пропащему человеку: «Пожалеет нас Тот, Кто всех пожалел и Кто всех и вся понимал, Он Единый, Он и судия. <...> И всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смирных...» (6, 21). Вспоминал предваряющий поэму Ивана Карамазова апокриф «Хождение Богородицы по мукам» с его образом Богоматери, умоляющей Небесного Отца помиловать грешников или позволить ей самой принять за них адские муки. Указывал на слова самого Ивана: «И какая же гармония, если ад: я простить хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы страдали больше» (14, 223) [147]. И завершал однозначным выводом: «В душе Достоевского жила затаенная вера во всеобщее прощение, примирение и спасение» [148].

Идея вечного ада подрывала для русских религиозных мыслителей сами основания христианства, разрушала представление о всеблагости Творца, ставила под сомнение идеал Царствия Божия, обессмысливала бытие и историю. «Бог, сознательно допускающий вечные адские муки, совсем не есть Бог, он скорее походит на дьявола» [149], — с предельной резкостью высказывался Н.А. Бердяев. «Ад выдвигается и сам себя заявляет как инстанция против христианства в его целом; в этом и заключается ужасающая сила его искушения, ибо всей своей сущностью ад утверждает, что *Бога нет*» [150], — писал Е.Н. Трубецкой.

Столь же нестерпима идея ада была для Н.О. Лосского, в персоналистической метафизике которого абсолютной ценностью обладает не только венец творения человек, но и вообще «каждое существо — животное, растение, кристалл, молекула, атом и даже электрон» и каждый из них способен в процессе благого развития, «переходя все к новым и новым формам жизни, стать со временем действительною личностью и подняться до Царствия Божия» [151]. «Если понять буквально слова “много званных, но мало избранных” (Лк 14:24), — подчеркивал Лосский, — если немногие удостоятся Царства Божия, а бесчисленное множество остальных существ обречено на вечные невыносимые страдания в геенне огненной, то мир не заслуживает творения. Мало того, если *хотя бы одно существо* будет до скончания века подвергаться мучениям, худшим, чем самые страшные пытки, то нельзя было бы понять, каким образом всеведущий и всеблагий Бог мог сотворить его. Не могли бы также и мы, а тем более члены Царства Божия признать существование такого мира оправданным» [152].

С.Н. Булгаков прямо называл утвердившееся в богословии «понимание вечности горения и мук» «кощунством в отношении к любви Божией и к Премудрости Его как Творца и Промыслителя» [153]. Бог, бесконечно любящий своих чад, принявший человеческую плоть и умерший на кресте ради искупления и спасения мира, не может обречь вечной геенне людей, ради которых Он сошел в этот мир, пусть даже

кто-то из них оказался невосприимчив и глух к Его новому слову, а подчас и прямо восставал на Него. В свое время именно эту всепрощающую, высшую логику воспроизвел Достоевский в набросках поучений старца Зосимы: «Но если все всё простили (за себя), неужто не сильны они все простить всё и за чужих? Каждый за всех и вся виноват, каждый потому за всех вся и силен простить, и станут тогда все Христовым делом, и явится Сам среди их, и узрят его и сольются с ним, простит и первосвященнику Каиафу, ибо народ свой любил, по-своему, да любил, простит и Пилата высокоумного, об истине думавшего, ибо не ведал, что творил» (15, 249). А в окончательном тексте романа писатель прямо противопоставил правду Христа, всепрощающего и милосердного, сходящего к людям в порыве сострадания и любви, правде Великого инквизитора, что переносит Страшный суд с неба на землю, сожигая «к вящей славе Господней» сотни еретиков.

У Достоевского отчетливо выражено понимание, которое неоднократно будут воспроизводить Федоров, Соловьев, Бердяев, Булгаков: «грозя миру страшным судом» [154], мы, еще очень плохие, недостойные христиане, несовершенные духовно, не умеющие прощать и любить, фактически приписываем наши недостатки Творцу, ограничивая Его благость, любовь, милосердие, наделяя Его нашей мстительностью, злобой, нежеланием и неумением понимать и прощать. Именно такой низменный, немилосердный настрой, недостойный истинно христианской души, демонстрирует в «Братьях Карамазовых» монастырская братия, злорадно обсуждающая «позор» старца Зосимы, который своим скорым тлением «естество предупредил». Весь роман воочию демонстрирует, чем обращается человеческий, слишком человеческий суд. Здесь все беспрерывно друг друга судят и приговаривают, все друг к другу в бесконечной претензии: Митя — к отцу, отец — к Мите, Иван — и к Дмитрию, и к отцу, и к мирозданию, и к Творцу, Катерина Ивановна — к Мите и Ивану и так далее до бесконечности. Вершина же цепной судящей реакции — суд над Митей и выносимый ему приговор — жесткий, обвиняющий по всем пунктам, не оставляющий надежды ни на какое смягчение. Вот так вершит свой суд человечество, проклиная навечно, припечатывая «грешника» к позорному столбу, отвергая Божию заповедь о милосердии: «И потом по всем пунктам пошло все то же: виновен да виновен, и это без малейшего снисхождения» (15, 178). Характерна и реакция присутствующих в зале людей: сначала все столбенеют, а затем многие потирают руки и не скрывают радости и самодовольства. Как тут не вспомнить Тертуллиана, предвкушавшего мстительное торжество праведников, стяжавших себе райские кущи и из этих заслуженных ими кущей наблюдающих муки грешников в пламени ада. «Создание вечного рая и блаженства по соседству с вечным адом и муками есть одно из самых чудовищных человеческих порождений» [155], — напишет по этому поводу Н.А. Бердяев.

В финале «Братьев Карамазовых» Алеша призывает мальчиков, собравшихся у Илюшина камушка, вечно помнить их умершего друга, соединяя усилие своей человеческой памяти с той таинственной и непостижимой вечной памятью Божией, в которой пребывают умершие до светлого дня воскресения. Эта вечная память, напишет впоследствии В.Н. Ильин, — свидетельство безграничного милосердия Божия, неустанного Его попечения о человеке. Бог «Духом Жизни», усилием своей творческой онтологической памяти удерживает над бездной *забвения=небытия* каждого умершего, каким бы страшным грешником ни был он на земле, как бы он низко и ужасно ни пал [156], оставляя ему надежду на возрождение и спасение.

Но «последние судьбы конкретного человеческого "я"» [157] зависят не только от Бога. В равной степени за конечную участь умершего отвечают живущие. В этом смысл установления церковной молитвы за умерших. В этом смысл и соборной молитвы в литургическом таинстве, когда «за изнемогшего и как бы безнадежно падшего брата своего имя Божие призывают те, кто составляют таинственный церковный собор, созданный по образу небесного собора Пресвятой Троицы» [158].

Бесконечная благость Божия — один из залогов апокатастасиса. Второй, равновеликий залог — всеобъемлющая любовь человеческая. Любовь, которая, подобно спасительной Божьей любви, печется о каждой заблудшей овце. Любовь, которая не может смириться с тем, что во аде останется хоть один непрощенный. Любовь, которая исключает блаженство праведников в раю, коль скоро их отверженные братья будут низвержены в «озеро огненное». Еще современник Достоевского Федоров подчеркивал, что при разделении человечества на горстку спасенных и тьму вечно проклятых праведники будут наказаны адскими муками, а грешники — созерцанием этих мук. Подхватывая его мысль, Н.А. Бердяев в книге «О назначении человека» утверждает, что вопрос о преодолении ада есть вопрос об ответственности праведников за грешников, вопрос о мере и силе их любви, о высоте их собственного нравственного сознания: «Рай невозможен для меня, если близкие мои, родные мне или даже просто люди, с которыми мне приходилось быть вместе в жизни, будут в аду, если в аду будут Беме, как "еретик", Ницше, как "антихрист", Гете, как "язычник", и грешный Пушкин. Те католики, которые в своей теологии шага ступить не могут без Аристотеля, готовы со спокойной совестью допустить, что Аристотель, как не христианин, горит в адском огне. Вот это стало для нас невозможным, и эта невозможность есть великий успех нравственного сознания. Уж если я столь многим обязан Аристотелю или Ницше, то я должен разделить их судьбу, взять на себя их муку, должен освободить их из ада. Нравственное сознание началось с Божьего вопроса: "Каин, где брат твой Авель?" Оно кончится другим Божьим вопросом: "Авель, где брат твой Каин?"» [159].

Именно этот дух абсолютной, вселенской ответственности за каждого человека, приходящего в мир, одушевляет проповедь старца Зосимы. Старец предостерегает своих чад от суда над ближними, заповедует любить человека даже «во грехе его, ибо сие уж подобие Божеской любви и есть верх любви на земле» (14, 289), настаивает на том, что «всякий пред всеми за всех виноват» и призывает к слезной молитве за отверженных и погибающих, за тех, о ком некому помолиться, даже за самоубийц. В поучительном слове Зосимы является образ того «сердца милующего», которое, как писал преп. Исаак Сирин, горит любовью и печалуется «о всем творении» и «не может <...> вынести, или услышать, или увидеть вреда какого-нибудь, или печали малой, происходящей в твари» [160]. И позднее русские религиозные мыслители неоднократно будут писать о том, что учение о вечных муках несовместимо с пониманием христианской любви, которая «на высших ее ступенях не сопровождается отвращением от злых, несовместима с забвением их, но, напротив, сопровождается жалостью ко всей твари, к злым и добрым и даже к демонам» [161].

Образ исполнения заповеди о любви являет в «Братьях Карамазовых» духовный сын старца Зосимы Алеша. С самых первых страниц романа Достоевский указывает на евангельский настрой его сердца — не судить, а печаловаться о грехе людей, об искажении в них образа Божия и любить этот образ Божий в ближних своих, как бы

ни был он затерт и загажен: «Что-то было в нем, что говорило и внушало (да и всю жизнь потом), что он не хочет быть судьей людей, что он не захочет взять на себя осуждения и ни за что не осудит. Казалось даже, что он все допускал, нимало не осуждая, хотя часто очень горько грустя» (14, 18). И потом во всех своих отношениях с людьми Алеша не позволяет себе ни одной судящей реакции. Ни по отношению к отцу, ни по отношению к братьям, ни по отношению к другим окружающим его персонажам: Катерине Ивановне, госпоже Хохлаковой и ее дочери Лизе, Илюшечке, швыряющему в него камнями и кричащему злобно: «Монах в гарнитуровых штанах» (14, 163), и даже Ракитину, исходящему на него тайной злобой и предвкушающему падение праведника. Он твердо умеет разделять зло как таковое и носителя этого зла. И отцу, повторяющему о себе: «я ведь злой человек», отвечает убежденно и твердо: «Не злой вы человек, а исковерканный» (14, 158), выражая тем самым глубинное христианское понимание — понимание того, что зло не онтологично, а значит и не равновелико Богу (манихейский дуалистический взгляд), что оно есть лишь искажение блага, недостаток добра, а потому тот, кто, казалось бы, до последней клетки заражен этим злом, почти, так сказать, переродился в черта, имеет шанс благого, обратного перерождения, шанс быть спасенным, если не в этой жизни, то в будущей.

Целый ряд представителей русской религиозно-философской мысли, от Федорова и Соловьева до Булгакова и Лосского, будут защищать ту же идею неонтологичности зла. Зло для них — не сущность, а состояние твари, вызванное ее самостью, обособлением, нежеланием быть воедино с Творцом. И даже когда зло доходит до своего сатанинского предела, загораясь ненавистью к Богу, стремлением уничтожить сотворенный Им мир, то и тогда, в отличие от добра, составляющего сущность Бога и мира, оно неабсолютно и неравновелико Творцу. Даже носитель этого предельного зла «сатана есть личность, сотворенная Богом», и потому все первозданные его свойства («сверхвременность, незамкнутость в себе, сверхкачественная творческая сила, свобода и т. п.») «суть добро, не разрушенное даже и падением этого существа и таящее в себе возможность возрождения его» [162].

Не признавая онтологичности зла, нельзя признавать и онтологии ада. Ибо признать онтологию ада значит признать неполноту преображения, значит согласиться на то, что бытие переходит в благобытие не целиком, а частично, что остается в нем та область, куда не проникает и никогда не проникнет нетварный Божественный свет, что будет нечто в материи, неподвластное действию силы Божией, а такое признание равновелико отрицанию всемогущества Божия и в конечном счете отрицанию Бога. «Ад объективированный, как особая сфера вечной жизни, совершенно нетерпим, немыслим и просто несоединим с верой в Бога» [163]; «С Божественной точки зрения» признание ада как черной дыры в Царствии Божием, дьявольской прорехи на ткани преображенного бытия, «означает неудачу творения» [164], — пишет Бердяев. А Булгаков прямо указывает, что подобная трактовка ада противоречит тому образу «полного обновления твари» [165], который рисуют завершительные, двадцать первая и двадцать вторая, главы Откровения («новое небо и новая земля», неиссякающая река жизни, «спасенные народы», ходящие во славе Господней, и недвусмысленное указание: «И ничего уже не будет проклятого» (Откр 22:3)).

Здесь русская религиозная мысль снова смыкается с Достоевским. Вспомним, как на рассуждение Федора Павловича Карамазова о «крючьях в аду» Алеша тихо

говорит ему: «Да, там нет крючьев» (14, 24), тем самым протягивая нить к будущему «рассуждению мистическому» «об аде и адском огне», которым завершается рукопись бесед и поучений Зосимы, где рождается формула: ад есть «страдание о том, что нельзя уже более любить» (14, 292), дается трактовка адских мук не как физических, материальных мучений, а как мучений прежде всего нравственных, как страданий за грех, совершенный в земной жизни, покаяния в том, что эта жизнь, данная для любви и служения, была истрачена пусто и суетно, а «великими грешниками» — смертно и страшно. Эта трактовка напрямую связывает Достоевского с той традицией толкования ада, которая была выражена свт. Григорием Нисским в его сочинении «О душе и воскресении». Святитель понимал адские муки как более-менее длительный процесс «врачевания душ умерших грешников от скверн порока» [166], подчеркивая, что когда в покаянном огне каждого сердца сгорит грех, одержавший его в земной жизни, ничто уже не будет препятствовать воссоединению всех в Царствии Божием, соединению друг с другом и со Творцом. Бердяев, Булгаков, Лосский, выступая против идеи вечных мучений, неоднократно ссылались на авторитет святителя. Но не меньшим авторитетом был для них Достоевский. Его Зосима, говоря о муке духовной, которая, по убеждению старца, стократ мучительнее и страшнее, чем «пламень адский материальный», выражает упование на то, что адское страдание не будет вечным. Грешники, любовно призываемые праведными из рая и паче мучимые этой любовью, ибо она возбуждает в них «еще сильнее пламень жажды ответной, деятельной и благодарной любви, которая уже невозможна» (14, 293), в конце концов сподобляются облегчения мук. «В робости сердца моего мыслю, однако же, что самое сознание сей невозможности послужило бы им наконец и к облегчению, ибо, приняв любовь праведных с невозможностью воздать за нее, в покорности сей и в действии смирения сего, обрящут наконец как бы некий образ той деятельной любви, которою пренебрегли на земле, и как бы некое действие с нею сходное... Сожалею, братья и други мои, что не умею сказать сего ясно» (14, 293). Зосима здесь останавливается, но его упование на прощение пребывающих в адском огне обретает реальность в видении Алеши Карамазова — ликующем видении пира в Кане Галилейской, где льется «вино радости новой, великой», где нет отверженных, нет осужденных: это то состояние всецелого рая, когда и недостойные, очищенные мукой духовной, входят в радость Господа своего, присоединяются к общему ликованию.

Ад, таким образом, свойство, а не субстанция, *состояние* души, а не часть материального мира. Как подчеркивает Бердяев, ад субъективен, а не объективен, он не в Боге, а в человеке, не в бытии, а в душе личности, а значит может быть избыт по мере ее духовного просветления и возрастания, преодолен любовью и верой. «Переживание адских мучений возможно для твари лишь поскольку в ней не померк окончательно образ Божий <...>. В адском мучении человека мучит не Бог, а мучит сам себя человек, но мучит себя Богом, Божьей идеей. Божественный свет является источником мучений, как напоминание о том, к чему призван человек» [167]. Но такое толкование ада как раз и дает возможность признать его только *временным*, а не вечным состоянием твари, дает возможность увидеть путь *преодоления ада* через свободное избрание личностью *добра*, через движение к Богу, через братски-любовное слияние с другими личностями.

В богословской трилогии «О Богочеловечестве» и примыкающей к ней работе

«Апокалипсис Иоанна» Булгаков последовательно восставал против идеи вечного ада. «Допустить вечность озера огненного в творении значит признать непобедимость сатаны в его неизменности, а тем положить границу для Бога, который тем самым уже не может стать “все во всех”. Но это означает <...> окончательную победу сатаны, по крайней мере, в его собственном месте, во аде, вместе с непобедимостью сатанизма» [168]. Для Булгакова ад — не «некая злая вечность, палящая, жгущая, но не переплавляющая и не очищающая» [169], подобная свидригайловской «бане с пауками» (предел богооставленности), а очистительный огонь, в коем соединяются «палящая любовь Божия и безответная, жгучая, но бессильная любовь к Богу» [170] (прямая перекличка с рассуждением старца Зосимы). И этот огонь не безмерен, пройдя его, даже самые страшные грешники получают шанс стать членами Царства Небесного, принять участие в ликующем пире жизни вместе со своими возлюбленными братьями.

Признание вечного ада, согласие на невсеобщность спасения, по мысли Булгакова, искажает самый смысл Откровения, завершительной книги Нового Завета. «...Все содержание Апокалипсиса, во всех его потрясающих и ужасающих образах, есть изображение пути к Апокатастасису. Он есть книга откровения сначала о земном, временном, тысячелетнем царстве, а затем и всеобщем и окончательном царстве святых во веки веков. И от благочестиво приникающего умом и сердцем к этим священным пророчествам требуется со всей силой веры и упования ответствовать АМИНЬ» [171]. Апокатастасис — сердцевина христианского обетования, конечная точка, к которой движется бытие с начала творения, путеводная звезда, которая светит в историю. Это *совершенное облагодатствование* твари, полнота Божественной любви [172].

Пожалуй, лишь в одной форме возможно принятие для русских религиозных мыслителей идеи вечного ада — как злого избрания самого человека, как предела той «страшной свободы», которая дарована человеку Творцом, как знамения отрицательной свободы, «свободы от», свободы уединения и обособления. «Ад допустим в том смысле, что человек может захотеть ад, предпочесть его раю, может себя лучше чувствовать в аду, чем в раю» [173], — пишет Бердяев. Бог дарует прощение своим чадам, другое дело, захочет ли человек «принять этот дар, ибо искупление дано для всех, но усвоение его оставляется на долю человеческой свободы и произволения» [174], — поясняет Булгаков. Только такой ад допускал и Достоевский, говоря о нем устами старца Зосимы: «Ад, будут и гордые», те, что сами «не захотят войти», несмотря на любящий призыв «Отца светов», те, что «будут гореть в огне гнева своего» (14, 293). Такой ад, связанный с предельным обособлением личности, равносилен ее «вечной гибели». «Вечная гибель личности и есть ее пребывание в себе самой, ее нерастворимость, ее абсолютное одиночество» [175], — так подхватывает Бердяев мысль Достоевского, неоднократно выраженную художественно на страницах его повестей и романов, — мысль о том, что уединение и обособление не только не возвышают личности, но убийственны для нее, ибо по-настоящему реализовать себя личность может лишь в братски-любовном союзе с другими личностями, в опыте «деятельной любви», размыкающем кольцо абсолютного одиночества.

Западное богословие первой трети XX в., стремясь разрешить антиномию бесконечной благости Божией и идеи вечного наказания, Царствия Божия и адской геенны, выдвинуло концепцию так называемого «условного бессмертия». На русской

почве адептом этой концепции был Е.Н. Трубецкой, выразивший ее суть в книге «Смысл жизни». Свобода воли, данная твари, рассуждал он, есть свобода говорить Богу и бессмертию не только «да», но и «нет». Однако, если какая-то часть существ говорит это нет, тем самым она обрекает на неудачу дело «победы вечной любви над злом»: «Где эта победа, если от меня зависит разрушить все дело превечной любви, выключить меня самого навеки из полноты божественной жизни и тем самым сделать ее неполнотою» [176], утвердить *рядом* с царством света вечное царство тьмы? Для того, чтобы соблюсти свободу человека и в то же время не допустить равноположного бытия ада и Царствия Божия, Трубецкой и предлагает свое понимание вечного наказания, согласно которому добровольно избравшие зло, упорствующие в противобожеском выборе в момент воскресения, который одновременно есть момент и суда, аннигилируются, исчезают из бытия. Адская мука при этом спрессована в один-единственный миг — тот, в который происходит окончательный разрыв с бытием. Другое дело, что, избавляя отпавшие и не восхотевшие взойти существа от бесконечных мучений в озере огненном, Сам Господь обрекает Себя на вечную память об этом миге окончательной и безвозвратной смерти тех, кому когда-то он дал жизнь и обетованье бессмертия.

Однако выход, предложенный Трубецким, все же не делал проблему невсеобщности спасения более приемлемой для христианского сердца. Ибо в конечном итоге, он оказывался направлен и против Бога, и против человека. Господь хранит вечную память об уничтожении злых, «перед очами Всевышнего *вечно действителен* этот решающий миг со всей его беспредельной мукой» [177] — что же такое эта память, как не память о неполной удаче, а если совсем жестко — то и о неудаче творения? И как опять-таки можно смириться с окончательным уничтожением тех, которым когда-то был дан образ Божий, но которые избрали зло и ничего кроме зла? На эти вопросы концепция «условного бессмертия» ответа дать не могла. И недаром С.Н. Булгаков восставал против нее не меньше, чем против традиционного толкования догмата о вечных мучениях, называя допускаемое кондиционализмом «окончательное уничтожение всего, поверженного в озеро огненное», кощунством «и даже прямою ересью» [178].

Иначе решал проблему «гордых» в Царствии Божием Н.О. Лосский. Опираясь на ап. Павла (1 Тим 2:4), он высказывал убеждение в том, что Господь, желающий спасения всем, «найдет способы увлечь всех достоинством добра» [179]. Само становление Царствия Божия, подчеркивал философ, не одномоментно; оно представляет собой *процесс*. И на начальных своих стадиях Царствие Божие соседствует с психоматериальным миром, в котором еще возможно развитие, а значит и обращение грешных. Если же развитие продолжается, то это значит, что падшие деятели смогут еще раз (и не раз) сделать выбор в пользу добра или зла, и по мере того, как свобода становится в них свободой благого избрания, они освобождаются от зла и становятся членами Царствия Божия [180]. И пусть процесс этого развития будет долог, даже очень долог, главное, он ведет к тому чаемому состоянию, когда вся тварь покорится Богу и будет Бог все во всем.

Однако целый ряд русских религиозных мыслителей выступал против самой идеи о возможности существования гордых в аду. Еще в лекциях о Богочеловечестве В.С. Соловьев высказывал убеждение, что новая, обоженная природа мира не оставит места злой воле и противлению, самоутверждение личности не будет иметь

смысла в бытии, проникнутом Божественным началом, так что «всякое существо войдет в целое и будет членом прославленного человечества» [181]. В том теле духовном, которое обретает в повоскресном состоянии человек, уже не будет потенции зла, ибо зло является принадлежностью нынешней падшей природы. Злая воля в новом, преображенном бессмертном естестве невозможна принципиально, как невозможна она для Бога, который абсолютно свободен, но при этом и абсолютно благ.

В свою очередь Н.Ф. Федоров подчеркивал, что лишь в перспективе трансцендентного воскресения вопрос о свободе решается через признание необходимости гордых, отвергающих дарованное им спасение. Для воскрешения же имманентного, в котором принимает участие человек, вопрос о свободе решается здесь, на земле, *до*, а не *после* воскресения и преображения. Самим своим участием или неучастием в воскресительном деле люди дают Творцу ответ, с Ним ли они или против него, за гармонию они или за ад. Трудничество во Христе, преображающая работа спасения, с этой точки зрения, становятся высшим актом свободы, свободы благого избрания, свободы соработничества человека с Творцом.

Вспомним восстание Ивана против гармонии, купленной миллионами жизней, его упреки Творцу, постановщику жестокой и глупой драмы, участники которой должны страдать долго-долго здесь на земле, чтобы потом воскреснуть, обнять своих мучителей и вознести хвалу Великому Режиссеру. Герой Достоевского искренне убежден, что судьбы мира совершенно не зависят от человека, что финальная гармония предопределена и запланирована. А если так, то тогда, действительно, зачем весь этот садистский спектакль с выколотыми глазами младенцев и затравленными насмерть детьми? Зачем столько пустых и нелепых жестокостей, коль скоро в финале все равно все обнимутся и воспоют во блаженстве осанну? Однако Иван не понимает одной простой, но, увы, еще очень далеко отстоящей от его сознания вещи: никакая гармония не запланирована и то, состоится ли Царствие Божие, в котором мать обнимется с мучителями ее восьмилетнего сына, или же будет ад для мучителей, а значит не будет гармонии, всецело зависит от каждого человека, а значит и от него, Ивана, в самой непосредственной степени.

Протестуя против гармонии, которая, на его взгляд, непременно явится с неба, какие бы низости до этого ни происходили в истории, герой стремится оградить собственную свободу. А поскольку свободу благого избрания у него, как ему кажется, отняли — отняли этой самой необходимостью воскреснуть и непременно воспеть осанну, — то он спешит оградить хотя бы свою отрицательную, злую свободу: «Видишь ли, Алеша, ведь, может быть, и действительно так случится, что когда я сам доживу до того момента али воскресну, чтоб увидать его, то и сам я, пожалуй, воскликну со всеми, смотря на мать, обнявшуюся с мучителем ее дитяти: "Прав Ты, Господи!", но я не хочу тогда восклицать. Пока еще время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь»; «Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был и неправ*» (14, 223). Но в том-то и дело, что благое разрешение истории — не более чем потенция, что помимо этого спасительного разрешения столь же возможен другой, разделяющий, жесткий финал. И буквально каждый человек, в том числе и Иван, бросая свою свободу на ту или иную чашу весов (гармония или ад), определяя, чему он сам отдает предпочтение, «свободе от» или «свободе для», в конечном итоге решает, какой именно эсхатологический поворот станет реальностью.

Выше уже цитировалось исповедание апокатастасиса, возникающее в подготовительных материалах к «Братьям Карамазовым»: «и станут тогда все Христовым делом, и явится Сам среди их, и узрят Его и сольются с Ним». Здесь возникает образ всеобщего спасения, которое становится реальностью при условии обращения рода людского на Божьи пути, образ, близкий и Федорову, и Соловьеву, и мыслителям уже нового, XX века. Всеобщее покаяние, всепрощение и соединение в общем деле («станут тогда все Христовым делом») меняет содержание Второго пришествия — здесь уже не суд, а прощение и слияние друг с другом и со Христом. И эта вера в то, что человечество, обратившееся на пути Господни, соработающее своему Небесному Отцу в Его делах, может уповать на спасение всеобщее, без разделения, на прощение всех, даже самых заблудших, будет на протяжении более полувека одушевлять русскую мысль, не угасая в ней в самые глухие и скорбные годы.

Так же, как и сознание ответственности человека не только за объем спасения рода людского, но и за объем спасения всего бытия. Наследники соловьевской концепции всеединства, художественным выражением которой стали слова старца Зосимы: «Все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается» (14, 290), Бердяев, Булгаков, Лосский будут говорить о «всеобщем восстановлении» применительно не только к человеку, но и ко всей твари, ко всему многоликому космосу, полагая идею апокатастасиса в основу подлинной христианской этики: «Мое спасение и преображение связано не только со спасением и преображением других людей, но также со спасением и преображением животных, растений, минералов, былинки, с введением их в Царство Божие. И это зависит от моих творческих усилий. <...> Человек — верховный центр мировой жизни, она пала через него и через него она должна подняться» [182].

От человечества к Богочеловечеству

В «Трех речах в память Достоевского» В.С. Соловьев назвал писателя апостолом «вселенского христианства» и пророком Богочеловечества [183], указав на тот конечный идеал мира и человека, который предносился духовному взору автора «великого пятикнижия». Вслед за родоначальником русского религиозно-философского ренессанса практически все религиозные мыслители XX века с разными вариациями повторяли это определение.

Прочерченная в творчестве Достоевского религиозная траектория восхождения: от бытия к благобытию, от человечества к Богочеловечеству была всецело воспринята ими и положена в основу их собственной думы о человеке. Достоевский дал своим современникам и потомкам главное понимание: человек может по-настоящему реализовать себя лишь путем восхождения к высшему, человек не может существовать вне связи с Абсолютом, вне «веры в свою душу и в ее бессмертие» (24, 46). Проникший, как никто другой из мировых писателей и мыслителей, в самые глубины человеческой природы, во все ее извивы и тупики, он был убежден: на человеке, каков он есть, нельзя основать абсолют. Противоречивый, смертный, самостный человек, распяленный между «идеалом Мадонны» и «идеалом содомским», наделенный не только даром созидания, но и энергией злобного разрушения, не способен быть сколько-нибудь прочным фундаментом строительства социума. Руководящим ориентиром жизни может быть только Богочеловек, только Христос

как «идеал человека во плоти», «вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек» (20, 172). А деятелем истории, идущей не к катастрофе, а к преображению, — только человек, облекающийся во Христа, только человечество, возрастающее к богочеловечеству.

Подхватывая эти идеи, русские религиозные мыслители от Бердяева и Булгакова до Федотова и В. Ильина выступили против автономной, религиозно нейтральной, секулярной этики. Они заговорили о кризисе гуманизма, поставившего человека мерой всех вещей, источником всякой морали и всякого закона. Гуманизм, обожествивший человека, каков он есть, утверждали они вслед за Достоевским, породил в цивилизации Нового времени индивидуализм и атеизм, капиталистическую рознь и коммунистическую гордыню, поставив эту цивилизацию на грань катастрофы. Пять веков назад человек был оторван от высшего, Божественного начала, от той самой связи «с другими мирами и с вечностью» (26, 165), без которой, по Достоевскому, сколько-нибудь прочное бытие человека на земле невозможно. Тогда это освобождение казалось началом безграничных свершений, невиданного расцвета мысли, знания, творчества. Результаты свободного действия предоставленного самому себе человека оказались чудовищны. Черной изнанкой гуманизма представали в восприятии русских религиозных мыслителей исторические катаклизмы XX века: Первая мировая война, наступившая вместо чаемого «всеобщего мира»; революция, в которой низшие силы человеческой природы разгулялись без всякого удержу и «безграничная свобода» по-шигалевски обернулась «безграничным деспотизмом»; наконец «общий и согласный муравейник» социализма, обращающий личность в «матерьял» будущей гармонии без Бога и без Христа, а при малейшем несогласии, тем более противодействии, стирающий ее в ничтожную пыль.

Социалистический эксперимент блестяще продемонстрировал: «Если нет Бога, то нет и Человека» [184]. То же самое дал почувствовать и капитализм с его «лучиночками», с его дошедшим до предела эгоистическим обособлением и «войной всех против всех». «Гуманизм и индивидуализм не могли решить судьбы человеческого общества, они должны были разложиться. Должен был появиться вместо ренессансного образа свободного человека антиренессансный образ нового организма, или вернее механизма, все себе подчиняющего и все поглощающего» [185]. Такова, по мысли Бердяева, расплата человека за попытку измерить собой бытие, в себе и только в себе полагая источник жизни, развития, творчества, не желая признавать над собой никаких авторитетов и никаких, даже благих и милосердных, судей.

Н.А. Бердяев, из всех мыслителей Серебряного века наиболее напряженно размышлявший «о человеке, его смертности и бессмертии», неоднократно обращался к антропологии Достоевского — и в «Философии свободы» (1911), и в книгах «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916), «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» (1931). Вокруг проблемы человека строились и его работы, непосредственно посвященные Достоевскому, — «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» (1918), «Миросозерцание Достоевского» (1923). Создатель «опытной метафизики человеческой природы» [186], Достоевский был, по слову Бердяева, исследователем *бездны в человеке*, полярностей и антиномий его естества, проявляющих себя в каждом его действии и поступке, в мысли и чувстве, в творчестве и любви, на поприще личной жизни и на поприще истории.

Философ неоднократно касался стержневой темы Достоевского — темы *разла-*

да внутри человека. Указывал, сколь часто изнемогают его герои от внутренней дисгармонии, от катастрофической искаженности своей натуры. Анализировал образы подпольного парадоксалиста («Я человек больной... Я злой человек» — 5, 99), Николая Ставрогина, которого одновременно тянет и к святости, и к «звериному сладострастию» и который не в силах преодолеть раскол внутри себя самого. Приводил знаменитые слова Дмитрия Карамазова об амбивалентности красоты, в которой, как в зеркале, отражена амбивалентность самого человека: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14, 100). И со своей стороны подчеркивал, что «поле битвы Бога и диавола очень глубоко заложено в человеческой природе» [187], что изображаемое Достоевским «раздвоение человеческой личности» имеет не только психологическую, но и онтологическую природу, демонстрируя *незавершенность, переходность* наличного естества человека («Мы на земле существа переходные...», как говорит в подготовительных материалах к роману «Бесы» один из его героев). Отсюда принципиальная невозможность *остановиться* в этом *временном* состоянии, на веки вечные *утвердиться* в нем, как надеется (и уверенно делает) гуманизм. Созидаемый им мир изначально обречен на треволнения и катастрофы, ибо временное и относительное состояние подается им как вечное и абсолютное, что противоестественно для человека как существа восходящего.

Бердяев выражал коренное убеждение Достоевского: существо сознающее, «стало быть страдающее», не может находиться в противоречивом, дисгармоничном, разорванном состоянии без всякой надежды его преодолеть. И коль скоро возможность движения вверх для него закрывается, коль скоро он сам есть свой собственный глухой потолок, ему не остается ничего, кроме падения вниз, к зверочеловеку, к скотству, к «антропофагии». «Лишь только отвергается Бог и обоготворяется человек, человек падает ниже человеческого» [188].

«Значение идей Достоевского в том *кризисе гуманизма*», который развернулся в «европейском человечестве» во второй половине XIX — начале XX вв., особенно подчеркивал С.Л. Франк, посвятив этой теме специальную статью, появившуюся в 1931 г. в журнале «Путь». «Достоевский, — пишет философ, — открывает слепые, темные, злые глубины человеческого существа, хаос диких страстей, бушующих в человеческом сердце, и описывает их» [189]. Вера «*в человека как такового*» вдребезги разбивается в его художественном мире, напротив, становится очевидно: «зло, слепота, хаотичность, дисгармония не только вообще присущи человеку, но в каком-то смысле связаны с его последним, глубинным существом» [190]. Достоевский — жесткий критик общественных систем, основанных на человеке, каков он есть, будь то буржуазное царство Ваала или «хрустальный дворец», оккупированный «четвертым сословием», сломавшим наконец вожделенную дверь, в которую оно ломилось более полувека.

Об осознании Достоевским радикальной поврежденности падшей природы твари, об исследовании им «тяжкого и темного подполья» [191] души человеческой писали Д.С. Мережковский и Б.П. Вышеславцев, С.Н. Булгаков и Н.О. Лосский, В.В. Зеньковский и В.Н. Ильин. По его стопам шли сами, предостерегая от иллюзий в отношении человека, оставленного на свои силы, одинокого перед лицом хаоса,

который шевелится внутри его сердца. И что самое главное: при этом они отнюдь не отчаивались в существе, сотворенном по образу и подобию Божию. Подобно тому как у Достоевского видение «всепроникающей бездны зла в человеке» порождало настоятельное требование «необходимости полного и чудесного преображения души и тела для преодоления зла и для осуществления совершенного добра» [192], — русские религиозные мыслители, понимая противоречивость натуры человека, видя все ее, поистине проклятые антиномии, целеустремленно шли к их преодолению. Вслед за Достоевским, главной темой которого они считали тему «восстановления погибшего человека», «тему спасения и исцеления его» [193], они стремились представить — каждый со своими духовными и творческими склонениями — целостный опыт антроподицеи, содействовать восстановлению «подлинного достоинства человека» [194], корень которого — не в самоопорности homo, рождающей лишь призрачное величие и миражную силу, а в его сыновности Богу.

В свое время Достоевский, набрасывая в статье «Социализм и христианство» схему движения человеческой истории, ставил этап цивилизации, на котором происходит обособление человека, крайнее развитие личного сознания и утрата «живой идеи о Боге» (20, 192), промежуточным — и закономерным — звеном перехода от первобытного, нерасчлененно-родового состояния, где отдельное «я» погашено в массе, к высшему соборному типу единства, в котором личность достигает высшей точки своего развития, не обособляясь ни от Бога, ни от людей. Точно так же и русские религиозные мыслители — Бердяев, Булгаков, Франк — видели в гуманизме, поставляющем человека центром вселенной, объявляющем его мерой всех вещей, необходимый этап на пути осознания того царственного места человека в творении, которое устанавливается лишь в христианской системе координат. «Через гуманизм, — подчеркивает Бердяев, — в муках рождается активность человека, идущая снизу вверх, а не сверху вниз. Правда гуманизма — часть религии богочеловечества, предполагающая веру не только в Бога, но и в человека» [195].

Человек должен был пройти через богооставленность, должен был быть «отпущен на свободу в природный мир», чтобы стало окончательно ясно: «Подлинного человека, человека-микрокосма, царя природы нет без Бога и Бого-человека» [196]. Гуманизм дал толчок свободному развитию творческих сил человека, но это развитие очень скоро начало спотыкаться о пределы и границы человеческой природы, как таковой. Разомкнуть эти границы, открыть безграничное поприще созиданию способно лишь христианство, и потому преодоление гуманизма совершается в том, что Бердяев и Франк называют «христианским гуманизмом» [197], гуманизмом Богочеловечества. Этот гуманизм, видящий в человеке — каждом, даже самом ничтожном и падшем, — нестираемый и нетленный образ Творца, рассматривающий человека в перспективе его Богочеловечности, по их убеждению, и утверждал Достоевский. Именно он, спустя девятнадцать веков после Боговоплощения, художественно раскрыл своим современникам правду христианства о человеке, утверждаемую в нем глубину и «онтологическую значительность всякой человеческой личности» [198], тайну богоподобия человека, тайну его бессмертия.

Вслед за Достоевским русские религиозные мыслители ставили в центр христианского учения о человеке образ Богочеловека Христа. С. Булгаков еще в 1906 году в очерке о Достоевском, предварившем шестое полное собрание его сочинений, процитировал знаменитый фрагмент из подготовительных материалов к роману

«Бесы», в котором увидел концентрированное выражение кредо писателя: «Да Христос и приходил затем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно»[199]. Достоевский, по мысли Булгакова, веровал не в гуманизированного Христа, учителя морали, «благотворного философа», а в Бога-Слово, принявшего человеческую плоть, чтобы спасти этот мир, извергнуть жало греха и смерти, вернуть человеку его Божественное достоинство. На протяжении всего своего философского и богословского пути Булгаков будет утверждать эту необходимую связь Воплощения Бога, в котором человеческое естество достигло полноты и совершенства, и грядущего обожения человека. Как Достоевский видел во Христе «идеал человека во плоти» (20, 172), так и Булгаков подчеркивал, что в лике Христа каждый может видеть «самого себя таким, каким он должен быть, каким его хочет Бог»[200].

Булгаков одним из первых указал на то, что у Достоевского оправдание человека, не человека, заклиненного в своей двуприродности, а человека, восстановляющего в себе потускнелый и замутившийся образ Божий, восходящего к богоподобию, идет рука об руку с оправданием истории, что его учение о человеке и его христианский общественный идеал — две стороны единого целого[201]. Единство антропологии и историософии характерно и для мысли самого Булгакова, и для работ представителей той линии русской мысли, которая защищала созидательный, преображающий смысл мировой истории, настаивая на том, что с момента Боговоплощения история творится уже не рабами, но сынами Божьими, по слову апостола: «Посему ты уже не раб, но сын, а если сын, то и наследник Божий чрез Иисуса Христа» (Гал 4:7).

Достоевский и пошедшая от него *активно-христианская* линия русской религиозной философии вырастает на идеях христианского синергизма, соработничества Бога и человека в деле спасения, развитых в исихастской, паламитской традиции. Ее суть хорошо передает афоризм Бердяева: «Не только человек нуждается в Боге, но и Бог нуждается в человеке»[202]. Ветхозаветному теоцентризму и гуманистическому антропоцентризму, здесь противопоставлен христианский теоантропоцентризм, провозглашенный «благой вестью» Христа, заповедовавшего ученикам, а через них и всему человечеству: «Будьте совершенны, как Отец Ваш небесный совершен» (Мф 5:48) и «Верующий в меня, дела, которые Я творю, и он сотворит и больше сих сотворит» (Ин 14:12). Этими заповедями, постулирующими соучастие усыновленного, пришедшего «в разум истины» человечества в исполнении Божиих обетований, для русских религиозных мыслителей была оправдана благая активность человека в истории.

Если идея Богочеловечества, «центральная антропологическая идея христианства»[203], была связана в русской философской мысли с концепцией истории как работы спасения, то концепция краха и неудачи истории опиралась на последовательное отрицание этой идеи. В своем понимании человека К.Н. Леонтьев, Н.Н. Страхов, Г.В. Флоровский подобно другим русским мыслителям полемически отталкивались от гуманистических и просветительских теорий, от представления о человеке как «мере всех вещей», обожествлявшего его нынешнюю, несовершенную природу. Но у Достоевского и его продолжателей сознание противоречивости личности, порой устремляющейся одновременно и к горней красоте, и к «безднам сатанинским», со-

четалось с глубокой верой в то, что «из низости душою» все же поднимется человек, восстанет, просвещенный светом Христовым, повернется к Божьему делу. У сторонников же пессимистического взгляда на историю *недоверие* к человеку как «мере всех вещей» обернулось тотальным *неверием,* в человека, в его возможность побороть силу греха, в его способность следовать воле Божией, — отсюда и пренебрежение ко всем плодам его культурного и исторического творчества, сомнение в том, что способно это творчество стать абсолютным и благим. «Я не верю ни в философию, ни в экономию, и вообще ни в одну сторону цивилизации, потому что я не верю в *человека»,* — писал Н.Н. Страхов в одном из набросков, отражавших его споры с Ф.М. Достоевским в первой половине 1860-х гг.[204] Тот же мотив — в «Византизме и славянстве» К.Н. Леонтьева и в его отклике на «Пушкинскую речь» Достоевского. Умалением в человеке «образа и подобия Божия» мыслитель старался доказать абсурдность проповеди «всемирной любви», обреченность людских стремлений воплотить совершенную форму жизни, поставить евангельский закон не только личным, но и межчеловеческим идеалом. «И под конец, — заключал он, — не только не настанет всемирного братства, но именно тогда-то оскудеет любовь, когда будет проповедано Евангелие во всех концах земли»[205]. «И больше ничего не ждите»[206], ибо падший презренный мир заведомо обречен огню. А спустя пятьдесят лет на подобную же точку зрения встанет Г.В. Флоровский, для которого «всякое человеческое достижение неизбежно ущерблено, неподлинно»[207]. Полностью отсечь свою волю, стоять перед лицом Божиим в сознании своей абсолютной немощи, не помышляя о том, чтобы построить в истории что-то, что заслуживало бы вечности, — вот подлинно христианское умонастроение личности. Все остальное — гордыня и от лукавого. Флоровский фактически проводил знак равенства между Богочеловечеством и человекобожием, считая обе идеи порождением гордынного человеческого разума, подобно тому как полагал одноприродными идеал Царствия Божия на земле и утопические мечты о «земном рае».

Напротив, сторонники концепции истории как работы спасения по-настоящему возвеличивали значение человека. Не автономного, гордынного человека, живущего «во имя свое» и полагающего, что ему «все позволено», а человека, обращенного к своему Творцу, облекающегося, по слову Достоевского, в «я» Христа как в свой идеал. В книге «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» Бердяев укажет, что после Достоевского «человек должен по-новому осознать себя и оправдать свое призвание, раскрыть свою творческую природу»[208]. И в целом ряде книг и статей философ будет писать о творческом призвании человека, выстраивая целостную «этику творчества», которая не позволяет существу, наделенному сознанием и нравственным чувством, пассивно ждать разрешения мирового процесса, созерцая, как мир катится в бездну, но требует от него благой, благословенной активности, подвига любви и дела. «Богочеловечество, — со своей стороны подчеркивал С.Н. Булгаков, — есть догматический зов как к духовной аскезе, так и к творчеству, как к спасению от мира, так и к спасению мира»[209].

Проблема Богочеловечества, художественно поставленная у Достоевского, стала одной из стержневых проблем русской религиозно-философской мысли, будучи осмысляема не только в области антропологии и историософии, но и в сфере онтологии. Булгаков специально подчеркивал, что идея «Богочеловечества как единства Бога со всем сотворенным миром — в человеке и через человека»[210] позволяет пре-

одолеть разрыв между Творцом и тварью, между Богом и отколовшимся от него в грехопадении бытием, преодолеть «мироотрицающее манихейство, устанавливающее между Богом и миром непроходимую пропасть»[211]. И если Боговоплощение восстановило связь между Богом и миром, то Богочеловечество возвращает мир к его Творцу и Создателю.

Но, утверждая идею благой активности человека в истории, раскрывая перед человеком перспективу обожения, русские религиозные мыслители неизбежно должны были решать вопрос о свободе. О том высшем и трудном даре, который был дан человеку Творцом. Антиномии и парадоксы свободы в падшем, обезбоженном мире, искажения свободы в закрытой от Бога душе человека — об этом напряженно размышляют Бердяев и Булгаков, Лосский и Вышеславцев, Степун и Федотов. И Достоевский, явивший в своем творчестве лики падшей, искаженной свободы, свободы, вырождающейся в своеволие, в соблазн «все позволено», становится для них авторитетом, к которому все они обращаются, из пониманий которого исходят. Вслед за писателем они восстают против идеала Великого инквизитора, против идеи «насильственного счастья», принудительного, муравьиного рая, утверждая неразрывную связь христианства и свободы. «Человеку дороже всего его свобода, и свобода человека дороже всего Христу»[212]. И в то же самое время указывают на иллюзорность свободы для атомарной, обособленной личности: свобода, оборачивающаяся произволом и бунтом, в конечном итоге порабощает себе человека. Более того, свобода, влекущая к отъединению, способна лишь обессилить. «Деятель, находящийся в отношении противоборства к другим деятелям, проявляющий стремления <...> эгоистически исключительные, осуществляет содержания бытия, весьма обедненные, так как принужден опираться только на свою изолированную творческую силу. Вместо абсолютной полноты получается чрезвычайная скудость бытия»[213].

В противовес низшей свободе русские религиозные мыслители выдвигали дар высшей свободы, той благой, добротворящей свободы, которая есть у Бога (Он абсолютно свободен, но при этом и абсолютно благ) и которой были движимы дела и поступки Спасителя. Они проповедовали не свободу *от*, а свободу *для*, не свободу, вырождающуюся во вседозволенность и анархию, а свободу, сопряженную с ответственностью за бытие, вверенное Творцом человеку. Высшее проявление этой свободы — не самость, а жертва, готовность положить душу свою за други своя. Как писал Достоевский: «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего *я*, — это как бы уничтожить это *я*, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» (20, 172). Евангельскую заповедь любви к ближнему писатель понимал именно так. И именно эту любовную, жертвенную самоотдачу поставлял необходимым условием подлинного раскрытия личности, ее благодатного, а не искаженного роста, ее духовного и нравственного совершеннолетия. Та же *высшая* логика мысли у Бердяева и Булгакова, Франка и Карсавина, Лосского и Федотова. Освобождение от себя возвращает человека к себе, делает его личностью в полном смысле этого слова, дает ему силу творческого действия в бытии. «Всякий эгоизм обособляет от Бога <...> и от других существ в мире. <...> Творческая сила эгоистически настроенного субстанциального деятеля умалена, так как она не сочетается гармонически с силой Бога и основных существ»[214]. И «только переживающий в себе все мировое и все мировым, только победивший в себе эгоистическое стремление к самоспасению и самолюбивое реф-

лектирование над своими силами, только освободившийся от себя отдельного и оторванного, силен быть творцом и лицом»[215].

Подхватывая мысль Достоевского о том, что высшая свобода есть «свобода пойти за всех на крест, на костер», христианские мыслители отнюдь не стремились к умалению личности. Напротив, утверждали ее непреходящую ценность, ее неповторимость и уникальность, ее призванность к вечности. «В силу безусловного своего значения личность представляет ту последнюю нравственную основу, которая прежде всего должна быть охраняема в каждом поколении и в каждую эпоху как источник и цель прогресса, *как образ и путь осуществления абсолютного идеала*. Никогда не должна быть она рассматриваема как средство к общественной гармонии; напротив, сама эта гармония является лишь одним из средств для осуществления задач личности и может быть принята и одобрена лишь в такой мере, в какой способствует этой цели»[216]. Более того, «понятие личности», связанной с Божественным началом[217], полагалось в русской религиозно-философской мысли единственным подлинным критерием прогресса. А синтез идеи личности как образа и подобия Божия и идеи истории как «работы спасения» становился опорой концепции Богочеловечества.

И еще одно убеждение Достоевского органически впитала в себя русская религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века: убеждение в том, что обрести цельность, устойчивость, полноту бытия личность может только при условии одновременной и прочной связи с Божественным началом и с другими людьми. Без этой двуединой, укрепляющей связи с Богом и ближними сила личности призрачна и эфемерна. Более того, отъединившийся от мира и людей человек, запертый в собственном душевном подполье, неизбежно попадает в ситуацию богооставленности. Он обречен пребывать вне благодати и органически не способен «про Бога понять», как с горькой иронией говорит Иван Карамазов, ибо «Бог и бессмертие раскрываются через любовь людей, отношение человека к человеку»[218].

Взгляд на человека изнутри его Богочеловечности, объединявший русских религиозных мыслителей с Достоевским, менял всю систему их мировоззренческих координат, всю систему оценок. То, что с точки зрения обыденного, земного сознания, не заботящегося ни о каких «высших причинах», казалось нормой, с точки зрения сознания небесно-земного, представало как грех и искажение нормы. Подобный ракурс видения сущего сквозь призму идеального и должного в свое время демонстрировал Достоевский в «Дневнике писателя» 1876 г., поясняя ход рассуждений «самоубийцы-материалиста», восстающего против привычного, *массового* типа существования, при котором налицо максимально комфортное материально-телесное устроение при минимальной духовной и нравственной рефлексии: «О, жрать, да спать, да гадить, да сидеть на мягком — еще слишком долго будет привлекать человека к земле, но не в высших типах его» (24, 47). Для писателя бунт логического самоубийцы, не соглашающегося жить, как животные, — при всем его материализме — бунт глубинно религиозный, вызванный отвращением к тому природному порядку существования, который стал следствием катастрофы грехопадения. Герой Достоевского остро сознает недостоинство и стыд инстинктивно-животного бытия для существа, наделенного сознанием и нравственным чувством. Самим своим бунтом он доказывает необходимость для человека иного —

высшего, богочеловеческого удела, без которого человек глубоко и непоправимо несчастен и ему не остается ничего, кроме самоубийства.

Русские религиозные мыслители, не раз цитировавшие и разбиравшие главу «Приговор», шли за Достоевским буквально след в след. Так, Е.Н. Трубецкой, рисуя в первых главах работы «Смысл жизни» картину «дурной бесконечности» природной жизни, погруженной в круговорот рождений и смертей, указывал, что этот порядок, так или иначе терпимый для бессловесных и бессознательных тварей, нестерпим и неестествен для человека: последний не может не задаваться вопросом о смысле естественного закона, которому он вынужден следовать. Впечатление *позора* и *поношения* возникает при созерцании того, как существо, в котором воссияла искра разума и сердечного чувства, которое было поставлено Богом в центр мироздания, «пресмыкается, ползает, жрет, превосходит разрушительной злобой самого кровожадного из хищников, являет собою воплощенное отрицание всего святого и в заключение умирает»[219]. Вместо того, чтобы вести мир, погруженный во власть вселенской бессмыслицы, к смыслу, человек сам подпадает под власть этой бессмыслицы — и вот уже его жизнь — будь он «земледелец, который сеет, жнет, жнет и опять сеет без конца», рабочий, каждодневно исполняющий на фабрике одну и ту же привычную операцию, или чиновник, подчиненный действию «огромного административного механизма»[220], — становится тем же, что и в природе, бесцельным, повторяющимся круговращением, прервать которое может лишь смерть.

Именно с этим отталкиванием от природного порядка как нормы была связана у русских религиозных мыслителей их критика мещанства. В свое время Достоевский еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях» изобразил пошлость буржуазно-мещанского идеала, конечная цель которого в том, чтобы дать человеку как можно больше узаконенных удовольствий и при этом еще обеспечить его капиталом (главы «Опыт о буржуа», «Продолжение предыдущего», «Брибри и мабишь»). А вслед за ним буквально все русские религиозные мыслители выступят единым фронтом против торжества посредственности и середины. «Буржуазность и мещанство — категории духовные, а не социальные»[221]. Они рождены человеком, для которого существует только наличное бытие и никакого другого, высшего измерения нет, который полностью доволен собой и не чувствует никакой необходимости восхождения. Мещанство — «рабство духа» у «стихийных, вечных и мертвых законов природы», правящих бал в рамках бытия, каково оно есть.

С тех же религиозных позиций осмысляла русская философия и проблему безверия, которая со всей силой и остротой встала еще в XIX веке (вспомним Тютчева: «В наш век отчаянных сомнений, В наш век, неверием больной...»), а затем была актуализирована и в начале XX века, и в революцию, открывшую двери разгулу безбожия, и в первые пореволюционные десятилетия, когда в России, исконно православной стране, разворачивался крестовый (нет — антихристов) поход против Церкви.

Уже в очерке о Достоевском, завершенном годом спустя после первой русской революции, С.Н. Булгаков приводил обширные цитаты из подготовительных материалов к роману «Бесы», где вопрос ставился буквально как «или — или»: «Или вера, или жечь — это безупречная постановка вопроса», «или Бог или хаос, уничтожение и самоуничтожение»[222]. И в этой резкости были свои резоны. Ибо для Булгако-

ва, как и для Достоевского, проблема веры есть проблема онтологическая, она заостряется в проблему обожения, в проблему преодоления той самой переходности человека, которая доставляет такое страдание всякому существу, «чуть-чуть поднявшемуся в своем развитии над скотами» (24, 49). Вера, центр которой — Христос — ведет ко всецелому преображению человека. Безверие, напротив, заклинивает человека в его переходности, закрывает ему перспективу восхождения к своей новой, преображенной природе, навсегда оставляя существо сознающее и взыскующее вечности в нынешнем бессознательном и смертном порядке природы, а значит в своем последнем итоге оно чревато для человека онтологическим крахом, что и демонстрируют безверные герои писателя, приходящие к отчаянию и самоубийству. В ситуации безверия человек теряет смысл бытия, вера дает понимание его места в мире: человек уже не «всему чужой и выкидыш», а существо, от доброделания которого зависит исход истории, восстановление всецелого рая, и его явление в мир не дело слепого случая, «ошибки» или «эксперимента» («Ну что, если человек был пущен на землю в виде какой-то наглой пробы, чтоб только посмотреть: уживется ли подобное существо на земле или нет?» (23, 147) — рассуждает герой «Приговора»), а событие провиденциальное для судеб вселенной, необходимое условие ее перехода в новое прославленное состояние («только с верой в свое бессмертие человек постигает всю разумную цель свою на земле» — 24, 49).

Являясь онтологическим стержнем личности, вера должна стать основанием всякого действия человека в мире, одушевить все его силы, устремляя их к Богу. Эрн, Булгаков и Лосский вслед за славянофилами и Достоевским размышляют о путях соединения веры с культурой, наукой и творчеством, о тех трансформациях, которые будут неизбежны, когда это соединение произойдет. Они едины в своем требовании цельного, верующего знания, которое истекает из Божественного Логоса и в корне противоположно плоской и ничего не доказывающей «арифметике», созданию человеческого «эвклидова ума» с его «понятием лишь о трех измерениях» (14, 214). Если секулярное знание расчленяет и дробит человека, то религиозное знание собирает его. Если эмпиризм старается «обеднить, сузить» действительность[223], то мысль, питающаяся из Божественного источника, сознающая свою причастность «мирам иным», открывает для себя бытие в его подлинной, неисчерпаемой глубине. И если для безверной личности ум, сознание — пятое колесо в телеге, то в христианской системе координат они — знак причастности человека Божественному совершенству, и, будучи подчинены вере, становятся одним из орудий движения мира к благобытию, готовят «то последнее, заключительное явление Богочеловечества, которое и завершает всемирную историю»[224].

Философия любви

В 1932 г. в журнале «Современные записки» Б.П. Вышеславцев напечатал знаменитый фрагмент из записной книжки Достоевского 1863–1864 гг. — запись у гроба первой жены писателя Марии Дмитриевны Достоевской, сделанную 16 апреля 1864 г., сопроводив его собственным религиозно-философским комментарием. «Медитация Достоевского, — подчеркивал Вышеславцев, — вырастает в грандиозную этическую систему, решающую проблему смысла жизни, смысла любви, смысла развития и вечного человеческого стремления к совершенству»[225].

И действительно, в записи от 16 апреля 1864 г. был явлен уникальный духовно-творческий опыт. Смертная утрата дала толчок рефлексии о смысле любви, и эта рефлексия, зародившись внутри личного сюжета, в конечном итоге выплеснулась за его рамки, а понимания, рожденные напряженной духовно-сердечной думой писателя, позднее родственно отозвались в тех опытах построения философии любви, которые были предприняты деятелями религиозно-философского подъема конца XIX — первой трети XX в. — Н.Ф. Федоровым, В.С. Соловьевым, Д.С. Мережковским, В.В. Розановым, Н.А. Бердяевым, Л.П. Карсавиным, С.Л. Франком, А.К. Горским и самим Вышеславцевым.

В записи у гроба первой жены Достоевский сразу же выводит проблему любви за пределы отношений полов. Отправная точка его рассуждения — евангельская заповедь о любви, принесенная Христом в дополнение к скрижалям Завета: «Заповедь новую даю вам, да любите друг друга» (Ин 13:34). Любовь предстает здесь как высший, идеально-должный принцип взаимоотношения человека с человеком вообще, буквально каждого с каждым. И неразрывно связывается она с понятием жертвы, предполагающей отказ от собственной эгоистической самости, смещение целевой доминанты с себя на другого. Происходит сбой земной, привычной, эгоистической логики, построенной на животном принципе борьбы за существование, вытеснения и соперничества, и утверждается иная, сверхприродная логика, логика любви, истекающая, по точному выражению С.Л. Франка, из «сознания потребности и обязанности служить любимому, чего бы это ни стоило нам самим» [226].

Выдвигая жертву как «необходимое условие» всякой подлинной любви, Достоевский мыслит эту жертву *взаимной*. Акт самоотдачи предполагает ответное самопожертвование, и не по обязанности, не по приличию, а по сердечному зову, по невозможности жить и делать иначе. И это для писателя принципиально. Ибо в противном случае получится, как в острой реплике Федорова по поводу «антиномии эгоизма и альтруизма»: «Жертвующие жизнью суть альтруисты; а принимающие жертву, они — кто?» [227]. Именно взаимность жертвы, когда каждый субъект любви отдает себя другому «безраздельно и беззаветно» и встречает в этом другом по отношению к себе такую же безраздельную и беззаветную самоотдачу, и приводит к тому, на первый взгляд, парадоксальному, а на деле — глубоко истинному и единственно возможному результату, при котором отдающий себя не теряет, а приумножает, не опустошается, а преизбыточествует, достигая в деле любви «высшей цели своего индивидуального развития» (20, 172). Позднее о том же парадоксе (нет — чуде!) любви будет размышлять П.А. Флоренский. В любви самодостаточное, замкнутое в себе «я» рушит свои границы, преступает «закон онтологического эгоизма» и без остатка изливает себя на другого. Наступает «обнищание», или «истощение» личности, и одновременно «в этом “опустошении”, или “кенозисе”, себя происходит обратное восстановление “я”» [228], но не в его обособленности, а в полноте единства с тем или теми, на которых направлена энергия любящего сердца и от которых в свою очередь получает оно потоки любви. Вот она, новая, *высшая* логика: личность способна по-настоящему состояться только во взаимодействии с другими личностями, в братски-любовном слиянии с ними, но слиянии, не только не умаляющем каждое конкретное «я», а напротив, всецело утверждающем его в бытии. Это и есть образ *соборности* — истинного, благого союза людей, христианская норма общественности.

Русские религиозные мыслители неоднократно указывали на то, что любовь, объединяющая членов соборного целого, есть высшая, должная форма любви, противостоящая и личному эгоизму, не желающему расходовать себя на других, и выспренной, книжной любви к человечеству. Вслед за Достоевским, упредившим развернувшуюся в конце XIX — начале XX века критику ницшеанства с его «этикой любви к дальнему», они заговорили о любви к конкретному человеческому существу, которую не заменят никакие абстракции: «Не следует жертвовать любовью к "ближнему" во имя любви к "дальнему", т. е. любовью к живому человеку, к личности во имя любви к безликому отвлеченному человечеству, к будущему устроению человечества»[229], — писал Бердяев. «Нельзя любить "человечество", как нельзя любить "человека вообще"; можно любить только данного, отдельного, индивидуального человека во всей конкретности его образа»[230], — подчеркивал Франк. Ибо любовь есть всегда ясное и стройное «Я» — «Ты» отношение, а не невнятный альянс между «Я» и «Оно», за которым не видно живого, неповторимого лика. И «универсальная, всеобъемлющая любовь», которая в соборном целом соединяет все человеческие существа, характеризуется отнюдь не высокой степенью обобщенности-отвлеченности, а способностью идти от одного сердца к другому, устанавливая с каждым из них неповторимые, уникальные связи. Это «*любовь ко всем людям* во всей конкретности и единичности каждого из них»[231].

В записи от 16 апреля 1864 г. Достоевский поставлял любовь не просто идеалом межчеловеческих отношений, но и — шире — тем совершенным, должным принципом связи вещей, который воцарится в преображенном, бессмертном бытии, где все будут «лица, не переставая сливаться со всем» (20, 174). Перелагая евангельскую заповедь «возлюби ближнего твоего как самого себя» (Мф 22:39), — он обогащал ее новыми смыслами: «*Возлюби всё, как себя*» (20, 174) — то есть не только всех человеков, единородных и единоплеменных, но и всё в бытии, всё творение Божие. «Это слитие полного *я*, то есть знания и синтеза *со всем*» (20, 174), — так пояснял он эту формулу. Вышеславцев, давший одно из первых — и наиболее глубоких — толкований записи от 16 апреля 1864 г., справедливо полагал, что Достоевский предвосхищает здесь «идею всеединства, любимую идею русской философии, сформулированную потом Соловьевым»[232]: «любовь расширяется до пределов всего мира, всей Вселенной, до пределов *настоящего всеединства*»[233], мыслится как принцип связи всего со всем. Позднее Н.О. Лосский в книгах «Ценность и Бытие» (1931) и «Достоевский и его христианское миропонимание» (1953), говоря о Царствии Божием, новом совершенном строе творения, назовет любовь главным принципом, на котором оно воздвигается[234]. «Любовь к Богу и всем существам мира» — вот что лежит в основе «Царствия Божия», где каждое существо достигает «абсолютной полноты бытия и предельного совершенства»[235]. Та же точка зрения на любовь как на основу совершенного, обоженного бытия, как на универсальный принцип связи вещей и существ — в работах П.А. Флоренского и С.Л. Франка, в богословской трилогии С.Н. Булгакова, где мировой процесс представляется сначала драмой разрушения изначального единства Творца и твари, затем мистерией его исцеления через Христову жертву (акт любви Бога к миру) и наконец литургией конечного восстановления Всеединства, в которой соучаствует и человечество (акт любви человека к Богу).

В записи у гроба первой жены Достоевский, рисуя любовно-соборное, всеединое бытие Царствия Божия, обозначает ту вершину лествицы любви, по которой

предстоит восходить человеку, перерождаясь физически и духовно, преображаясь «в я Христа как в свой идеал» (20, 174). И всем своим творчеством будет простраивать он эту лествицу — от первой опорной ступени — любви к конкретному существу, деятельного, неустанного служения ближним, через любовь родственную и семейную до расширения любви, распространения ее на все многоликие связи людей, на народы и государства (идея обращения государства и общества в церковь, идея «христианской политики»), на все Божье творение. А вслед за ним по тому же пути двинутся Бердяев, Булгаков, Вышеславцев, Лосский, выстраивая целостную религиозную философию любви, устремленную к преображению человека, возводящую от бытия к благобытию.

Но заговорив о любви как о высшей божественной норме, зиждительном основании Царствия Божия и правды его, русские религиозные мыслители вслед за Достоевским обнажат и антиномию любви в наличном, несовершенном мире, где пребывает противоречивый, смертный, самостный человек. Им будет внятно слово писателя: «Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. *Я* препятствует» (20, 172).

В эмпирическом бытии истинный, *Божеский* лик любви искажается. Любовь на земле не только не ведет к цельности, но, напротив, «раскалывает и раздваивает человеческую природу»[236], она уже не живоносна, а смертоносна. Не раз, размышляя о кенозисе любви в падшем и смертном мире, Мережковский и Бердяев, Карсавин и Вышеславцев вспоминают тютчевское «О, как убийственно мы любим, Как в буйной слепости страстей Мы то всего вернее губим, Что сердцу нашему милей!»[237] и приводят примеры из Достоевского, в мире которого целая вереница героев (и подпольный парадоксалист, и «Игрок», и Парфен Рогожин, и Версилов, и герой «Кроткой») демонстрирует убийственный характер любви, вымещая на ближних свою боль, неудовлетворенность, оскорбленное самолюбие.

Несовершенство человека — для Достоевского одна из главных причин утраты любовью ее спасающего, Божьего лика. «Отчего же христианство не царит на земле, если оно истинно; отчего же человек до сих пор страдает, а не делается братом друг другу? <...> Да очень понятно почему: потому что это идеал будущей, окончательной жизни человека, а на земле человек в состоянии переходном» (20, 173). «Закон личности», сиречь самолюбие, самость, гордыня — среди определяющих черт этого переходного, болезненного состояния. А для гордынной, обособленной личности, поставляющей себя центром и только центром, любовь с неизбежностью перерождается в *утверждение эгоизма*, в одно из многоликих проявлений «самовластия человеческого я»[238], если воспользоваться формулой Тютчева, поэта и мыслителя, близкого Достоевскому и в своих исканиях смысла жизни, и в своем понимании смысла любви. Обособленный, замкнутый на себе индивид, в душе которого «дьявол с Богом борется», мало способен «приносить *любовью* в жертву свое я людям или другому существу» (20, 175). Напротив, ставя *себя* в центр «я–ты»-отношения, превращает другого в объект, в «матерьял», призванный «унавозить» его собственную маленькую гармонию. И если благая, всеотдайная любовь всегда есть *служение*, то любовь искаженная, эгоистическая являет собой не что иное, как *волю к власти*. Буквально у всех героев Достоевского встречаем мы ненасытимое стремление к владычеству над человеческим сердцем, к власти торжествующей и безраздельной, позволяющей делать с этим сердцем поистине все что угодно.

Место любви заступает страсть — и дело здесь не просто в разновидностях чувства: речь идет о двух противоположных типах отношения к бытию, о двух принципах взаимодействия человека с себе подобными и с миром в целом. Если любовь жертвенна, отзывчива, то страсть самостна, эгоистична. Любовь отдает, страсть жаждет обладания. Любовь утверждает единственность и неповторимость другого, не мыслит себе умаления любимого существа, чает его бессмертия и совершенства. Страсть, напротив, попирает другого, добиваясь, чтобы он перестал быть самостоятельной личностью, превратился в безвольный придаток, более того — в некоем метафизическом пределе одержимый «злой страстью» субъект стремится к *поглощению* своего объекта, к ассимиляции его тканей, к буквальному слиянию вещества его тела с собственным жизненным веществом. В разборе «Египетских ночей», вошедшем в статью Достоевского «Ответ "Русскому вестнику"», возникает образ самки паука, съедающей «своего самца в минуту своей с ним сходки» (19, 136). Съедение тут равнозначно убийству, тому же безраздельному, окончательному подчинению себе другого — через отъятие от него дыхания жизни, сознанья, души.

В работе «Миросозерцание Достоевского», размышляя над ликами любви в художественном мире писателя, Бердяев подвергает тонкому анализу это перерождение любви, которая по своей идеальной природе стремится к целостному, бережному, охраняющему взаимодействию с другим «я», в разрушительную, эгоистическую, жаждущую поглощения страсть. И демонстрирует убийственные последствия страсти не только для ее объекта, но и для самого носителя страсти, который так и остается — обессиленным, опустошенным — внутри своего разорванного, одинокого «я», без всякой надежды выйти из раздвоения.

Но даже страсть, искажающая лик любовного чувства, не так страшна и душегубительна для существа, созданного по образу и подобию Божию, как *неспособность любить,* как то *«любви не имею»* (1 Кор 13:1), которое, по слову апостола Павла, перечеркивает все дела человеческие, обрекает на тщету труд миропознания и жизнеустроения, а главное — разрушает самого человека, обращает его в черный, ненужный, бессмысленный нуль: «Если имею *дар* пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что *могу* и горы переставлять, но не имею любви, — то я ничто» (1 Кор 13:2). Старец Зосима у Достоевского утверждает «любовь бесконечную, вселенскую, не знающую насыщения» (14, 149) зиждительной силой Царства Христова, необходимым условием становления рая («Любовью все покупается, все спасается»; «весь мир любовью приобрести и слезами своими мировые грехи омыть» — 14, 48, 149). Однако через ту же идею любви раскрывает он и сущность ада. Если полнота благобытия — это полнота *осуществленной* любви, любви, возращенной и приумноженной на земле в ее таинственном соприкосновении «мирам иным», то ад есть «страдание о том, что нельзя уже более любить» (14, 292). Ад — мука любви неисполнившейся, не воссиявшей людям и миру, зарытой в землю, как талант в притче Христовой или отброшенной с глумливым презрением. «Раз, только раз, дано было ему мгновение любви деятельной, *живой*, а для того дана была земная жизнь, а с нею времена и сроки, и что же: отвергло сие счастливое существо дар бесценный, не оценило его, не возлюбило, взглянуло насмешливо и осталось бесчувственным» (14, 292). И этот *безлюбовный* адский огонь жжет человека уже на земле. Разве не ад в душе подпольного парадоксалиста, который не видит в себе Первообраза, «добросовестно считает себя за мышь, а не за человека» и

запирается «в своем мерзком, вонючем подполье», погружаясь «в холодную, ядовитую и, главное, вековечную злость» (5, 104)? Принцип любви в отношении к ближнему, данный Богочеловеком как идеал и как заповедь, сменяется принципом ненависти, скверны, мстительного обособления, геенна заступает место «рая Христова». Разве не в аду пребывает Раскольников после убийства старушонки-процентщицы, сознавая, что теперь, отторгнув себя от людей и мира, он уже не имеет права любить? Разве не горит в озере огненном *не имеющий любви* Николай Ставрогин? «Говорят о пламени адском материальном, — рассуждает старец Зосима — не исследую тайну сию и страшусь, но мыслю, что если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими страшнейшая сего мука духовная» (14, 293), мука того, что *не можешь любить.* Эту же связь проблемы любви и проблемы ада будут утверждать Бердяев и Булгаков, Вышеславцев и Лосский. Для них «ад есть состояние души, бессильной выйти из себя, предельный эгоцентризм, злое и темное одиночество, т. е. окончательная неспособность любить»[239]. Это «отделение души от Бога, от Божьего мира, от других людей»[240], черная пустота, дьявольское ничто, в котором нет места живой жизни и нет места любви.

Страсть именно в силу своей способности к трансформации — из любви в ненависть, из ненависти в любовь, из вожделения к женщине в вожделение к богатству... — не тупикова, она способна преобразиться при «умопременении» человека: стать влечением к идеалу, возжечь в «горячем сердце» любовь к Богу, к людям и миру. «Страсти совсем неплохи сами по себе, — пишет Вышеславцев, цитируя преп. Дионисия Ареопагита, — они "хороши в руках ревнителей доброй жизни". Даже такие страсти, как "вожделение", "сластолюбие", "страх", — допускают сублимацию: вожделение превращается в "стремительный порыв желания божественных благ", сластолюбие — "в блаженство и восхищение ума божественными дарами"; страх — в боязнь ответственности за грех; печаль — в раскаяние»[241]. Именно так и происходит в последнем романе Достоевского с Дмитрием Карамазовым: страсть к кутежу и разврату сменяется жаждой высшего, искупительного страдания. Но такой исход закрыт для теплохладного, *потухшего*, бессильного в своем раздвоеньи Ставрогина: «Мои желания слишком несильны; руководить не могут» (10, 514), — признается он в письме Дарье Павловне.

В статье «Федор Павлович Карамазов как идеолог любви» Л.П. Карсавин тонко показывает, как в любовной страсти, стремящейся к безраздельному господству над душой, телом, жизнью другого, проявляется — искореженно, грубо — жажда преодоления одиночества, жажда полного, неразрываемого единства с другим. Только здесь это единство осуществляется не через преодоление собственной самости, не через «кенозис», «опустошение» «я», о котором писал Флоренский в «Столпе...», а через «рабовладение» и «насилие». Порыв ко всецелому обладанию, «к безграничному властвованию» — искаженный осколок той подлинной, совершенной любви, в которой «нет ни господствования, ни подчинения, но одно только единство двух воль, двух "я"»[242]. Тут тоска падшего человека по всеединству, память об онтологическом родстве всех существ мира, когда-то в согласии пребывавших у Бога, но разъединенных катастрофой грехопадения и призываемых Первосвященной молитвой Спасителя стать едино, подобно трем Божественным Лицам. «Как в зеркале вогнутом, в Карамазовской любви отражается всеединая любовь»[243], — подчеркивает Карсавин.

Спасение любви от того искажения, которым неизбежно грозит ей самость падшего человека, для русских религиозных мыслителей возможно лишь в поле веры. «Только последовательными актами сознательной веры, — подчеркивает Соловьев, — входим мы в действительное соотношение с областью истинно-сущего, а чрез это — в истинное соотношение с нашим "другим"; только на этом основании может быть удержана и укреплена в сознании та безусловность для нас другого лица (а следовательно и безусловность нашего соединения с ним), которая непосредственно и безотчетно открывается в пафосе любви, ибо этот любовный пафос приходит и проходит, а вера любви остается»[244]. Любовь «есть процесс *богочеловеческий*», ибо «как невозможно для Божества духовно-телесно переродить человека без участия самого человека — это был бы путь химический или какой другой, но не человеческий, — точно так же невозможно, чтобы человек из самого себя создал себе сверхчеловечность — это все равно что самому поднять себя за волосы»[245]. И здесь очередное соприкосновение с Достоевским, который был убежден: только с верой в «Бога воплотившегося», во Христа как «великий и конечный идеал развития всего человечества» (20, 173), «в бессмертие души человеческой» (24, 49) возможен союз двоих, скрепленный целостной духовно-телесной любовью, ведущий к обновлению и спасению. Вне животворящего Креста, который образует вертикаль любви к Богу и горизонталь любви к ближнему, неизбежно упрешься в свое и чужое подполье, «мерзкое, вонючее», полное злых комплексов и едких обид на всех и на вся, в черный тупик самости, своеволия, болезненного сладострастия (подпольный парадоксалист — Лиза, герои «Кроткой»). Напротив, укрепляясь этим Крестом, начинаешь прозревать образ Божий в *другом*, а прозревая, содействовать его возрастанию и расцвету, и сам просветляешься в этом служеньи любимому. В письме Федора Михайловича его второй жене Анне Григорьевне, написанном спустя несколько месяцев после женитьбы, представлено именно такое понимание сути любви: «Мне Бог тебя вручил, чтоб ничего из зачатков и богатств твоей души и твоего сердца не пропало, а напротив, чтоб богато и роскошно взросло и расцвело; дал мне тебя, чтоб я свои грехи огромные тобою искупил, представив тебя Богу развитой, направленной, сохраненной, спасенной от всего, что низко и дух мертвит» (28_2, 184).

Любовь дает человеку возможность проникнуть в тайну другого «я», размыкая границы личного эгоизма. «В творческом акте любви, — пишет Бердяев, — раскрывается творческая тайна любимого»[246]. Прозрение в другом образа Божия — именно в этом высшее значение и той идеализации избранника, которая составляет непременную основу любви эротической. Восторженное, благоговейное отношение к любимому, когда образ его является перед любящим в каком-то почти небесном сиянии, *обожание* — почти что обожение, видение дорогого существа в преображающем свете любви — всемирная литература дала тому много примеров. Тристан и Изольда, Данте и Беатриче, Петрарка с Лаурой, Вертер, мечтающий о Шарлотте, Сольвейг, любовь которой хранит и спасает Пер-Гюнта... В любви *лицезрение*, по слову Федорова, поистине становится *душезрением*, проникая в глубь истинного, идеального образа стоящего перед тобой человека. Наконец, взгляд на человека в перспективе его грядущего преображения («в будущей полноте Небесного Иерусалима», если воспользоваться выражением К.А. Степаняна[247]), стяжаемый через верующую, помнящую о Боге любовь, радикально меняет отношение к недостаткам любимого существа. Они уже не воспринимаются как неотъемлемые его качества,

из которых слагается данная конкретная личность и без которых, как кажется на первый, поверхностный взгляд, утратит она драгоценную свою непохожесть. Замечательны слова С.Л. Франка: «Для любви все злое, дурное в живом существе есть только умаление, искажение его истинной природы, только момент небытия, примешивающийся к бытию и препятствующий его осуществлению: она отвергает зло и борется против него, как любящий борется с болезнью и упадком сил любимого существа»[248].

«...В каждом браке, или, скажем, эротическом явном или тайном союзе, оба его члена должны являться друг для друга иконами, т. е. путями восхождения к первообразу, а не тормозами на этих путях»[249], — подчеркивал А.К. Горский, давший в своем творчестве углубленную разработку и развитие соловьевской концепции «смысла любви»[250]. Трудно подобрать более точные слова для выражения истинной *сущности* любовного отношения, того, что совершается во всякой подлинной, религиозно озаренной любви. В мире Достоевского такими иконами могли бы стать друг для друга, но так и не стали подпольный парадоксалист и Лиза, Мышкин и Настасья Филипповна, Шатов с воротившейся к нему женой, герои «Кроткой», Лиза Хохлакова и Алеша Карамазов... Такой иконой становится для убийцы Раскольникова Сонечка Мармеладова, а в финале романа они *оба* встают у порога преображающей, восходящей любви, ведущей к «воскресению в новую жизнь»: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» (6, 421). К тому же порогу — и тоже в финале романа — приближаются (и как хочется верить: дойдут!) Софья Долгорукая и Андрей Петрович Версилов.

Вопрос о загадке «Карамазовской любви», сопрягающей полюса любовного чувства — похотливый эгоизм Федора Павловича и благоговение, до которого в высшие минуты поднимается любовь Мити к Грушеньке, с неизбежностью выводил русских мыслителей к рефлексии над природой эротической любви. Эта рефлексия породила на русской почве целую философию преображенного Эроса, близкую в стержневых своих постулатах пониманиям самого Достоевского.

Еще в записи у гроба первой жены обозначил писатель ту систему координат, в которой рассматривал он проблему пола и половой любви и в которой будет рассматриваться она затем в философской и богословской мысли конца XIX — начала XX вв. Это был взгляд с точки зрения должного, в перспективе «конечного идеала развития», «будущей, райской жизни», обетованного Царствия Божия (20, 173). «Мы знаем только одну черту будущей природы будущего существа, которое вряд ли будет и называться человеком (след<овательно> и понятия мы не имеем, какими будем мы существами). <...>

эта черта:

"Не женятся и не посягают, а живут, как ангелы Божии". — Черта глубоко знаменательная» (20, 173).

Вышеславцев, разбирая запись от 16 апреля 1864 г., точно обозначил главную ее идею как идею *целостности человека*, явленную в дохристианскую эру платоновским мифом об андрогинах, а в евангельском благовестии словом Христа на искушающий вопрос саддукеев: если женщина в земной жизни была последовательно женой семи братьев, кому из них должна она стать женой по воскресении: «ибо в воскресении ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают, как Ангелы Божии на небесах» (Мф 22:30)[251]. «Не женятся и не посягают» — новое, совершенное качест-

во физической природы существа сознающего, и именно оно является у Достоевского залогом будущего всеединства, того «общего синтеза», в котором сольются все «я».

С этой высшей, *деонтологической* точки зрения, *половое разделение* есть черта *переходности* человека, его незавершенности, противоречивости, неполноты и в конечном итоге — *смертности*. Современники и духовные собратья Достоевского Федоров и Соловьев обозначили это чеканно и четко, указав на антиномию полового рождения, которое, вводя в мир новые поколения, неизбежно вытесняет из бытия их отцов: «Извращенная природа под видом брака и рождения скрывает смерть»[252]. «Пребывать на пути половой раздельности значит пребывать на пути смерти, а кто не хочет или не может сойти с этого пути, должен по естественной необходимости пройти его до конца»[253].

Через ворота пола слепой, послегрехопадный закон естества вторгается в духовно-телесную жизнь человека, рождая в существе, созданном по образу и подобию Божию, низкие, злые порывы, ввергая в стихию животного сладострастия, в черный садистский соблазн, в жажду разрушения и убийства, которая есть все то же превращенное, точнее извращенное, сладострастие, принимающее самые крайние, откровенно демонические формы. «Достоевский глубоко исследует проблему сладострастия, — пишет Бердяев. — Сладострастие переходит в разврат. Разврат есть явление не физического, а метафизического порядка»[254]. В нем, по мысли философа, «теряется целостность» человека: «В своем раздвоении, разорванности и развратности человек замыкается в своем “я”, теряет способность к соединению с другим», любит не другого, а только себя[255]. «И самоутверждение это ведет к самоистреблению. Ибо укрепляет человеческую личность выход к другому, соединение с другим. Разврат же есть глубокое одиночество человека, смертельный холод одиночества»[256]. «В то время как любовь обращена на личность человека, на образ Божий в нем и стремится утвердить ее для вечности, похоть знает лишь себя, она эгоцентрична и не видит никакой реальности в мире»[257].

Поистине дистанция огромного размера разделяет то совершенное всеединство, что ожидает человека и человечество в финале времен, и нынешнее разорванное, страстно-животное их состояние. И как не способен смертный, промежуточный, физически и духовно растущий, но еще не пришедший «в разум истины» человек задержаться в просторе иного бытия, куда в минуты молитвенного восторга воспаряет он умом и душою, больше чем на мгновение (вспомним тютчевский «Проблеск»), так не может он, одержимый темной, эгоистической страстью, понять и постичь полноту всецелой любви. Запись Достоевского от 16 апреля 1864 г. начинается мыслью о том, что *совершенная*, всеотдайная любовь «по заповеди Христовой» невозможна *несовершенному*, переходному человеку в принципе. «Рай Христов» воцарится только тогда, когда поврежденность человеческой природы и природы мира в целом будет преодолена. «Это будет, но будет после достижения цели, когда человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру, которая не женится и не посягает» (20, 173).

Главным вопросом религиозной философии любви, выстраивавшейся в русской культуре Достоевским, Федоровым, Соловьевым, Бердяевым, Вышеславцевым, Горским, и являлся вопрос о том, как совершается восхождение в эту «другую натуру», каков путь к новой, совершенной природе, целостной и целомудренной, лишенной

смертного жала похоти, где каждый будет соединен с каждым цепью неиссякаемой, вечной любви.

Спустя двадцать восемь лет после *пророческой* записи Достоевского у гроба первой жены Соловьев, создатель религиозной метафизики любви, прямо заявит, что смысл половой любви «следует искать не в идее родовой жизни и ее размножении, а лишь в идее высшего организма»[258]. Любовь, по Соловьеву, есть преображение личности, «просветление и одухотворение <...> индивидуальности», причем преображение двуединое — любящего и любимого, когда каждый во взаимодействии со своей *половиной* возрастает до *полноты*, становится «абсолютной личностью». Но это не одно лишь духовное, а и — непременно — телесное преображение, исцеляющее человека от недуга переходности, снимающее с него проклятие неумолимой конечности. «Настоящая задача любви — действительно увековечить любимое, избавить его от смерти и тления, окончательно переродить его в красоте»[259].

Вслед за Соловьевым и другие представители религиозно-философского возрождения конца XIX — начала XX вв. будут писать, что любовь стремится к целостному преображению личности, обращена *ко всему человеку* в неразрывности его естества, психеи и духа. Она не спиритуалистична, а психо-физична, духовно-телесна. Та идеализация любимого, которая есть обязательное свойство любви, касается не только его внутренних духовно-душевных даров, но и внешнего, телесного облика — его мы обожаем, к нему влечемся с трепетной нежностью и запечатлеваем в сердце своем. Более того, именно любовь поднимает в человеке непримиримый протест против «всесильных, вечных и мертвых законов природы», безжалостно разрушающих телесную храмину личности. Именно любовь до конца противится смерти, не желая принимать ее как неустранимый, свершившийся факт. Именно любовь с ее «непосредственным *восприятием абсолютной ценности любимого*» (выражение С.Л. Франка)[260], ощущает и сознает всю чудовищность той метаморфозы, когда боготворимое существо, теплое, дышавшее, жившее, становится недвижным и хладным, а потом неизбежно разрушается, истлевает в могиле.

«Какая она тоненькая в гробу, как заострился носик! Ресницы лежат стрелками». — Бережно и щемяще-любовно описывает герой «Кроткой» ту, которая «давеча еще ходила, говорила», а теперь вот лежит на столе и завтра уже уйдет в рыхлую землю. Он дрожит и трепещет над ее хрупким, маленьким телом, предназначенным теперь в добычу червям. — «И ведь как упала — ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта “горстка крови”. Десертная ложка то есть. Внутреннее сотрясение. Странная мысль: если бы можно было не хоронить? Потому что если ее унесут, то... о нет, унести почти невозможно!» (24, 35). А вот старик Ихменев с отчаянием глядит на «исхудалое, мертвое личико» Нелли, «на ее мертвую улыбку, на руки ее, сложенные крестом на груди», и рыдает над ней «как над своим родным ребенком» (3, 442). Так же не плачет — *воет* — Аркадий над умершим младенцем Ариночкой («она к вечеру же умерла, упирая в меня свои большие черные глазки, как будто уже понимала» — 13, 81). И потом, вспоминая свою «бедную былиночку», которая так приросла к его сердцу, все сокрушается, как не пришло ему в голову «снять с нее, с мертвенькой, фотографию» (13, 81). С трудом отрывается от гроба Илюшечки штабс-капитан Снегирев: «Когда же стали прощаться и накрывать гроб, он обхватил его руками, как бы не давая накрыть Илюшечку, и начал часто, жадно, не отрываясь целовать в уста своего мертвого мальчика» (15, 192). А потом все рвется и рвется к

могилке, не желая оставлять свое родимое чадо в мерзлой, с комками, земле. Потрясает сцена, следующая за описанием похорон: вернувшийся домой штабс-капитан видит «перед постелькой Илюши, в уголку» сапожки умершего сына, «старенькие, порыжевшие, заскорузлые сапожки, с заплатками» и, захлебываясь от рыданий, начинает целовать эти бедные, заношенные сапожки — все что осталось от его светлого отрока, — с пронзительным, раздирающим душу криком: «Батюшка, Илюшечка, милый батюшка, ножки-то твои где?» (15, 194). Так же рыдает по ножкам своего умершего сына крестьянка, припадающая к старцу Зосиме: «Только б услыхать-то мне, как он по комнате своими ножками пройдет разик, всего бы только разик, ножками-то своими тук-тук, да так часто, часто, помню, как, бывало, бежит ко мне, кричит да смеется, только б я его ножки-то услышала, услышала бы, признала!» (14, 46).

«Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть и вижду во гробе лежащую по образу Божию созданную нашу красоту, безобразну, бесславну, не имущую вида», — слышим мы на панихидах церковных. Протестуя против смерти, любовь протестует против *развоплощения*, против распада уникального единства личности, единства тела, души и духа, в коем таинственно запечатлен образ Божественного Триединства. И в этом смысле любовь *подлинно религиозна*, она, как и душа человеческая, по природе своей христианка. Ибо христианство есть религия Воплощения, религия Вочеловечившегося, восприявшего плоть Логоса, оно не отрицает материальность, а одухотворяет ее, не уничтожает природу, но ее «восполняет, преображает и усовершает»[261].

«Любовь не только открывает нам прекрасный образ другого, но и властно зовет нас к конечной реализации этого образа, к конечному выявлению его в земной действительности, к конечному претворению всего земного, темного и тленного в нетленный свет»[262]. Так обозначала русская религиозно-философская мысль главный смысл дела любви. Не разрывая телесное и духовное в возлюбленном человеке, любовь видит в лучах преображения не только умно-сердечное, но и физическое его естество, стремится к «сообщению бессмертия той части нашей природы, которая сама по себе его не имеет, которая обычно поглощается материальным потоком рождения и умирания»[263].

Уже у Соловьева, одного из родоначальников философии любви в России, любовь приобретала сотериологическое значение, мыслилась орудием спасения, «началом видимого восстановления образа Божия в материальном мире, <...> воплощения истинной идеальной человечности»[264], т. е. Богочеловечности. Чаемый же выход любви из ловушки животно-природной жизни, где человек «размножается как животное» и «умирает как животное»[265], он полагал на путях трансформации эроса, «той самой творческой силы, которая в природе, будучи обращена наружу, производит дурную бесконечность физического размножения организмов»[266], а кумулируясь и возгоняясь в культуре, созидает совершенные и прекрасные вещи. В преображенном союзе мужчины и женщины инстинкт родового эроса направляется не на *природное половое рождение*, а на сверхприродное *«духовно-телесное творчество»*[267], субъект-объектом которого становится каждый из любящих. И если в обычном половом браке высшие взлеты и напряжения любви, концентрирующие в себе огромный эмоциональный, духовный, психо-физический заряд, оканчиваются мгновенным холостым разрядом, мощная эротическая энергия растрачивается впус-

тую, лишь изредка зачиная новую, столь же страдальческую и смертную жизнь, то чертог брачный целомудренной, беспорочной любви («Не женятся и не посягают»), к которой должно подойти человечество, сублимирует и просветляет эрос, заставляя его служить делу обожения.

Но и это, с точки зрения Соловьева, не последняя задача метаморфозы любви. В предельной своей перспективе преображенный эрос устремляется к осуществлению главного христианского чаяния — «воскресения мертвых и жизни будущего века»: «Если Эрос животный, подчиняясь слепому, стихийному влечению, воспроизводит на краткое время жизнь в телах, непрерывно умирающих, то высший, человеческий Эрос истинною своею целью должен иметь возрождение, или воскресение, жизни навеки в телах, отнятых у материального процесса»[268]. Ставя эту задачу, философ фактически перелагает своего современника Н.Ф. Федорова, выдвинувшего идеал «положительного целомудрия», обращения половой энергии не на рождение, вытесняющее родивших из бытия, а на воскрешение умерших, «возвращение жизни тем, от коих ее получил»[269]. Такая воскресительная любовь в корне преображает муже-женские отношения, преодолевая слепой характер естественной природной любви, фатально влекущей к смерти. Следуя Федорову, Соловьев вопрошает: «Да в чем может состоять и самая его (Эроса. — *А. Г.*) победа, как не в том, что он останавливает процесс умирания и тления, закрепляет жизнь в мгновенно живущем и умирающем, а избытком своей торжествующей силы оживляет, воскрешает умершее? Торжество ума — в чистом созерцании истины, торжество любви — в полном воскрешении жизни»[270].

Идеи Федорова и Соловьева о задаче любви по-разному и с разными смысловыми акцентами повторяются в русской философии Эроса конца XIX — первой трети XX в. Продолжатели Соловьева Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, С.Л. Франк, Б.П. Вышеславцев уверенно вводят тему Эроса внутрь христианства, утверждая его зиждущим центром идеи обожения. Эрос — это влечение к «божественно-прекрасному миру», который «весь достоин любви»[271], это любовь к бытию в лучах Божьей славы. «Эрос есть влюбленность в жизнь, “аффект бытия” (Фихте), жажда полноты, жажда полноценности, рождение в красоте, жажда вечной жизни (все это сказал еще Платон); а в конце концов Эрос есть жажда воплощения, преображения и воскресения, богочеловеческая жажда, жажда рождения Богочеловека, этого подлинного “рождения в красоте”, жажда обожения и вера, что “красота спасет мир” (Достоевский), и это сказало христианство, ибо оно есть *религия абсолютно желанного.* И оно сказало то, чего искал и что предчувствовал Платон, ибо “рождение в красоте” есть, конечно, воплощение и преображение»[272].

«Новое религиозное сознание и религиозное творчество связаны ныне с Эросом, с религиозным решением проблемы пола и любви», — писал Н.А. Бердяев[273]. Варианты такого решения в русской мысли были разнообразны. Тут и мистически понятая идея христианского брака, «внутреннее задание» которого есть преодоление послегрехопадной нечистоты пола, «девственное соединение любви и супружества», достижение любящими целостного единства: «полный образ человека есть мужчина и женщина в соединении, в духовно-телесном браке» (С.Н. Булгаков)[274]. И концепция «духовного брака», переосмысляющая раннехристианский институт обручничества, когда ложному андрогинизму полового соития противопоставлялась «духовная брачность» как утверждение подлинной андрогинности мужа и жены (эта кон-

цепция стала основой целого ряда брачных союзов — Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус, А.Ф и В.Н. Лосевы, А.К. Горский и М.Я. Монзалевская и др.). И идея преобразовательной эротики А.К. Горского, писавшего о необходимости внесения сознания в бессознательно, хаотически бурлящую стихию пола, о творческой регуляции эротической энергии, ее обращении на созидательные, воскресительные, «телопостроительные» цели. Но при всей многоликости идей и суждений основной пафос их был един — возрастание человека «в духе и истине» неразрывно с преображением его телесности, а значит и его половой природы как корня этой телесности.

Философия пола и любви, рождавшаяся в русской религиозной философии начала XX века, стала своеобразным ответом на душный, непросветленный эротизм декаданса с его культом чувственности, подчеркнутым вниманием к сугубо интимной сфере, с его подчас извращенным, болезненным сладострастием, перетекающим из реальной жизни в культуру. Она задавала иной, действительно религиозный вектор — возводящий к Богу и бессмертию, связующий любовь с высшими целями человеческой жизни, полагающий в ней начало подлинной Богочеловечности.

Ставя вопрос о земных и небесных путях Эроса, горячо и интимно переживая его, русская религиозно-философская мысль не раз обращалась к литературе, находя в ней подтверждение своей метафизике пола. О «буйных всходах» воскресительной и преображающей эротики в творчестве Пушкина и Лермонтова писал А.К. Горский[275]. В.С. Соловьев утверждал, что Тютчев, «сильнее и яснее других» сознававший «демоническую и хаотическую основу» любви, прозревал путь ее просветления, путь возрастания к «совершенному человеку»[276]. И именно у Достоевского находили русские религиозные философы основу истинного, жизнетворческого отношения к эросу, стремление сделать его реально преображающей силой[277]. Они формулировали задачу преображения эроса на языке философии, писатель, предваряя их построения, рисовал ее в живых образах.

В ранних произведениях Достоевского («Бедных людях», «Белых ночах», отчасти и в «Слабом сердце») — мотив девственной, платонически-чистой любви устойчив и постоянен. Герои этих произведений Макар Девушкин и Варенька Доброселова, мечтатель и Настенька, Лизанька и Вася Шумков еще не встали на первую ступеньку лестницы половой любви, о которой позднее скажет Дмитрию Алексей Карамазов: «Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот все равно непременно вступит и на верхнюю» (14, 101). Их мир — Аркадия, первоначальный Эдем, они — как прародители до грехопадения, еще не вкусившие яблока сладострастия. Их любовь светла и чиста, распахнута на мир, человека, природу, радуется всему живущему и всем хочет дарить тот восторг, который воссиял теперь в ее сердце. «Однако, как радость и счастие делают человека прекрасным! как кипит сердце любовью! Кажется, хочешь излить все свое сердце в другое сердце, хочешь, чтоб все было весело, все смеялось!» (1, 128) — восклицает герой «Белых ночей». Позднее об этой непорочной любви-влюбленности «в ее чистом, единственном, божественном виде» З.Н. Гиппиус напишет так: «Это новое в нас чувство, ни на какое другое не похожее, ни к чему определенному, веками изведанному не стремящееся и даже отрицающее все формы телесных соединений, как равно отрицающее и само отрицание тела. Это единственный знак “оттуда”, обещание чего-то, что, сбывшись, нас бы вполне удовлетворило в нашем душе-телесном существе, разрешило бы “проклятый” вопрос» о

духе и плоти, открыло бы наконец, «*в чем* правда для нашего *цельного* существа, для *всей* нашей природы»[278].

Первая, девственная любовь никогда не иссякает в человечестве, она обновляется с каждым новым приходящим в мир поколением, тая в себе потенции поистине великих, еще неведомых и незримых возможностей. И любовь богочеловеческая, по мысли русских религиозных мыслителей, должна вернуться к тому состоянию, которое дано человеку в целомудренной первой влюбленности, но вернуться на новом витке восходящей спирали, на ином, *совершеннолетнем, сознательном* уровне. «Новое эротическое восчувствие возможностей организма»[279], которое брезжит в непорочном, платоническом чувстве, здесь напрямую выводит к главной задаче любви — задаче духовно-телесного преображения человека.

Снова вернемся к записи Достоевского от 16 апреля 1864 года, к возникающей в ней формуле «Возлюби все, как себя». В своем богочеловеческом, высшем задании любовь должна распространяться на всех и на вся, восходя к Богу, нисходя к меньшой твари и расширяясь на себе подобных. Но как примирить эту всеобщность и вселенскость любви с той интенсивной и страстной любовью, которая связана половым отношением и в этом своем качестве обнимает только двоих? Как примирить ее с брачной и семейной любовью, когда первая по самой своей сущности *избирательна*, а вторая ограничена рамками кровного, родового союза? «"Не женятся и не посягают, а живут, как ангелы Божии". — Черта глубоко знаменательная. <...> Женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма, совершенное обособление пары от всех (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все-таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен беспрерывно отрицать его (Двойственность)» (20, 173).

Эту антиномию половой брачной любви, открывающуюся во всей ее остроте именно христианскому взгляду на мир, человека, историю, Достоевский пытался решить еще в ранних произведениях. Не раз возникает в них мечта о такой *невозможной* возможности, как союз троих в деле любви. Искренне собираются жить втроем герои «Слабого сердца». «Аркаша, Аркаша! Голубчик ты мой! Будем жить вместе. Нет! Я с тобой ни за что не расстанусь» (2, 19), — восклицает в избытке чувств Вася, сообщив своему другу о предстоящей женитьбе. «Мы будем втроем как один человек!» — вторит ему «в пренаивном восторге» невеста (2, 28). Да и сам Аркадий Иванович, влюбившись в Лизаньку с первого взгляда, немедленно сообщает об этом Васе все с тем же одушевлением и восторгом: «да! Я люблю ее так, как тебя; это будет и мой ангел, так же как твой, затем что и на меня ваше счастье прольется, и меня пригреет оно. Это будет и моя хозяйка, Вася; в ее руках будет счастие мое; пусть хозяйничает как с тобою, так и со мной» (2, 29). «Да, да, Алеша, — говорит о Ване Наташа из «Униженных и оскорбленных», — он наш, он наш брат, он уже простил нас, и без него мы не будем счастливы. Я уже тебе говорила... Ох, жестокие мы дети, Алеша! Но мы будем жить втроем...» (3, 202).

Важная и *великая* мысль брезжит в этом восторженном и одушевленном стремлении к союзу втроем, которое демонстрируют юные герои писателя, простодушные и милые в своей детской наивности, искренне верящие в то, что им удастся преодо-

леть столь частое в человечестве несовпаденье сердец, устроить все ко всеобщему благу и счастью. Мысль, восходящая к религиозным задачам любви. И действительно, *третье* лицо, добавляющееся к единству двух любящих, выводит их из эгоистической замкнутости друг на друге, предохраняет от обособления «пары от всех», противоречащего тому идеалу человеческого многоединства, который был дан в Первосвященнической молитве Спасителя: «Да будут все едино, как ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17:21). *Третий* — это преодоление дуалистической двоицы, с ее «роковым поединком» между непримиримыми «М» и «Ж», если воспользоваться терминологией Вейнингера, выход к синтезирующей логике Троичности. «Мы будем жить втроем» — парафраз идеи соборности, высшей, должной формы человеческого общежития: так звучит она в огласовке простых, чистых сердцем людей, хотя и не ведающих премудростей богословия. «Да, дружба к тебе, дружба к ней; вы у меня нераздельны теперь; только у меня будут два такие существа, как ты, вместо одного. <...> Как я буду хранить вас обоих, лелеять вас» (2, 29), — говорит Ване Аркадий Иванович.

Достоевский, разумеется, понимал, что такой «союз трех» неосуществим при неизменности наличной, природно-земной формы брака, необходимым условием которой является половое соитие. И тем не менее, сознавая всю недостижимость конечного идеала в рамках эмпирического, смертного мира, он не уставал искать средств разомкнуть прокрустовы рамки *обособляющейся* и *обособляющей* мужеженской любви уже здесь, на земле.

Одним из путей виделся ему непорочный, девственный брак, а также углубление и развитие той формы любви, которую греки называли «агапэ» и которая составляет в христианстве и сущность Божества: «Бог есть любовь» («ὁ Θεὸσ ἀγάπη ἐστίν» — 1 Ин 4:8), и принцип отношения человека к человеку: «Возлюбленные! Будем любить друг друга («Ἀγαπητοί, ἀγαπῶμεν ἀλλήλους»), потому что любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога» (1 Ин 4:7). «Агапэ, — цитирую М.Л. Кинга, — означает понимание, спасительную добрую волю по отношению ко всем людям. Это любовь, льющаяся через край, — совершенно спонтанная, немотивированная, беспричинная и созидательная. Она возникает независимо от каких-то качеств или функций объекта. Это любовь Бога, действующая в сердце человека. Агапэ — бескорыстная любовь. Любовь, которая не ищет своего, но пользы другого»[280]. О такой любви и говорит Достоевский в записи от 16 апреля 1864 г.: «приносить *любовью* в жертву свое *я* людям или другому существу» (20, 175). А еще можно вспомнить слова Катерины Николаевны из «Подростка» о той «*общей* любви, которою всех любишь и в которой всегда не стыдно признаться» (13, 416). Или строки из письма Достоевского А.П. Уманец от 24 марта 1878 г.: «Ваше письмо в первый раз сказало мне о Вашем существовании, а между тем, смотрите, мы никогда не видались а уже друзья, встретились в жизни и исполнили Божий завет: сошлись, протянули друг другу руки, полюбили друг друга, а когда умрем, то с мыслью, что не чужды были друг другу, повлияли друг на друга и получили кой-что друг от друга. Верьте, что так бы следовало всем людям жить на земле <...>» (30_1, 15). Агапэ, неразрывно связанная с целомудрием, ведет к тому подлинному, соборному единодушию, образец которого был дан в раннехристианской, апостольской общине, где «у множества <...> уверовавших было одно сердце и одна душа» (Деян 4:32).

Русские мальчики и девочки начала XX века, одушевленные стремлением связать небо и землю лествицей христианского дела и творчества, тоже искали путей к преодолению «обособленности пары от всех». Они верили: то, что невозможно для наличного, земного человека в порядке естественной, природной любви, возможно для людей, облекающихся «в *я* Христа как в свой идеал» (20, 174), возможно для человечества, восходящего к Богочеловечеству. В идеале целомудренного, преображающего союза полагали они одно из слагаемых истории как работы спасения. Здесь и сейчас пытались приближать грядущую метаморфозу любви, содействовать ей хотя бы в единичном и малом, приближая ту жизнь будущего века, где «не женятся и не посягают». Идею *тринитарного союза* любящих, члены которого связаны духовно-сердечным родством и той же непорочностью отношений, что и в заповеданном апостолом девственном браке («Я вам сказываю, братия: время уже коротко, так что имеющие жен должны быть, как не имеющие» (1 Кор 7:29)), пытались воплотить в реальность Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов. А в 1920-е годы образ родственно-любовного союза, выходящего за пределы отношений только двоих, одушевлял группу молодых юношей и девушек, близких храму Грузинской Божией Матери в Москве. Душой этой «духовной семьи» был В.П. Савельев, будущий архимандрит Сергий. В своей книге «Далекий путь: История одной христианской общины» он рассказал о том, как в середине 1920-х годов после рождения дочери перед ним и его женой Лидой «встал вопрос о смысле» их «родственной семейной жизни. В это время, — писал архим. Сергий, — уже ясно обозначилось, что помимо нашей семьи, около нас создалась другая семья, состоявшая из молодых девушек и молодых людей. Она нам была очень дорога, и в ней отражался отблеск будущей жизни. <...> Перед нами было два пути. Первый путь — продолжать свою родственную, семейную жизнь в обычных условиях. Но такая жизнь уже не соответствовала нашим духовным идеалам. Другой же путь заключался в том, чтобы ради Христа и святой любви отказаться от родственных, семейных уз. Мы с Лидой без особых колебаний избрали этот второй путь, который не только определялся нашей жизнью, но также жизнью всей нашей большой семьи. Наше решение о жизни на духовно-нравственных основах было вполне закономерным в развитии всей и личной, и семейной, и общей жизни»[281]. Члены общины, молодые юноши и девушки, добровольно взявшие на себя обет безбрачия (многие приняли еще и монашеский постриг), стремились к апостольскому единодушию и единомыслию, к *восстановлению родства*, и реально осуществляли заповедь старца Зосимы о подвиге «деятельной любви». Так сама жизнь дала ответ вопрошанию Достоевского о возможности или невозможности вывести любовь, какова она есть, к высшим, Богочеловеческим горизонтам. Недаром же большинство членов родственной общины, сложившейся вокруг четы Савельевых, вышло из семинара по изучению русской дореволюционной культуры, организованного в 1922 г. философом В.Н. Муравьевым, — в этом семинаре они много изучали и Достоевского (вместе с Хомяковым, Федоровым, Соловьевым) и считали его одним из тех мыслителей, который помог их малому стаду найти путь к Церкви и Православию.

Выше уже говорилось о том, что сокровенной темой русского религиозно-философского возрождения была тема Царствия Божия на земле. Проблему метаморфозы любви ряд ведущих его представителей прямо связывал с этой темой, в очередной раз наследуя Достоевскому, который еще в подготовительных материа-

лах к роману «Бесы» со всей определенностью указал: духо-телесное преображение личности должно начаться в историческом времени, достигая своего расцвета в миллениуме, где «не будет жен и мужей». Так что и «полное осуществление царства любви, высочайшее воплощение Эроса в мировой жизни»[282], для того же Бердяева или Булгакова, станет возможным с наступлением на земле завершительной христианской эпохи, когда семена, брошенные в почву мира Христом, наконец принесут свой спасительный плод и правда Божия будет осуществлена в бытии, с явлением «тысячелетнего царства» Христова, где «вечность переливается во время и время вступает в вечность»[283].

Во второй половине XX века Даниил Андреев, один из немногих оставшихся в живых продолжателей традиции религиозно-философского возрождения, выстраивая «метаисторию русской культуры», писал об особой роли литературы в России. В послепетровскую эпоху, эпоху утраты исконных устоев веры и жизни, когда стремительно шло обмеление духовных рек, а «церковь утрачивала значение духовной водительницы общества», литература взяла на себя долг нравственного учительства, долг *вестничества,* давая «людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющиеся из миров иных»[284]. Достоевский исполнял этот долг вестничества всю свою жизнь. И тем, что русская религиозно-философская мысль стала именно такой, какой мы ее знаем, — обращенной к предельным вопросам существования, неравнодушной к судьбе мира и человека, стремящейся выправить историю, всеотзывчивой и христоцентричной, Россия обязана прежде всего ему.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Булгаков С.Н.* Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // *Булгаков С.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 16.

[2] Об этой специфике философского и художественного познания см.: *Лосский Н.О.* Достоевский и его христианское миропонимание // *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. М., 1994. С. 83.

[3] *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева // *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 472.

[4] *Горностаев А.К.* [А.К. Горский]. Рай на земле. К идеологии творчества Ф.М. Достоевского. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров. Харбин, 1929. С. 21.

[5] *Булгаков С.Н.* Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип.

[6] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 9.

[7] *Шестов Л.* Преодоление самоочевидностей (К 100-летию со дня рождения Достоевского) // *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 91.

[8] *Штейнберг А.З.* Система свободы Ф.М. Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 88.

[9] *Ильин В.Н.* Этюды о русской культуре. Этюд II. Достоевский и Гоголь // *Ильин В.Н.* Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 70.

[10] *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907. С. XLIV.

[11] Подробнее об этом см. мою статью в наст. изд.: «В поисках нового Синтеза. Духовное наследие Достоевского и пореволюционные течения русской эмиграции 1920–1930-х гг.».

[12] «Русская философия <...> больше всего занята темой о человеке, о его судьбе и путях, о смысле и целях истории» (*Зеньковский В.В.* История русской философии. Т. 1. Ч. 1. Л., 1991. С. 16).

[13] *Кареев Н.И.* Идея всеобщей истории. СПб., 1885. С. 16.

[14] *Шелгунов Н.В.* Прошедшее и будущее европейской цивилизации // *Шелгунов Н.В.* Сочинения. СПб., 1871. Т. 2. С. 42.

[15] *Герцен А.И.* С того берега // *Герцен А.И.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. М., 1955. С. 34.

[16] *Лавров П.Л.* Исторические письма. СПб., 1905. С. 311.

[17] *Кареев Н.И.* Основные вопросы философии истории. Ч. 1. СПб., 1887. С. 196.

[18] *Аксаков И.С.* Ответ на рукописную статью «Христианство и прогресс», присланную в редакцию газеты «Русь» // *Аксаков И.С.* Отчего так нелегко живется в России? М., 2002. С. 804.

[19] *Федоров Н.Ф.* Предисловие к изданию письма Ф.М. Достоевского // *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1995–1999. Т. IV. С. 6.

[20] *Соловьев В.С.* Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911–1914. Т. 9. С. 86.

[21] *Булгаков С.Н.* Соч. Т. 2. С. 69.

[22] Там же. С. 70. Та же трактовка бунта Ивана, в основе которого — вопрос о цене прогресса, дана в лекции-статье Булгакова «Иван Карамазов <...> как философский тип» (Там же. С. 38).

[23] *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. С. 77.

[24] *Новгородцев П.И.* Об общественном идеале. М., 1991. С. 64.

[25] *Туган-Барановский М.И.* Очерки истории политической экономии и социализма. СПб., 1907. С. 98.

[26] *Эрн В.Ф.* Социализм и проблема свободы // *Эрн В.Ф.* Борьба за Логос. М., 1991. С. 192.

[27] Там же. С. 176.

[28] Там же. С. 190–191.

[29] Там же. С. 196.

[30] *Эрн В.Ф.* Что такое форсировка? // Там же. С. 357.

[31] *Эрн В.Ф.* Идея катастрофического прогресса // Там же. С. 207.

[32] *Булгаков С.Н.* Основные проблемы теории прогресса // *Булгаков С.Н.* Соч. Т. 2. С. 64.

[33] *Эрн В.Ф.* Идея катастрофического прогресса. С. 207.

[34] *Эрн В.Ф.* Социализм и проблема свободы. С. 194.

[35] Там же. С. 195.

[36] *Федотов Г.П.* Эсхатология и культура // Новый Град. 1938. № 13. С. 48.

[37] Там же.

[38] Ее обоснование — в «Византизме и славянстве» К.Н. Леонтьева, в его отклике на Пушкинскую речь Достоевского, в работе Страхова «Письма о нигилизме» и статьях о А.И. Герцене.

[39] *Страхов Н.Н.* Письма о нигилизме // *Страхов Н.Н.* Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. 2. Киев, 1897. С. 82.

[40] *Леонтьев К.Н.* Наши новые христиане. Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882. С. 22.

[41] Там же. С. 22–23.

[42] *Леонтьев К.Н.* Византизм и славянство. М., 1876. С. 21.

[43] *Леонтьев К.Н.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 8. М., 1912. С. 198.

[44] Там же. С. 35. Позднее С. Булгаков так обозначит основное умонастроение К. Леонтьева: «древний ужас, terror antiquus» «сторожит и объемлет» душу оптинского насельника (*Булгаков С.Н.* Победитель — побежденный (Судьба К.Н. Леонтьева) // *Булгаков С.Н.* Соч. Т. 2. С. 546).

[45] *Соловьев В.С.* О причинах упадка средневекового миросозерцания // *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 339.

[46] *Аксаков И.С.* Соч. Т. 4. М., 1886. С. 191.

[47] *Соловьев В.С.* О причинах упадка средневекового миросозерцания. С. 731.

[48] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. I. С. 401.

[49] *Тернавцев В.А.* Русская церковь перед великою задачей // Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1902–1903). СПб., 1906. С. 8.

[50] *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. С. XXIX.

[51] Там же. С. XLV.

[52] Там же. С. XXX.

[53] *Бердяев Н.А.* Спасение и творчество // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 347.

[54] Там же. С. 348.

[55] *Булгаков С.Н.* Неотложная задача (О союзе христианской политики) // *Булгаков С.Н.* Христианский социализм. Новосибирск, 1991. С. 40.

[56] Там же. С. 31.

[57] Там же.

[58] *Булгаков С.Н.* Очерк о Ф.М. Достоевском. Чрез четверть века (1881–1906) // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 191.

[59] *Бердяев Н.А.* Спасение и творчество // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 347.

[60] *Ильин И.А.* Основы христианской культуры // *Ильин И.А.* Одинокий художник. М., 1993. С. 298.

[61] Там же. С. 316.

[62] Там же. С. 322.

[63] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. I. С. 96

[64] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. II. С. 364.

[65] *Георгиевский Г.П.* Завет преподобного Сергия. М., 1893.

[66] Вот одно из характерных славянофильских определений общины: «Община, этот высший нравственный образ человечества, явленный в несовершенном виде на земле» (Ранние славянофилы. А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, К.С. и И.С. Аксаковы. М., 1910. С. 108).

[67] *Аксаков К.С.* О современном человеке // Братская помочь пострадавшим семействам Боснии и Герцеговины. С. 255.

[68] *Соловьев В.С.* Русская идея // *Соловьев В.С.* Собр. соч. Т. 11. Брюссель, 1969. С. 114.

[69] О постановке проблемы соборности в работах Л.П. Карсавина, Г.П. Федотова, Ф.А. Степуна и ее связи с творчеством Достоевского см. в наст. изд. мою статью «В поисках нового Синтеза. Духовное наследие Достоевского и пореволюционные течения русской эмиграции 1920–1930-х гг.».

[70] *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. С. 65.

[71] Там же. С. 96.

[72] *Булгаков С.Н.* Очерк о Ф.М. Достоевском. Чрез четверть века (1881–1906). С. 199.

[73] *Булгаков С.Н.* Неотложная задача (О союзе христианской политики). С. 44.

[74] Там же.

[75] Там же. С. 47.

[76] *Соловьев В.С.* Владимир Святой и христианское государство // *Соловьев В.С.* Собр. соч. Т. 2. С. 260.

[77] *Булгаков С.Н.* Неотложная задача (О союзе христианской политики). С. 40.

[78] Там же.

[79] *Лосский Н.О.* Ценность и бытие // *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. С. 275.

[80] Там же. С. 276.

[81] *Бердяев Н.А.* Война и эсхатология // Путь. 1940. № 61. С. 7.

[82] *Булгаков С.Н.* Агнец Божий. Париж. 1933. С. 464.
[83] Там же. С. 362.
[84] *Мочульский К.В.* Кризис означает суд // Новый Град. 1935. № 10. С. 66–78.
[85] *Федотов Г.* Эсхатология и культура. С. 49.
[86] Там же. С. 48.
[87] Там же. С. 53.
[88] *Мочульский К.В.* Кризис означает суд. С. 67.
[89] *Эрн В.Ф.* Идея катастрофического прогресса. С. 217.
[90] *Устрялов Н.В.* Проблема прогресса. Харбин, 1931. С. 44.
[91] *Эрн В.Ф.* Идея катастрофического прогресса. С. 218.
[92] *Трубецкой Е.Н.* Миросозерцание В.С. Соловьева. Т. 1. М., 1995. С. 92.
[93] *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. М., 1995. С. 285.
[94] Там же. С. 287.
[95] Там же. С. 288.
[96] Там же. С. 292.
[97] Там же.
[98] Там же.
[99] *Устрялов Н.В.* Проблема прогресса. С. 58.
[100] *Сетницкий Н.А.* О конечном идеале. Харбин, 1932. С. 21.
[101] *Булгаков С.Н.* Апокалипсис Иоанна. М., 1991. С. 311.
[102] *Василевский М.Г.* Анабаптизм // Христианство. Энциклопедия. Т. 1. М., 1993. С. 70.
[103] *Дживилегов А.К.* Хилиазм // Там же. Т. 3. М., 1995. С. 157.
[104] *Свящ. Василий Кановский.* Эсхатология св. Иринея Лионского (хилиазм и гностицизм) // Вера и разум. 1912. № 15. С. 306.
[105] *Коган Г.В.* Вечное и текущее (Евангелие Достоевского и его значение в жизни и творчестве писателя) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. М., 1994. С. 29.
[106] См.: *Котельников В.А.* Средневековье Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 16. СПб., 2001. С 26–27.
[107] *Бердяев Н.А.* Спасение и творчество // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 354.
[108] Ср. помету в записной тетради 1875–1876 гг.: «Я верую в полное царство Христа. Как оно сделается, трудно предугадать, но оно будет. Я верую, что это царство совершится» (24, 127).
[109] *Градовский А.Д.* Мечты и действительность // Голос. 25 июня 1880. № 174.
[110] *Кареев Н.И.* Основные вопросы философии истории. Ч. 1. С. 196.
[111] *Свящ. Василий Кановский.* Эсхатология св. Иринея Лионского (хилиазм и гностицизм). С. 306.
[112] *Соловьев В.С.* Три разговора // *Соловьев В.С.* Соч. С. 731. На то, что переход к «новому небу и новой земле» в представлении Достоевского «не предполагает катастрофического обрыва истории, абсолютного прекращения земного бытия», справедливо указывает В.А. Котельников (*Котельников В.А.* Средневековье Достоевского. С. 26).
[113] *Поснов М.Э.* К вопросу об источниках христианского вероучения // Христианское чтение. 1906. № 12. С. 799.
[114] Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1902–1903). С. 429.
[115] *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. С. 224.
[116] Там же. С. 77.
[117] Там же. С. 220.
[118] Там же. С. 222.
[119] Там же. С. 224.
[120] *Булгаков С.Н.* Апокалиптика и социализм // *Булгаков С.Н.* Соч. Т. 2. С. 423.
[121] Там же. С. 427.

[122] *Булгаков С.Н.* Душа социализма // Новый Град. 1932. № 3. С. 44–45.

[123] *Булгаков С.Н.* Святый Грааль // *Булгаков С.Н.* Первообраз и образ. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.; СПб., 1999. С. 341.

[124] *Булгаков С.Н.* Апокалипсис Иоанна. М., 1991. С. 300–307.

[125] *Булгаков С.Н.* Православие. Очерки учения православной церкви. Киев, 1991. С. 234.

[126] *Булгаков С.Н.* Философия хозяйства // *Булгаков С.Н.* Соч. Т. 1. С. 163.

[127] Там же. С. 168.

[128] Там же. С. 52, 51.

[129] См.: *Федотов Г.П.* Мать-земля (К религиозной космологии русского народа) // *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России (избранные статьи по философии русской истории и культуры): В 2 т. Т. 2. СПб., 1991. С. 67.

[130] *Бердяев Н.А.* Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 224.

[131] *Лосский Н.О.* Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 81.

[132] Там же. С. 80, 83.

[133] *Флоровский Г.В.* Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 72.

[134] *Флоровский Г.В.* Метафизические предпосылки утопизма // Путь. 1926. № 4. (Цитируется по переизданию: Путь. Орган русской религиозной мысли. Кн. 1. М., 1992. С. 422–423).

[135] *Новгородцев П.И.* Об общественном идеале. С. 427.

[136] *Сетницкий Н.А.* О конечном идеале. С. 12.

[137] *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. С. 34.

[138] Там же.

[139] Там же.

[140] *Бердяев Н.А.* Война и эсхатология. С. 8.

[141] *Эрн В.Ф.* Социализм и проблема свободы. С. 165.

[142] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики // Бердяев Н.А. О назначении человека. С. 227.

[143] Это выражение Соловьева приведено в дневнике А.А. Киреева в записи от 20 мая 1878 г. (*Носов А.А.* Реконструкция 12-го «Чтения по философии религии» В.С. Соловьева // Символ. 1992. № 28. С. 249). Ср. письмо К.П. Победоносцева Е.Ф. Тютчевой: «Представьте, что этот молодой человек, говоря о Воскресении и будущем суде, публично опровергает учение о вечной казни грешников и один раз назвал это учение “гнусным догматом!”» (Цит. по: Там же. С. 246).

[144] Цит. по: *Носов А.А.* Реконструкция 12-го «Чтения по философии религии» В.С. Соловьева. С. 249.

[145] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. II. С. 49.

[146] См. об этом статьи А.Г. Гачевой, С. Капилупи, Т.А. Касаткиной в сб.: «Роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”: современное состояние изучения».

[147] *Жураковский А.* К вопросу о вечных муках // Христианская мысль. 1916. № 7. С. 78–79.

[148] Там же. С. 79.

[149] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 230.

[150] *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. С. 123.

[151] *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. Основы теодицеи // *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. С. 370.

[152] Там же. С. 378.

[153] *Булгаков С.Н.* Апокалипсис Иоанна. С. 204.

[154] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. I. С. 240.

[155] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 244.

[156] *Ильин В.Н.* Вечная память как дело Божие и вечное забвение как орудие князя века сего // Вестник РСХД. 1951. № 4. С. 2–8.

[157] Там же. С. 7.

[158] Там же.

[159] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 237.

[160] *Преп. Исаак Сирин.* Слова подвижнические. М., 1858. С. 299.

[161] *Жураковский А.* К вопросу о вечных муках. С. 65.

[162] *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. Основы теодицеи // Лосский Н.О. Бог и мировое зло. С. 368–369.

[163] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 230.

[164] Там же.

[165] *Булгаков С.Н.* Апокалипсис Иоанна. С. 224.

[166] *Митр. Макарий (Оксиюк).* Эсхатология св. Григория Нисского. М., 1999. С. 372.

[167] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 231.

[168] *Булгаков С.Н.* Апокалипсис Иоанна. С. 281.

[169] Там же. С. 205.

[170] *Булгаков С.Н.* Агнец Божий. С. 390.

[171] *Булгаков С.Н.* Апокалипсис Иоанна. С. 251.

[172] Там же. С. 215.

[173] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 230.

[174] *Булгаков С.Н.* Агнец Божий. С. 391.

[175] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 230.

[176] *Трубецкой Е.* Смысл жизни. С. 122.

[177] Там же. С. 122.

[178] *Прот. Сергий Булгаков.* Апокалипсис Иоанна. С. 204.

[179] *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. Основы теодицеи. С. 379.

[180] Там же. С. 380.

[181] Цит. по: *Носов А.А.* Реконструкция 12-го «Чтения по философии религии» В.С. Соловьева. С. 255.

[182] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 249.

[183] *Соловьев В.С.* Три речи в память Достоевского // *Соловьев В.С.* Соч. Т. 2. С. 302–303.

[184] *Бердяев Н.А.* Новое средневековье // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства Т. 1. С. 413.

[185] *Бердяев Н.А.* Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа // Там же. С. 394.

[186] *Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Там же. Т. 2. С. 152.

[187] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 38–39.

[188] *Бердяев Н.А.* Смысл творчества // Там же. Т. 1. С. 104.

[189] *Франк С.Л.* Достоевский и кризис гуманизма // Русские эмигранты о Достоевском. С. 200.

[190] Там же. С. 197, 201.

[191] *Зеньковский В.В.* Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // Там же. С. 223.

[192] *Лосский Н.О.* Достоевский и его христианское миропонимание // *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. С. 96.

[193] *Зеньковский В.В.* Проблема красоты в миросозерцании Достоевского. С. 223.

[194] *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. С. 103.

[195] Там же. С. 105.

[196] Там же. С. 102, 104.

[197] *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. С. 105; *Франк С.Л.* Достоевский и кризис гуманизма. С. 202–203.

[198] *Франк С.Л.* Достоевский и кризис гуманизма. С. 202.

[199] *Булгаков С.Н.* Очерк о Ф.М. Достоевском // *Булгаков С.Н.* Тихие думы. С. 191.

[200] *Булгаков С.Н.* Агнец Божий. С. 229.

[201] *Булгаков С.Н.* Очерк о Ф.М. Достоевском // *Булгаков С.Н.* Тихие думы. С. 191.

[202] *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. Т. 1. С. 46.

[203] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 84.

[204] *Страхов Н.Н.* Наблюдения // Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования («Литературное наследство». Т. 86). М., 1973. С. 562.

[205] *Леонтьев К.Н.* Наши новые христиане. Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. С. 29.

[206] Там же. С. 23.

[207] *Флоровский Г.В.* Метафизические предпосылки утопизма // Путь. 1926. № 4. (Цитируется по переизданию: Путь. Орган русской религиозной мысли. Кн. 1. М., 1992. С. 421).

[208] *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. Опыт оправдание человека. Т. 1. С. 107.

[209] *Булгаков С.Н.* Центральная проблема софиологии // *Булгаков С.Н.* Тихие думы. М., 1996. С. 271.

[210] Там же. С. 269.

[211] Там же.

[212] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 171.

[213] *Лосский Н.О.* Ценность и бытие // *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. С. 274.

[214] *Лосский Н.О.* Условия абсолютного добра. С. 61.

[215] *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. С. 41.

[216] *Новгородцев П.И.* Об общественном идеале. С. 67.

[217] Там же.

[218] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 170.

[219] *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. С. 36.

[220] Там же. С. 37.

[221] *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. С. 89.

[222] *Булгаков С.Н.* Очерк о Ф.М. Достоевском. С. 190.

[223] *Эрн В.Ф.* Размышления о прагматизме // *Эрн В.Ф.* Борьба за Логос. С. 32.

[224] *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. С. 296.

[225] *Вышеславцев Б.П.* Достоевский о любви и бессмертии // Современные записки. 1932. № 50. С. 290–291.

[226] *Франк С.Л.* С нами Бог: Три размышления. Париж, 1964. С. 207–208.

[227] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. I. С. 58.

[228] *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 92.

[229] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 169.

[230] *Франк С.Л.* Религия любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. С. 408.

[231] Там же.

[232] *Вышеславцев Б.П.* Достоевский о любви и бессмертии (новый фрагмент) // Современные записки. 1932. № 50. С. 302.

[233] Там же.

[234] *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. С. 99, 274.

[235] *Лосский Н.О.* Там же. С. 274.

[236] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 75.

[237] Там же. С. 74.

[238] *Тютчев Ф.И.* Россия и Революция // *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. СПб., 1913. С. 296.

[239] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 237.

[240] Там же.

[241] *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 48.

[242] *Карсавин Л.П.* Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. С. 352.

[243] Там же. С. 356.

[244] *Соловьев В.С.* Смысл любви // *Соловьев В.С.* Соч. Т. 2. С. 537.

[245] *Соловьев В.С.* Жизненная драма Платона // Там же. С. 619.

[246] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 208.

[247] *Степанян К.А.* Человек в свете «реализма в высшем смысле»: теодицея и антропология Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 17. М., 2003. С. 45.

[248] *Франк С.Л.* С нами Бог: Три размышления. С. 217.

[249] *Горский А.К.* Из писем 1939–40 годов // *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Соч. С. 282.

[250] Ср. представления С.Л. Франка, для которого «*истинный брак* есть путь» «религиозного преображения эротической любви» — в этом «таинственном "богочеловеческом" процессе преображения и состоит то, что называется "таинством брака"» (*Франк С.Л.* Религия любви. С. 404).

[251] *Вышеславцев Б.П.* Достоевский о любви и бессмертии (новый фрагмент) // Современные записки. 1932. № 50. С. 291.

[252] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. I. С. 300.

[253] *Соловьев В.С.* Смысл любви. С. 522.

[254] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 81.

[255] Ср. у Л.П. Карсавина: «Разврат — распадение духа, утрата им своего единства в отрыве от того духа, который его дополняет и от связующей их любви» (*Карсавин Л.П.* Федор Павлович Карамазов как идеолог любви. С. 35).

[256] Там же.

[257] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 163.

[258] *Соловьев В.С.* Смысл любви. С. 493.

[259] *Соловьев В.С.* Жизненная драма Платона. С. 616.

[260] *Франк С.Л.* С нами Бог: Три размышления. С. 207.

[261] *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного Эроса. С. 50.

[262] *Жураковский А.* Тайна любви и таинство брака // Христианская мысль. 1917. № 1. С. 64.

[263] *Соловьев В.С.* Жизненная драма Платона. С. 614.

[264] *Соловьев В.С.* Смысл любви. С. 516.

[265] Там же. С. 522.

[266] Там же. С. 547.

[267] Там же.

[268] *Соловьев В.С.* Жизненная драма Платона. С. 614.

[269] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. I. С. 297.

[270] *Соловьев В.С.* Жизненная драма Платона. С. 615.

[271] *Бердяев Н.А.* Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 262.

[272] *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного Эроса. С. 46.

[273] *Бердяев Н.А.* Метафизика пола и любви. С. 246.

[274] *Булгаков С.Н.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 261, 263.

[275] *Горский А.К.* Магический кристалл. Машинопись // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого; *Горский А.К.* Огромный очерк // *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Соч. С. 185–266.

[276] *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева. С. 477–479.

[277] *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский // *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 328–338; *Вышеславцев Б.П.* Достоевский о любви и бессмертии (новый фрагмент) // Современные записки. 1932. № 50. С. 288–304.

[278] *Гиппиус З.* Влюбленность // Русский Эрос, или Философия любви в России. С. 176, 178, 179.

[279] *Горский А.К.* Из писем 1939–40 годов // *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Соч. С. 268.

[280] *Кинг М.Л.* Философия ненасилия. Шесть принципов (Из книги «Шаги к свободе», 1958) // Протестант. 1990. № 11 (25). С. 14.

[281] *Архим. Сергий (Савельев).* Далекий путь: История одной христианской общины. М., 1998. С. 123–124.

[282] *Бердяев Н.А.* Метафизика пола и любви. С. 263.

[283] *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. С. 246.

[284] *Андреев Д.* Роза мира. М., 1991. С. 173, 174.

Елена Новикова

«МИР СПАСЕТ КРАСОТА» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И РУССКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ ФИЛОСОФИЯ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВВ.

«Мир спасет красота». Эти знаменитые слова из романа Ф.М. Достоевского «Идиот» воспринимаются сегодня как выражение сущностных религиозно-философских взглядов писателя и всей русской философской мысли конца XIX — первой половины XX века, как законченная религиозно-философская формула. «Вещим словом Достоевского» назвал ее русский религиозный философ С.Н. Булгаков [1].

Несмотря на особую значимость формулы, специальное исследование ее возникновения и последующего функционирования в русской культуре до сих пор не предпринималось.

Первый этап такого исследования — анализ самого акта возникновения и оформления формулы Достоевского в романном тексте.

Рождение будущего «вещего слова» Достоевского представляется нетривиальным.

Впервые формула «мир спасет красота» появляется в монологе Ипполита, прямо предшествующем чтению «Моего необходимого объяснения»:

«Где же оратор, где же Лебедев? Лебедев, стало быть, кончил? О чем он говорил? Правда, князь, что вы раз говорили, что *мир спасет "красота"*? Господа, — закричал он громко всем, — князь утверждает, что *мир спасет красота*! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен; давеча, только что он вошел, я в этом убедился. Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. *Какая красота спасет мир*? Мне это Коля пересказал... Вы ревностный христианин? Коля говорит, вы сами себя называете христианином» (курсивом здесь и далее выделено мною; полужирным шрифтом далее выделено авторами. — *Е. Н.*).

Затем ее повторяет Аглая в разговоре с князем Мышкиным о будущем «вечернем собрании» у Епанчиных:

«Я бьюсь об заклад, что вы о какой-нибудь "теме" заговорите, о чем-нибудь серьезном, ученом, возвышенном <...> Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что "*мир спасет красота*", то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза! Слышите: я серьезно говорю! На этот раз я уж серьезно говорю!» (8, 436).

Возникает интересная проблема рождения афоризма: каким образом и по каким закономерностям некий фрагмент авторского текста может им стать. Очевидно, что сначала в культурном пространстве подобный текст оформляется в цитату, обретает смысловую и формальную самодостаточность и начинает некое самостоятельное

существование. Но при этом отдельные цитаты обладают дополнительным специфическим потенциалом «афористичности». Рождение цитаты, в самом общем плане, обусловлено теми смыслами, которые содержатся в данном фрагменте авторского текста и которые оказываются востребованными культурой. В свою очередь, афоризм — это еще и блестящая форма выражения, это «тип высказывания, позволяющий <...> единственно силой изощренной неожиданности формулировки убеждать чистым утверждением, не столько доказывая, сколько поражая <...> блеском неожиданного сопоставления слов, уверенностью автора в правоте, закрепленной при помощи оригинального, неслыханного доселе, остроумного их сцепления» [2].

Как уже отмечалось, контекстом превращения некоего авторского фрагмента в афоризм является культура, которая его воспринимает, актуализирует, завершает в целостный текст. Самому же автору в общем не дано знать и понимать, какие именно его слова могут им стать.

Все это позволяет осознать необычность рождения афоризма Достоевского «мир спасет красота». Он изначально существует в тексте романа как чье-то чужое слово, как цитата. В его оформлении постоянно используется пунктуационный знак кавычки, фиксирующий его чуждость, чужеродность общему речевому контексту: «вы раз говорили, что мир спасет “красота”»; «о том, что “мир спасет красота”»... И в то же время автор афоризма в «Идиоте» остается неизвестным. Формула «мир спасет красота» существует в культуре как бесспорное «свое» слово Достоевского, однако в самом романе она принципиально анонимна.

«Вещее слово» автора на речевом уровне персонажей предстает «чужим» для всех героев романа — для всех, не исключая князя Мышкина. Оно введено с помощью сложной и, вероятно, специальной системы опосредования и «откладывания» возможного романного автора афоризма. Произносят его Ипполит и Аглая; оба приписывают его авторство князю Мышкину; Ипполит при этом ссылается еще и на Колю Красоткина. Сам же Мышкин свое авторство никак не подтверждает и не отрицает, а также никак не реагирует на смыслы высказывания «мир спасет красота», глубоко взволновавшие других.

В произведении отсутствует реальная сюжетная ситуация, в которой формула «мир спасет красота» была бы произнесена каким-либо персонажем в качестве своего собственного, а не чужого слова. Более того, в нем нет такой специальной сюжетной ситуации, которая порождала бы «мир спасет красота» не как слово, чужое для всех, а как слово актуальной романной реальности, осуществляемой «здесь и сейчас».

Такое «анонимное» бытование в романе слов, которые вскоре будут осознаны как одна из ключевых формул русской религиозной философии, наводит на различные размышления. Это «ничье» слово, но именно поэтому оно может быть и общим. Не случайно с ним так или иначе связаны несколько персонажей романа: Мышкин, Аделаида, Аглая, Ипполит, Коля... Религиозное искусство тоже всегда анонимно, а афоризм «мир спасет красота» рожден сложными смысловыми контекстами взаимодействия платоновской триады «добро, истина, красота» и христианской догматики Св. Троицы. Может быть, сам Достоевский никогда и не полагал это «вещее слово» «своим»?

В то же время, в романе в определенных текстах Мышкина, а также Аделаиды, Ипполита и Настасьи Филипповны, развернут специальный дискурс о «красоте», из

которого, в конечном счете, и возникает формула «мир спасет красота». Попытаемся его реконструировать.

«Удивительное лицо! — ответил князь. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? <...> Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (8, 31–32). «<...> чрезвычайная красавица <...> Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота — загадка <...> почти, как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое!» (8, 66). «Так вы такую-то красоту цените? <...> За что? <...> В этом лице... страдания много... <...> Такая красота — сила, <...> с этакою красотой можно мир перевернуть!» (8, 69). «У него лицо красивое» (8, 316; Мышкин об Ипполите. — *Е. Н.*) «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет "красота"? <...> князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен <...> Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. <...> Какая красота спасет мир? Вы ревностный христианин? Коля говорит, вы сами себя называете христианином» (8, 317). «Аделаида <...> сказала тогда про мой портрет, что с такою красотой можно мир перевернуть. Но я отказалась от мира» (8, 380). «Я бьюсь об заклад, что вы о какой-нибудь "теме" заговорите, о чем-нибудь серьезном, ученом, возвышенном <...> Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что "мир спасет красота", то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза! Слышите: я серьезно говорю! На этот раз я уж серьезно говорю!» (8, 436).

Данный дискурс состоит из нескольких отдельных фрагментов, разнесенных по первой, третьей и четвертой частям романа.

1. «Удивительное лицо! — ответил князь. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? <...> Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (8, 31–32).

2. «<...> чрезвычайная красавица <...> Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота — загадка <...> почти, как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое!» (8, 66).

3. «Так вы такую-то красоту цените? <...> За что? <...> В этом лице... страдания много...» (8, 69).

4. «Такая красота — сила, <...> с этакою красотой можно мир перевернуть!» (8, 69).

5. «У него лицо красивое» (8, 316; Мышкин об Ипполите. — *Е. Н.*) «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет "красота"? <...> князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен <...> Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. <...> Какая красота спасет мир? Вы ревностный христианин? Коля говорит, вы сами себя называете христианином» (8, 317).

6. «Аделаида <...> сказала тогда про мой портрет, что с такою красотой можно мир перевернуть. Но я отказалась от мира» (8, 380).

7. «Я бьюсь об заклад, что вы о какой-нибудь "теме" заговорите, о чем-нибудь серьезном, ученом, возвышенном <...> Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что "мир спасет красота", то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас

заранее: не кажитесь мне потом на глаза! Слышите: я серьезно говорю! На этот раз я уж серьезно говорю!» (8, 436).

Целесообразным представляется их последовательный анализ.

«Удивительное лицо! — ответил князь. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? <...> Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (8, 31–32).

Дискурс начинается категориями веселия и страдания, противопоставленными друг другу, причем на страдании сделан особый смысловой акцент, поддержанный темой (грехом) гордости. Затем в дискурс входит Добро, которое и намечает путь к Спасению. Христианские основы подобного категориального дискурса не вызывают сомнения.

При этом в целом он задан, пусть пока неочевидно, неявно, темой красоты: «удивительное лицо». См. далее: «чрезвычайная красавица» — «почти, как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое». Именно «красота» оказывается и основной темой, и ключевой категорией, и даже своеобразной композиционной рамкой анализируемого дискурса: «удивительное лицо» — «Какая красота спасет мир?»

Христианские интенции первого фрагмента и финал фрагмента четвертого задают вторую проблемно-тематическую рамку:

«Вы ревностный христианин? Коля говорит, вы сами себя называете христианином».

Тема красоты закономерно стала определяющей в романе о «положительно прекрасном» человеке, но восходит ли она к христианским представлениям о Св. Троице и Добре, Истине, Красоте? Так, думается, возникает второй фрагмент дискурса:

«Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота — загадка».

С третьего фрагмента начинает разворачиваться собственно дискурс о красоте:

«Так вы такую-то красоту цените? <...> В этом лице... страдания много...»

Если первый фрагмент определялся соотношением (христианским в своей основе) страдания — спасения, а проблематика красоты в нем присутствовала только неявно, то в данном фрагменте категория спасения исчезает (пока), а между категориями красоты и страдания, фактически, поставлен знак равенства. Красота — это красота страдающая. Уникальная красота Настасьи Филипповны, ее «удивительного лица» — в том, что она прошла через страдания. Красота поврежденности — и телесной, и, отчасти, духовной. Может быть, это красота Индивидуальности, Имени и Лица, которая пока не может быть окончательно сформирована у других — невинных — взрослых детей романа и уже разрушена у «истинно» взрослых его персонажей, безоговорочно принявших падший мир.

Это и красота бунта против существующего миропорядка, определившая четвертый фрагмент дискурса:

«Такая красота — сила, <...> с этакою красотой можно мир перевернуть!»

Здесь впервые возникает предельно важное для дальнейшего развертывания дискурса соотношение «красоты» и «мира», представление об особой функции красоты в падшем «мире», которая уточняется как миссия, и миссия эсхатологическая: «можно мир перевернуть!»

Идея эсхатологической миссии красоты в мире четвертого фрагмента во фрагменте пятом сменяется миссией его спасения:

«Мир спасет “красота”? <...> князь утверждает, что мир спасет красота! <...> Какая красота спасет мир?»

Завершение пятого фрагмента вопросами о христианстве представляется предельно значимым:

«Какая красота спасет мир? Вы ревностный христианин? Коля говорит, вы сами себя называете христианином».

Дискурс о красоте в романном мире «Идиота» развивается от категории страдания (фрагмент 3) через эсхатологические установки разрушения падшего мира (фрагмент 4) к идее его окончательного спасения (фрагмент 5). Формула «мир спасет красота» впервые входит в роман в интенсивном контексте Апокалипсиса: это и множественное его цитирование, и поистине «соборное» его толкование в эпизодах, связанных с «Моим необходимым объяснением» Ипполита[3].

И в то же время в пятом фрагменте обращает на себя внимание двойственное по своему смыслу равновесие повествовательных и вопросительных конструкций: «Мир спасет “красота”? <...> мир спасет красота!»; «Вы ревностный христианин? <...> вы сами себя называете христианином», и пр. Такая же двойственность связана и с впервые появившейся в дискурсе категорией любви. Она введена, но в подчеркнуто приземленном варианте, не как «любовь», но как «влюбленность»: «А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен». Не случайно здесь вновь возникает тема красоты только как красоты человеческого лица: «У него лицо красивое». Эти слова Мышкина удивительно объединяют Ипполита с Настасьей Филипповной и Аглаей; может быть, объединяют так ценимой князем красотой страдания?

В 6 и 7 фрагментах эта двойственность сменяется своего рода однозначностью «отказа» и от «мира», и от «красоты»:

«Аделаида <...> сказала тогда про мой портрет, что с такою красотой можно мир перевернуть. Но я отказалась от мира».

«Я бьюсь об заклад, что вы о какой-нибудь “теме” заговорите, о чем-нибудь серьезном, ученом, возвышенном <...> Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что “мир спасет красота”, то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза! Слышите: я серьезно говорю! На этот раз я уж серьезно говорю!»

Так романный дискурс о красоте, в 5 фрагменте предельно приблизившись к своим христианским смыслам Троичности Добра, Истины и Красоты, в 6 и 7 фрагментах, фактически, декларирует отказ от самое себя, в первую очередь, от уже намеченных выше смыслов Красоты, спасительной для падшего мира.

Подобное разворачивание дискурса заставляет осознать сущностное различие между позицией автора и позициями (может быть, даже некоей единой позицией) героев романа. В «Идиоте» был обозначен возможный духовный путь к Красоте во всей полноте ее христианских смыслов, но герои этой перспективы не видят и поэтому «отказываются» и от нее, и от не спасаемого ею мира.

Причем эту разрушительную тему «отказа» несут в романе те две прекрасные женщины, Настасья Филипповна и Аглая, с размышлений о красоте которых дискурс начинался: «удивительное лицо», «чрезвычайная красавица», «почти, как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое».

«Красота», сведенная к овалу человеческого лица, ограниченная только гуманистическим горизонтом, и поэтому очень и очень «серьезно» отрицающая самое себя, свои — действительно отсутствующие в таких рамках — возможности «спасения мира». Для «положительно прекрасного» человека ноша спасения мира закономерно оказывается непосильной, поэтому его лицо постепенно затушевывается, закрывается железной решеткой «отказа» и «от мира», и от «Красоты»: «Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что "мир спасет красота", то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза! Слышите: я серьезно говорю!»

Широко известны слова Достоевского о Христе «вне истины». А царящий надо всем и вся в «Идиоте» «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна Младшего, от которого «у иного <...> вера может пропасть» (8, 182), позволяет сказать о том, что для героев этого романа Христос остается и «вне красоты». Таковы — уже авторские — итоги романа о судьбах гуманистического идеала «положительно прекрасного» человека.

Об этом свидетельствует, в частности, зафиксированный в «Подготовительных материалах ($ПМ_2$)» первый вариант формулы Достоевского. Если выше мы говорили о процессе ее рождения и бытования в окончательном варианте «Идиота», в результате чего, в частности, были вынуждены разделить смысловые уровни автора и героев, то в черновых материалах романа «вещее слово», очевидно, рождается и оформляется собственно и только в авторском понимании и контексте:

«Князь скажет что-нибудь о Христе [вписано на полях].

"Да, вы правы, гадко и паточно, если... Но поймут".

Мир красотой спасется.

Два образчика красоты» (9, 222).

«Князь скажет что-нибудь о Христе», и «мир красотой спасется». Красота Христова — вот суть позиции Достоевского, выраженная прямо и непосредственно. (Кстати сказать, отсылка к Мышкину в таком контексте служит косвенным доказательством того, что ему все-таки могло быть приписано в романе авторство «вещего слова».) Однако здесь же обозначена проблема «двух» типов, «двух образчиков» красоты, что будет в дальнейшем развернуто в романе как сложное соотношение христианского и гуманистического ее понимания. Не случайно уже в черновом варианте романа «мир красотой спасется» предваряется не только словом «о Христе», но и репликой Ипполита, героя с «красивым лицом» (как бы мы ни понимали это).

Так, думается, уже в «Подготовительных материалах» к «Идиоту» весь спектр возможных интерпретаций формулы «мир спасет красота» был определен самим Достоевским.

Формула Достоевского «мир спасет красота» бесконечно тревожит русскую культуру. Да, все, о чем было написано выше, наверное, имеет право на существование. «Но все же, все же, все же...» (как написал однажды — совсем по другому поводу — А.Т. Твардовский). Все же... Может быть, нам просто хочется, чтобы мир действительно мог спастись красотой. В формуле Достоевского заключена некая тайна, некие «иные», «другие» смыслы, которые зачастую оказываются предельно важными.

Они не были бы развернуты без специальных усилий русской религиозной философской мысли. Русская религиозная философия чутко уловила смысловую глу-

бину «потенциальной цитаты» Достоевского и проделала сложную работу ее интерпретации.

Русская религиозная философия по преимуществу онтологична и антропоцентрична, поэтому в ней наиболее развернутое выражение получили такие направления религиозно-философской мысли, как метафизика всеединства — софиология и персонализм — религиозный экзистенциализм. В свою очередь, важнейшей гносеологической категорией русской религиозной философии стала интуиция, представление об интуитивном способе познания мира как базовом, первичном, и, в связи с этим, еще одним значимым направлением русской религиозной философии явился интуитивизм.

И формула Достоевского «мир спасет красота» была актуализирована всеми, без исключения, ведущими направлениями русской религиозно-философской мысли.

Особая роль принадлежала в этом великому русскому религиозному философу, создателю «метафизики всеединства» В.С. Соловьеву. Он одним из первых ввел ее в свои философские тексты, заложив тем самым традиции ее понимания.

Принципы работы Соловьева с формулой Достоевского мы продемонстрируем на двух, с нашей точки зрения, репрезентативных в этом смысле текстах. Это речь вторая из «Трех речей в память Достоевского» (1882), посвященная христианской интерпретации творчества писателя, и статья по проблемам религиозной эстетики «Красота в природе» (1889).

«Я буду говорить только о самом главнейшем и существенном в деятельности Достоевского», — так начинает Соловьев вторую из «Трех речей в память Достоевского»:

«Центральная идея, которой служил Достоевский во всей своей деятельности, была христианская идея свободного человеческого единения, всемирного братства во имя Христово. <...> Такого проповедника христианской идеи, каким был Достоевский, по справедливости можно назвать “ясновидящим предчувственником” истинного христианства <...> **Творят жизнь** люди веры. Это те, которые называются мечтателями, утопистами, юродивыми — они же пророки, истинно лучшие люди и вожди человечества. Такого человека мы сегодня поминаем» [4].

Достоевский как «проповедник христианской идеи», как пророк веры — вот тот контекст, в котором Соловьев вспомнит его слова о том, что «мир спасет красота». Далее философ уточняет свои представления о Достоевском-проповеднике следующим образом:

«Достоевский верил и проповедывал христианство, живое и деятельное, вселенскую церковь, всемирное православное дело. <...> Он говорил о вселенской православной церкви <...> как о **задаче** всечеловеческого и всесветного соединения во имя Христово <...> Истинная церковь, которую проповедывал Достоевский, есть всечеловеческая» (С. 178–179).

Безусловно, в идее «всечеловеческой церкви» проявилась собственная религиозно-философская концепция Соловьева, ставшая одной из важнейших составляющих его «метафизики всеединства». Философ специально ее разрабатывает именно в 1880-е годы, и свою статью о Достоевском использует, в том числе, для активной ее пропаганды. В связи с этим Соловьева неоднократно и, в общем, справедливо, упрекали в том, что он в «Трех речах...» приписывает Достоевскому (хотя бы отчас-

ти) свои собственные идеи «всечеловеческой церкви» и свое собственное понимание «истинного христианства».

Однако для интерпретации формулы писателя «мир спасет красота» это оказалось важным.

В аспекте соловьевской проблематики «вселенской церкви» в статью входит тема Христа:

«Христос не был для него (Достоевского. — *Е. Н.*) только фактом прошедшего, далеким и непостижимым чудом. Если так смотреть на Христа, то легко можно сделать из Него мертвый образ <...> И если Христос есть действительно воплощение истины, то <...> мы должны признать Его как всемирно-историческое начало, как живое основание и краеугольный камень всечеловеческой церкви» (С. 177–178).

Так в соловьевском дискурсе возникают размышления о «мертвом образе» Христа, которые заставляют вспомнить о романе «Идиот». Именно ответом на вопрошание о Христе мертвом и о Христе живом и становится у философа идея «всечеловеческой церкви», которая разворачивается, в конечном счете, до цитирования слов Достоевского о том, что «мир спасет красота»:

«Истинное христианство есть всечеловеческое не в том только смысле, что оно должно соединить все народы **одной верой**, а главное в том, что оно должно соединить и примирить все человеческие дела в одно всемирное общее дело <...> Это воссоединение общечеловеческих дел, по крайней мере, самых высших из них, в одной христианской идее Достоевский не только проповедывал, но до известной степени и показывал сам в своей собственной деятельности. Будучи **религиозным** человеком, он был вместе с тем вполне свободным **мыслителем** и могучим **художником**. Эти три стороны, эти три высшие дела не разграничивались у него между собою и не исключали друг друга, а входили нераздельно во всю его деятельность. В своих убеждениях он никогда не отделял истину от добра и красоты, в своем художественном творчестве он никогда не ставил красоту отдельно от добра и истины. И он был прав, потому что эти три живут только своим союзом. Добро, отделенное от истины и красоты, есть только неопределенное чувство, бессильный порыв, истина отвлеченная есть пустое слово, а красота без добра и истины есть кумир. Для Достоевского же это были только три неразлучные вида одной безусловной идеи. Открывшаяся в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества, — эта идея есть вместе и величайшее добро, и высочайшая истина, и совершеннейшая красота. Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение — уже во всем есть конец и цель и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что *красота спасет мир*» (С. 179–180).

Слова Достоевского «красота спасет мир» Соловьев воспринимает как суть его христианской проповеди: это триединство Добра, Истины и Красоты Св. Троицы, явленное во Христе. То, что так и осталось закрытым для «положительно прекрасных» героев романа «Идиот», Соловьев без всякого напряжения и труда, естественно и гармонично увидел и прочитал у их создателя, у самого Достоевского. (Представляется, что специальная интерпретация определенных героев и ситуаций романа в контексте данных философских размышлений Соловьева могла бы быть достаточно плодотворной.)

При этом, вслед за писателем, философ не отменяет и гуманистических смыслов его формулы, подчеркивая, что во Христе открылась «бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества». Именно эта идея, по Соловьеву, и есть «вместе и величайшее добро, и высочайшая истина, и совершеннейшая красота». Представляется важным, что именно в данном дискурсе возникла знаменитая соловьевская триединая формула Достоевского как «**религиозного** человека», «свободного **мыслителя**» и «могучего **художника**».

Методологической основой соловьевской интерпретации формулы Достоевского стала идея «всеединства», и это следует специально подчеркнуть. Не только и столько специальная проблематика «всечеловеческой церкви», так настойчиво декларируемая здесь философом, сколько «воссоединение общечеловеческих дел <...> в одной христианской идее»[5].

Таким пониманием формулы Достоевского начиналась ее жизнь в русской религиозно-философской мысли. Но дальнейшие ее интерпретации будут не только продолжать, но и уводить от ее смыслов, обозначенных Соловьевым в его второй речи о Достоевском.

Ярким свидетельством этого станет, прежде всего, более поздняя статья самого философа «Красота в природе», посвященная общим проблемам религиозной эстетики.

Соловьев как философ в целом изымает слова Достоевского «мир спасет красота» из художественного текста и использует их в своих специализированных религиозно-философских контекстах. Но при этом принципиальная разница между анализируемыми нами двумя статьями видится в том, что формуле Достоевского в первой из них задавались — или для нее сохранялись — собственные контексты творчества писателя, в то время как вторая демонстрирует уже совершенно другую ситуацию. Это «выход» формулы писателя в свободное пространство русской религиозно-философской культуры, начало ее «самостоятельной» жизни.

Место и значение статьи «Красота в природе» в нашем исследовании трудно переоценить. Она предварена следующим эпиграфом:

«*Красота спасет мир*. **Достоевский**» (С. 91).

Так и именно здесь слова Достоевского, вынесенные Соловьевым в эпиграф, обрели окончательное оформление самостоятельного текста и статус цитаты, афоризма писателя. Именно здесь и именно Соловьев, со своей позиции метафизики всеединства, слово Достоевского окончательно превратил в цитату.

При этом, как нетрудно заметить, Соловьев, придав словам Достоевского этот новый статус, цитирует их неточно: вместо «мир спасет красота» — «красота спасет мир».

В предыдущей статье Соловьев воспроизводил слова Достоевского так же неточно: «и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир». Но в ней это могло быть случайностью. Философ, используя здесь слова писателя в собственном дискурсе, вполне имел право на определенное их переложение.

Статус же эпиграфа, цитаты — статус совершенно иной, и он высвечивает принципиальный характер произведенной Соловьевым замены. Соловьевская неточная цитата — это его интерпретация формулы Достоевского.

Для уяснения ее смысла представляется необходимым проделать синтаксический анализ двух предложений Достоевского и Соловьева «мир спасет красота» и «красота спасет мир» в аспекте их актуального членения[6].

При актуальном членении предложения принято выделять его «тему» и «рему»: «Исходную часть высказывания принято называть темой, поскольку эта часть содержит то, о чем сообщается в предложении. Тема представляет собой предмет сообщения. Вторую часть высказывания, содержащую то, что сообщается о теме, называют ремой <...> Рема заключает в себе основное содержание сообщения и является коммуникативным центром высказывания. <...> В лингвистических работах для обозначения двух коммуникативных частей высказывания нередко употребляют термины "данное" и "новое"» [7]. И далее: «При одинаковом синтаксическом составе предложения его актуальное членение может быть различным. В каждом из <...> вариантов в состав темы и ремы входят различные синтаксические компоненты этого предложения. <...> Варианты актуального членения большей частью различаются порядком слов» [8].

В таком случае, у Достоевского темой следует считать группу «мир спасет», ремой — «красота». Предметом сообщения у писателя была проблематика спасения мира, «красота» же стала «новым» коммуникативным центром высказывания. Писатель в круг религиозно-философской проблематики спасения мира вводит категорию «красота», и именно это, исходя из актуального членения предложения, представляется ему его «новым» словом.

Причем эти основные принципы синтаксической организации формулы Достоевского были заложены уже в ее первоначальном варианте «Подготовительных материалов» «мир красотой спасется».

Единственное существенное отличие — возвратная форма глагола «спасать». От первого ко второму варианту формулы Достоевского существенно изменилось представление о степени активности красоты в миссии спасения мира: не мир спасается с помощью красоты, но красота сама спасает.

Представляется, что соловьевская интерпретация в самом общем смысле служила дальнейшему усилению смыслов, связанных со словом «красота».

У философа, в полном соответствии с его метафизикой всеединства, «красота» закономерно становится темой высказывания, его исходной «данностью». Если предметом сообщения у Достоевского было «спасение мира», то у Соловьева им стала «красота» и ее роль в мире. При этом острота проблематики спасения мира в соловьевском варианте формулы была утрачена.

Это отчасти проявилось уже во второй статье из «Трех речей...». Проблематика спасения в ней, в общем, редуцирована. Напомню:

«Открывшаяся в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества, — эта идея есть вместе и величайшее добро, и высочайшая истина, и совершеннейшая красота <...> И полное ее воплощение — уже во всем есть конец и цель и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир».

Об этом же убедительно свидетельствует и содержание статьи «Красота в природе», предваренной эпиграфом Достоевского—Соловьева «красота спасет мир». Начинается она следующим образом:

«Странно кажется возлагать на красоту спасение мира, когда приходится спасать саму красоту» (С. 91).

Принципиально соотнеся, казалось бы, начало своего оригинального текста с

эпиграфом, Соловьев, на самом деле, только здесь один-единственный раз обозначил функцию красоты в мире как функцию его спасения. Далее же он пишет следующее:

«Требуется, чтобы настоящее художество было **важным делом**, значит, признается за истинною красотою способность глубоко и сильно *воздействовать* на реальный мир» (С. 91).

Проблема и задача спасения мира красотой, осмысляемая Достоевским, заменена у Соловьева утверждением о том, что красота способна «сильно и глубоко воздействовать на реальный мир». Вообще «воздействовать», но не собственно «спасать». И далее философ уточняет свою позицию следующим образом:

«Сводя эти требования к одному, мы получим такую *формулу*: эстетически прекрасное должно вести к *реальному улучшению действительности*» (С. 91).

Действительно, результатом соловьевского дискурса о красоте в статье с эпиграфом из Достоевского становится собственная «формула» философа, выделенная графически: «Мы получим такую формулу: эстетически прекрасное должно вести к **реальному улучшению действительности**». Именно глубинные и истинные смыслы этой собственной формулы Соловьева и обусловили переоформление изначальных слов Достоевского. Вопрошание художника «мир *спасет* красота, что спасет этот мир, может быть, красота?» философ метафизики всеединства заменяет утверждением того, что «красота воздействует на мир, ведет к реальному его улучшению». Функция красоты — не «спасать», а «улучшать действительность».

Далее в русской религиозной философии, в русской культуре вообще афоризм Достоевского продолжит свою жизнь, прежде всего, в варианте философа, а не в оригинальной формулировке писателя. Соловьев, фактически, является соавтором «вещего слова» Достоевского «красота спасет мир». Формула Достоевского—Соловьева начинала свое самостоятельное существование в русской религиозно-философской мысли XX века.

Замечательный русский философ С.Н. Булгаков, чья софиологическая религиозно-философская концепция явилась развитием метафизики всеединства Соловьева, продолжил традицию интерпретации этой формулы.

Его книга «Свет Невечерний: Созерцания и умозрения» (1917), ставшая ныне классическим трудом русской софиологии, особо сосредоточена на проблематике красоты. «София открывается в мире как красота, которая есть ощутимая софийность мира», — подчеркивает здесь философ[9]. И далее:

«Красота предмета есть его софийная идея, в нем просвечивающая. <...> В явленной красоте, обличающей бытийную, софийную основу мира, спасается вся тварь. И **вся** тварь идейна в основании своем и в грядущем преображении своем, хотя она внеидейна, полуидейна, даже антиидейна в теперешнем состоянии своем» (С. 200).

Как видим, представление о софийных сущностях и смыслах красоты падшего мира становится для Булгакова, для всей русской софиологии во многом ключевым именно в аспекте грядущего преображения и спасения мира.

Именно в «Свете Невечернем» Булгаков напишет:

«Искусство хочет стать <...> преображающим. Это стремление с особою силой осозналось в русской душе, которая дала ему пророчественное выражение в вещем слове Достоевского: *красота спасет мир*» (С. 320).

В целом, в «Свете Невечернем» Булгаков *пятикратно* использует этот афоризм. Столь интенсивное цитирование оказалось связано и с новым уровнем его интерпретации. Булгаков использует «вещее слово» только в варианте Соловьева, но при этом как софиолог актуализирует в нем изначальные смыслы спасения мира, восходящие к Достоевскому.

«Свет Невечерний» открывается расширенным введением «Природа религиозного сознания». В название его первого раздела философ выносит принципиальный для себя вопрос «Как возможна религия?». Постановка такого вопроса, подчеркивает Булгаков, «первоначально имеет в виду исключительно критический анализ религиозного сознания» (С. 8). Так поставленная проблема религии, продолжает философ, «представляет собой полную аналогию основным проблемам, исследованным в трех критиках Канта» (С. 8). Напомнив, что в «Критике чистого разума» Кант выстраивает «три критики» трех типов сознания, научного, этического и эстетического, Булгаков подчеркивает далее:

«<...> ставится задача вскрыть условия не только научной и этической, но и эстетической значимости, причем анализ этих сторон сознания ведется не в субъективно-психологической, а в трансцендентальной плоскости. Трансцендентальное априори есть то, что присутствует во всяком отправлении данной деятельности сознания, без чего она вообще невозможна» (С. 10).

Именно в указанном смысле Булгаков и предлагает ответ на вопрос о том, «как возможна религия»: «С таким же правом, как относительно науки, этики и эстетики, может быть поставлена и трансцендентальная проблема религии. Раскрыть трансцендентальную природу религии, выявив категории религиозного сознания, <...> и должен анализ религиозного сознания» (С. 10). В сущности, как отмечает сам философ, речь идет о «возможности особой, еще **четвертой**, “критики”» (С. 10) — критики религиозного сознания.

При этом, размышляя о возможности подобной четвертой «критики» и соотнося ее с классическими кантовскими «критиками» науки, этики и эстетики, Булгаков особо останавливается на последней: «Наибольшую близость наша проблема имеет к содержанию **третьей** критики Канта, именно к анализу эстетического суждения» (С. 9).

«Страницы, посвященные Кантом анализу эстетического чувства, в этом смысле принадлежат симптоматически к числу наиболее у него интересных», — отмечает Булгаков (С. 9). Но о самом Булгакове следует сказать то же самое: в разделе «Как возможна религия?» эстетическая проблематика занимает совершенно особое место.

Прежде всего, это «симптоматическое» соотношение третьей и четвертой критик, «ибо здесь с полной ясностью обнаруживается недостаточность <...> рационализма» (С. 9). Анализируя третью критику Канта, Булгаков подчеркивает следующее: «Эстетическое чувство признается Кантом “совершенно неопределимым путем логических доказательств” <...>, и в то же время оно притязает на объективность и общезначимость своих оценок» (С. 9). Сам Булгаков следующим образом рассуждает о специфике эстетического:

«<...> совершенно естественно подвергать сомнению общезначимую эстетику и объективный характер красоты. Огромное количество людей остается как бы слепорожденными или непробужденными в области красоты, другие отрицают объектив-

ный смысл красоты, сводя ее к прихоти вкуса, к чистому субъективизму или "психологизму"; огромное количество людей способно скучать перед "Сикстиной" и за Бетховеном и услаждаться дешевой олеографией и слащавым вальсом. Если это и не умаляет царственной природы красоты и не должно влиять на ее оценку для тех, кому она ведома, то этим, конечно, вносится элемент фактической обусловленности, интуитивности в трансцендентальный анализ чувства прекрасного» (С. 9).

Определенную общность между третьей и гипотетической четвертой критиками Булгаков видит в следующем. С его точки зрения, по аналогии с тем, что «огромное количество людей остается как бы слепорожденными или непробужденными в области красоты», трансцендентальной основой религиозного сознания всегда является реально пережитой человеком религиозный опыт:

«Религиозный опыт в своей непосредственности не есть ни научный, ни философский, ни эстетический, ни этический, и, подобно тому как умом нельзя познать красоту (а можно о ней только подумать), так лишь бледное представление о опаляющем огне религиозного переживания дается мыслью» (С. 13).

Иначе говоря, по Булгакову, религиозное переживание может быть соотнесено с эстетическим в гносеологическом аспекте «недостаточности рационализма», их «умом нельзя познать, <...> а можно о них только подумать». Религиозное и эстетическое в сфере человеческого сознания у философа изначально пересекаются между собой в своей не-описуемости и непознаваемости вне реального опыта переживания Бога и Красоты.

Так в самом начале книги задав проблематике красоты единый религиозно-философско-эстетический контекст, контекст истинно софийный, далее в «Свете Невечернем» Булгаков активно цитирует «вещее слово» Достоевского.

Первый раз он его использует для завершения раздела «Что такое материя?», входящего в параграф «Софийность твари»:

«"*Красота спасет мир*" — это значит, что мир станет ощутительно софиен, но уже не творчеством и самотворчеством человека, а творческим актом Бога, завершительным "добро зело" твари, излиянием даров Св. Духа. Откровение мира в Красоте есть тот "святой Иерусалим, который нисходит с неба от Бога" и "имеет славу Божию" (Откр 21:10–11). Как сила непрестанного устремления всего сущего к своему Логосу, к жизни вечной, Красота есть внутренний закон мира, сила мирообразующая, космоургическая; она держит мир, связывает его в его статике и динамике, и она в полноту времен окончательной победой "*спасет мир*"» (С. 212).

Цитирование афоризма Достоевского здесь феноменально: в небольшом фрагменте булгаковского текста он приведен дважды и использован в качестве его композиционной рамки. Он востребован философом в его рассуждениях о «софийности твари» как ответ на вопрос «что такое материя?» с позиций софиологии: «Красота есть внутренний закон мира, сила мирообразующая, космоургическая; она держит мир, связывает его в его статике и динамике». Формула «красота спасет мир» становится, фактически, одним из основных, ядерных положений софиологической концепции Булгакова.

Ее данная интерпретация в общем близка позиции Соловьева во второй речи из «Трех речей в память Достоевского», она также сущностно Троична: «"Красота спасет мир" — это значит, что мир станет ощутительно софиен, но уже не творчеством и самотворчеством человека, а творческим актом Бога, завершительным "добро зе-

ло" твари, излиянием даров Св. Духа». Но, по сравнению с Соловьевым, Булгаков гораздо острее ощущает здесь проблематику спасения мира, усиливая и подчеркивая ее каноническим текстом: «Откровение мира в Красоте есть тот "святой Иерусалим, который нисходит с неба от Бога" и "имеет славу Божию" (Откр 21:10–11)». Это определило истинно апокалиптический финал раздела «Что такое материя?»: «Красота <...> в полноту времен окончательной победой "спасет мир"» (С. 212).

Все последующие актуализации афоризма Достоевского в «Свете Невечернем» связаны с софийной проблематикой искусства.

В разделе «Искусство и теургия» параграфа «Человеческая история», размышляя о софиургийно-теургийной природе искусства, Булгаков вновь возвращается к словам Достоевского о спасительной силе красоты:

«Искусство хочет стать не утешающим только, но действенным, не символическим, но преображающим. Это стремление с особою силой осозналось в русской душе, которая дала ему пророчественное выражение в вещем слове Достоевского: **красота спасет мир**» (С. 320).

Если в первом случае афоризм Достоевского был дважды процитирован, здесь он выделен графически. Безусловно, все это свидетельствует об особом статусе «вещего слова» писателя в религиозно-философском дискурсе Булгакова. И, думается, этот статус определяется апокалиптическими смыслами формулы, глубоко прочувствованными философом. Обращаясь здесь уже не к общей категории красоты, но специально к теме искусства, Булгаков актуализирует проблематику преображения мира: «Искусство хочет стать не утешающим только, но действенным, не символическим, но преображающим».

В данном высказывании философа — еще один поворот непростой проблемы авторства афоризма, восходящей, как мы помним, к самому роману Достоевского: «Это стремление с особою силой осозналось в русской душе, которая дала ему пророчественное выражение в вещем слове Достоевского: **красота спасет мир**». Достоевский предстает здесь пророком, выразившим глубинные апокалиптические устремления «русской души», Души России в целом.

Если здесь Булгаков называл афоризм «вещим словом Достоевского», то в следующем фрагменте текста он дает ему новое — поистине великое — определение: «евангелие Красоты».

«Раз искусство осознало свою софийность, пред ним возникают и иные вопросы, помимо эстетических. Оно верит в *Красоту* и *спасающую* ее силу. Но само искусство, возвещающее это евангелие Красоты, призвано ли оно действительно *спасти* ею *мир*, воззвать к бытию в красоте не только кусок мрамора, но и всю тяжелую, безобразную плоть мира, совершить софиургийный акт мирового преображения? Когда дело доходит до этого предельного, но в сущности неустранимого вопроса, тогда ощущаются жизненные границы искусства. <...> Оно бессильно собрать воедино рассеянные лучи Фаворского света, хотя, видя его во вселенной, свидетельствует о нем, создает в своих произведениях прообразы вселенского Преображения» (С. 331).

Опять новый способ цитирования: «Красоту <...> спасающую <...> спасти <...> мир». Афоризм распространен на два предложения, он вошел в плоть и кровь булгаковского текста, переплетясь с оригинальным словом философа. Такой способ цитирования еще раз высветил и подчеркнул ключевые смыслы слова Достоевского в

восприятии Булгакова как смыслы апокалиптические: глагол «спасти» удвоен причастием «спасающая».

Именно в этом микро-контексте «спасения» Булгаков называет слово Достоевского «евангелием Красоты»: «Оно верит в Красоту и спасающую ее силу. Но само искусство, возвещающее это евангелие Красоты, призвано ли оно действительно спасти ею мир». Это поразительное слово о слове Достоевского было обретено Булгаковым потому, что в этих же словах — «евангелие Красоты» — может быть выражена и суть его собственной софиологической концепции. Поэтому Достоевский был философу так дорог и так внятен.

И в то же время, в данном фрагменте текста высветившиеся до конца религиозные смыслы формулы Достоевского становятся основой для постановки вопроса о пределах земного человеческого искусства: «Оно бессильно собрать воедино рассеянные лучи Фаворского света, хотя, видя его во вселенной, свидетельствует о нем, создает в своих произведениях прообразы вселенского Преображения». Напомним: «Искусство хочет стать не утешающим только, но действенным, не символическим, но преображающим». Искусство хочет стать преображающим, но оно бессильно.

В последнем фрагменте текста афоризм Достоевского выполняет только эту функцию проблематизации возможностей искусства:

«"*Красота спасет мир*", но этим отнюдь еще не сказано, что это сделает искусство, — ибо само оно только причастно Красоте, а не обладает ее силою» (С. 332).

Формула Достоевского обрела здесь свой целостный, «канонический» вид точной цитаты, ею начинается фрагмент текста, значительный по своему объему и посвященный размышлениям философа о судьбе искусства в свете «вещего слова» Достоевского как «Евангелия Красоты»:

«**Искусство есть ветхий завет Красоты**, царства грядущего Утешителя, и, конечно, само оно исполнено прообразов грядущего. Но эпоха искусства естественно приближается к концу, когда в мир грядет сама Красота. <...> Дух Святой даст благодатию своею утоление чаяний и исполнение обетований искусства, теургия и софиургия соединятся в едином акте преображения твари. Само собой разумеется, что совершиться это может лишь в недрах Церкви» (С. 333).

Искусство — это только «ветхий завет», предтеча истинной Красоты грядущего Утешителя, и это положение столь важно для философа, что он выделяет его графически. Земное, только земное, искусство в отблеске Света Фаворского, по мысли философа, обречено на кризис:

«Пред лицом вселенской Красоты даже и само искусство до известной степени становится эстетическим мещанством, дорожащим красивостью более, чем Красотой <...> На духовном пути художника возникает такой **соблазн** искусством <...> В таком случае наступает **кризис искусства**» (С. 332).

«Соблазн» и «кризис искусства» влекут за собой трагедию художника:

«Вот этим-то и угнетается сознание художника, ощутившего границы искусства, и это составляет его трагедию» (Там же).

Но, размышляет далее Булгаков,

«<...> он может оказаться благодетельным, этот кризис, согласно закону жизни. "Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода" (Ин 12:24). Искусство заболевает софиургийной тревогой, в душе его поднимается космическая буря. Этот кризис роста является опасным и

может оказаться гибельным для искусства: очистительный огонь если не переплавляет, то испепеляет и уродует. Однако художник, вовсе не знающий софиургийной тревоги, не влекущийся a realioribus ad realissima, через искусство к Красоте, оказывается не на высоте собственного служения <...> Солнечное явление Пушкина, радость и обетование русской культуры, ее духовный центр в первую половину XIX века мы ощущаем уже как принадлежащее к иной исторической, а быть может, и космической эпохе <...> Духовным сыном Пушкина явился духовный зачинатель новой России Ф.М. Достоевский, который весь охвачен софиургийным огнем, исполнен этой тревоги <...> в сознании своем уже не мыслит себя **только** художником. Рядом с Достоевским стоит, конечно, и Вл. Соловьев со всеми его порывами» (там же).

Так развернутый абзац, начатый словами Достоевского «красота спасет мир», оформленными как точная цитата, завершается именами писателя и философа — «соавторов» афоризма. В булгаковском дискурсе о красоте они явлены в характерной взаимосвязи между собой. Но, пиететно отозвавшись о Соловьеве, именно Достоевского Булгаков называет «духовным зачинателем новой России». В контексте соотношения искусства и Красоты Утешителя Достоевский предстает художником, который «уже не мыслит себя **только** художником», поскольку «весь охвачен софиургийным огнем». Показательно цитирование здесь того же стиха Евангелия от Иоанна, который стал и эпиграфом к «Братьям Карамазовым». Не менее показательно и обращение к «солнечному явлению Пушкина», который, в конечном счете, отнесен уже к «иной космической эпохе».

Думается, булгаковское определение художника как «влекущегося a realioribus ad realissima» может быть интересным в свете наших сегодняшних размышлений о Достоевском — «реалисте в высшем смысле».

Но и раздумья Булгакова о «соблазне» и «кризисе искусства», осуществляемые в пространстве «вещего слова» Достоевского, были для самого философа предельно значимыми. Об этом свидетельствует введение в «Свет Невечерний» еще одного «слова» Достоевского о красоте — но совсем другого «слова». Импульсом для его появления в тексте Булгакова симптоматично стало произведение искусства:

«Кому же пришла бы в голову мысль **одеть** Венеру Милосскую? Наоборот, **вне** этого просветления нарушение заветов стыдливости, ее притупление и утрата свидетельствуют о развращенности и цинизме и души, и тела. Чувство стыда своего тела, некоторого своего безобразия <...> есть одно из самых глубоких и подлинных мистических самоощущений. Оно глубоко правдиво, ибо все люди <...> в большей или меньшей степени тоскуют по своим эдемским телам, облеченным красотой и софийной славой. <...> И отсюда же эта роковая, магическая власть *красоты,* ее мучительная *загадка* (которую так жгуче чувствовал *Достоевский*). <...> Она есть наше собственное воспоминание об Эдеме, о себе самих в своей собственной подлинности. Но эта бессильная, а потому и призрачная, лживая красота обманывает, ибо прикрывает собой плоть и тлен. Вот почему таким губительным и испепеляющим является ее пламень, почему она редко поднимает и *спасает*, но чаще губит: "*Красота это страшная вещь, здесь Бог с Дьяволом борется*" (*Достоевский*). Эдемская красота в не-Эдеме, в царстве "князя мира сего", есть до известной степени хищение или подделка и потому она жалит, как змея, и губит сладкою своей отравой. Земная красота загадочна и зловеща, как улыбка Джиоконды <...> и "жене, облечен-

ной в солнце" противостоит "жена-блудница", облеченная в сатанинскую красоту» (С. 232–233).

Весь данный фрагмент текста пронизан проблематикой красоты, восходящей к Достоевскому, но не к афоризму «мир спасет красота», а к «слову» Мити Карамазова:

«Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. <...> Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. <...> Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14, 100).

Князь Мышкин однажды сказал: «Красота — загадка». Митя Карамазов, обращаясь к Алеше, образ которого может быть типологически соотнесен с образом Мышкина, также утверждает, что красота — «таинственная вещь», «потому, что Бог задал одни загадки». Вообще, одной из самых ярких особенностей данного текста Достоевского о красоте является связанная с ней гносеологическая проблематика: «Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки». Загадочность красоты — вот позиция писателя, общая для романов «Идиот» и «Братья Карамазовы».

Однако разгадывание этой загадки в них разворачивается по-разному: в «Идиоте» — в «вещее слово» «мир спасет красота», в «Братьях Карамазовых» — в слово о том, что «красота — это страшная и ужасная вещь». Очевидно, что за этим — доминанта либо христианских, либо гуманистических смыслов, связанных с представлением о красоте. Митя Карамазов говорит именно и только о «сердцах людей», в которых идеал Мадонны и идеал содомский в переживании красоты переплетаются между собой: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой».

Вслед за Достоевским, о гуманистических искажениях красоты размышляет и Булгаков. Имя писателя в этом булгаковском тексте приведено дважды, в связи с темой загадочности красоты и рядом со словами Мити Карамазова. Иначе говоря, Булгаков воспроизводит даже общий дискурс Достоевского, разворачивающийся от «загадки» красоты — к «разгадкам» и ответам, здесь, в первую очередь, гуманистическим.

Слова Мити Булгаков приводит в разделе «Софийность твари», размышляя о тварном, материальном начале мира и сосредоточившись, в частности, на проблематике телесности человека: «Чувство стыда своего тела, некоторого своего безобразия <...> есть одно из самых глубоких и подлинных мистических самоощущений. Оно глубоко правдиво, ибо все люди <...> в большей или меньшей степени тоскуют по своим эдемским телам, облеченным красотой и софийной славой». Именно в данном контексте искусство предстает как воплощение здешней, земной, а потому «призрачной, лживой красоты», которая «обманывает, ибо прикрывает собой плоть

и тлен». Закономерно, что искусство здесь представлено гуманистическими античностью и Возрождением, и прекрасная телесность Венеры Милосской сменяется в булгаковском дискурсе поразительной характеристикой портрета Моны Лизы Леонардо да Винчи: «Земная красота загадочна и зловеща, как улыбка Джиоконды».

Однако даже данный текст Булгакова восходит не только к слову Мити Карамазова, но и к «вещему слову» о спасении мира красотой. В тексте Мити этого нет, даже идеал Мадонны предстает у него униженным борьбой с идеалом содомским. Текст же Булгакова организован, прежде всего, как диалог (в бахтинском смысле этого слова) — диалог идеи спасения мира красотой и идеи красоты содомской, страшной. Они соединены в одном фрагменте булгаковского текста, где на вопрошание о спасительных возможностях красоты ответом служат слова Мити: «она редко поднимает и спасает, но чаще губит: "Красота это страшная вещь, здесь Бог с Дьяволом борется"».

Следует напомнить, что Владимир Соловьев в финале «Трех речей в память Достоевского» образы «жены, облеченной в солнце», и «жены-блудницы» (Откр 12: 17) самым непосредственным образом соотносил с Достоевским:

«В одном разговоре Достоевский применял к России видение Иоанна Богослова о жене, облеченной в солнце и в мучениях хотящей родити сына мужеска: жена — это Россия, а рождаемое ею есть то новое Слово, которое Россия должна сказать миру» [10].

Так апокалиптические образы «жены, облеченной в солнце», и «жены-блудницы» в данном тексте Булгакова вновь высвечивают актуально существующую для него взаимосвязанность Достоевского и Соловьева в дискурсе о красоте и вновь возвращают к его христианским смыслам.

Очевидно неточное цитирование слов Мити Булгаковым. Философ, вероятнее всего, цитирует слова героя по памяти, не считая для себя принципиально важным сверить их с первоисточником. Ср.:

«Красота это страшная вещь, здесь Бог с Дьяволом борется».

«Красота — это страшная и ужасная вещь! <...> Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей».

Выше мы пытались показать, что слова «мир спасет красота», в силу своей смысловой емкости и лаконичности, уже изначально, в самом романе «Идиот», обретали специфический статус цитатности, афористичности. Слова Мити Карамазова — это иначе организованный текст, развернутый в обширный монолог героя. Тем не менее, как мы видим на материале Булгакова, в русской культуре на основе монолога Мити начинает формироваться еще один, второй афоризм Достоевского о красоте: «Красота — это страшная вещь».

При этом, если в «Свете Невечернем» софиолога Булгакова с пятикратной цитацией формулы «мир спасет красота» сочетается только единожды использованный афоризм «красота — это страшная вещь», то восприятие «вещего слова» Достоевского другими направлениями русской религиозной философии будет определяться равным диалогом двух текстов о красоте. Вероятно, это обусловлено тем, что у них акцент восприятия афоризма Достоевского «мир спасет красота», в общем, будет смещен от проблематики спасения мира к вопросу о красоте. Кроме этого, на смену софийного обращения к нему Соловьева и Булгакова в работах общей религиозно-

философской проблематики приходит, в основном, цитирование его в специальных исследованиях, посвященных Достоевскому.

Вторым ведущим направлением русской религиозной философии, наряду с софиологией, был экзистенциализм, сущностный антропоцентризм которого закономерно обусловил именно такой подход к «вещему слову» Достоевского.

Это ярко проявилось в творчестве Н.А. Бердяева, с именем которого, во многом, и связывают такое явление мировой философской мысли, как русский религиозный экзистенциализм. О Достоевском он очень много размышлял и писал. Говоря о формировании своих философских взглядов, Бердяев подчеркивает: «Первоначальное определяющее значение для меня имел Достоевский» [11]. В своем известном фундаментальном труде «Русская идея» философ пишет:

«Достоевский — величайший русский метафизик, вернее, антрополог. Он сделал великие открытия о человеке, от него начинается новая эра во внутренней истории человека. <...> Эта новая антропология учит о человеке как о существе противоречивом и трагическом <...> Он изображает человека, проходящего через раздвоение. У него появляются люди двоящихся мыслей. <...> Он изображает экзистенциальную диалектику человеческого раздвоения» [12].

Воспринимая Достоевского, прежде всего, как антрополога и художника «экзистенциальной диалектики человеческого раздвоения», Бердяев, в частности, отмечает:

«В человеческом мире Достоевского раскрывается <...> полярность самой красоты» [13].

Красота — категория «человеческого мира», и она «полярна», раздвоена. Таков общий подход философа к проблематике красоты у Достоевского.

Обращение к Бердяеву в контексте нашего исследования представляется необходимым не только в связи со спецификой его философской позиции. В своей «философской автобиографии» «Самопознание» он отмечает:

«Я мыслю и пишу афористически и стараюсь находить формулировки для своих интуиций» [14].

И далее:

«Манера писать у меня, как я говорил уже, афористическая <...> Афоризм для меня есть микрокосм мысли, в нем в сжатом виде присутствует вся моя философия» [15].

Если для самого философа афоризм — это «микрокосм мысли», «сжатая» форма выражения всей его философии, то анализ его принципов работы с афоризмом Достоевского тем более необходим. Что же происходит с формулой «мир спасет красота» в дискурсе Бердяева?

Философ цитирует ее в своей специальной книге о писателе — «Миросозерцание Достоевского» (1923):

«Человеческое сердце полярно в самой своей первооснове, но сердце человеческое заложено в бездонной глубине бытия. Достоевскому принадлежат изумительные слова, что "*красота спасет мир*". Для него не было ничего выше красоты. Красота — божественна, но и красота, высший образ онтологического совершенства, — представляется Достоевскому полярной, двоящейся, противоречивой, *страшной, ужасной*. Он не созерцает божественный покой красоты, ее платоническую идею, он в ней видит огненное движение, трагическое столкновение. Красота раскрыва-

лась ему через человека. Он не созерцает красоты в космосе, в божественном миропорядке. Отсюда — вечное беспокойство и в самой красоте. Нет покоя в человеке. Красота захвачена гераклитовым током. Слишком известны эти слова Мити Карамазова: "*Красота — это страшная и ужасная вещь. Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог создал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Красота. Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как в юные, беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил*". И еще: "*Красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердце людей*". *И Николай Ставрогин "в обоих полюсах находил совпадение красоты, одинаковость наслаждения*", чувствовал равнопритягательность идеала Мадонны и идеала Содомского. Достоевского мучило, что есть красота не только в идеале Мадонны, но и в идеале Содомском. Он чувствовал, что и в красоте есть темное демоническое начало. Мы увидим, что он находил темное, злое начало и в любви к людям. Так глубоко шло у него созерцание полярности человеческой природы» [16].

Слова «красота спасет мир» Бердяев называет «изумительными». При этом вопрос о спасении мира красотой остается вне сферы его философствования о Достоевском, в центре размышлений — собственно проблематика красоты, «для него не было ничего выше красоты», причем в ее антропологическом аспекте: «Красота раскрывалась ему через человека». Цитирование афоризма (в варианте Достоевского—Соловьева) сопровождается указаниями на ее «божественную» и «онтологическую» природу, это «высший образ онтологического совершенства».

Однако уже в самом начале бердяевского дискурса обращает на себя внимание синтаксическая конструкция сложносочиненного предложения, организованного противительным союзом «но»:

«Красота — божественна, *но* и красота, высший образ онтологического совершенства, — представляется Достоевскому полярной, двоящейся, противоречивой, страшной, ужасной».

Здесь, в пространстве одного предложения, дискурс стремительно развивается от «божественности» и «онтологичности» красоты через «но», через указание на ее «полярность, противоречивость» — к окончательному утверждению того, что она представлялась Достоевскому «страшной, ужасной». От афоризма «мир спасет красота» Бердяев быстро и безвозвратно уходит ко второму, «полярному» тексту Достоевского о красоте — к словам Мити Карамазова. Философ, подчеркивавший принципиальную афористичность своего собственного мышления, в данном случае между афоризмом и развернутым текстом делает вполне однозначный выбор в пользу последнего. Смыслы афоризма Достоевского для него несравненно менее актуальны, чем текст Мити Карамазова. Причем, в отличие от Булгакова, Бердяев цитирует его достаточно точно, сверяясь, вероятно, с оригиналом.

В конечном счете, именно слова Мити определяют суть и содержание размышлений философа, и их развернутое цитирование подминает, фактически, уничтожает смыслы «вещего слова» Достоевского. Вновь и вновь, в своем собственном тексте и цитируя Достоевского, Бердяев возвращается к двум его положениям: «полярность»

красоты в идеале Мадонны и идеале содомском, и красота как «страшная и ужасная вещь».

Более того, для усиления этих «карамазовских» смыслов своего дискурса о красоте, философ вводит в него еще одного героя Достоевского — Николая Ставрогина. Известно, насколько образ Ставрогина был значим для самого Бердяева, в жизни которого был период, получивший специальное название «ставрогинского». Упоминание о Ставрогине задает еще один поворот размышлений философа, окончательно уточняющий проблематику красоты как антропологическую проблематику «наслаждения»: «в обоих полюсах находил совпадение красоты, одинаковость наслаждения». Ср. у Достоевского (из письма Ставрогина Дарье Павловне):

«Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от этого удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие» (10, 514).

В целом, красота у Бердяева предстает как «страшная и ужасная вещь» «полярности» наслаждения идеалом Мадонны и идеалом содомским. Таковы у него конечные смыслы дискурса, начатого афоризмом «красота спасет мир».

Известный русский философ Н.О. Лосский посвятил Достоевскому фундаментальное исследование «Достоевский и его христианское миропонимание» (1946). Наше обращение к нему обусловлено, в частности, спецификой философской позиции мыслителя. «Религиозная философия Лосского <...> занимает в русской философии некое среднее место между "софианцами" (Флоренским и Булгаковым), с одной стороны, и учением Бердяева, с другой», — отмечает историк русской философской мысли С.А. Левицкий[17]. В написанной им самим «Истории русской философии» себя Лосский относит к интуитивистам, подчеркивая, тем самым, гносеологическую доминанту своего учения[18]. Ему удалось создать целостную философскую систему, основанную на изначальной метафизической интуиции о «мире как органическом целом», сущностным свойством которого является «свобода воли» человека[19]. Вопрос об ориентации человека в так понимаемом мире актуализировал религиозно-аксиологическую проблематику соотношения Добра и зла как системы ценностей, результатом которой стали труды «Ценность и бытие: Бог и Царство Божие как основа ценностей» (1931), «Бог и мировое зло: Основы теодицеи» (1941) и др.

Именно в данных религиозно-философских контекстах осмысляет Лосский творчество Достоевского. Афоризм «красота спасет мир» в его книге «Достоевский и его христианское миропонимание» процитирован *четыре* раза (в варианте Достоевского—Соловьева).

В соответствии со своими религиозно-философскими взглядами, Лосский интерпретирует творчество Достоевского в аксиологическом аспекте. В главу «Абсолютные ценности» введен специальный раздел «Красота», который начинается следующим образом:

«*"Красота спасет мир"* — эта мысль принадлежит не только князю Мышкину ("Идиот"), но и самому Достоевскому. "Дух Святый, — пишет Достоевский в заметках к «Бесам», — есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознавание гармонии, а стало быть, неуклонное стремление к ней". Намеченное здесь понимание красоты полнее выражено Вл. Соловьевым и в настоящее время разрабатывалось от. С. Булгаковым. Подлинная красота есть духовное совершенство и смысл,

воплощенные в совершенной телесности, сполна преображенной в Царстве Божием или хотя бы отчасти преображенной в земной действительности. <...> Воплощение духовности есть необходимое условие полной реализации ее. Отсюда следует, что красота есть великая абсолютная ценность, завершающая остальные абсолютные ценности, святость, нравственное добро, истину, мощь и полноту жизни, когда они достигают совершенного конкретного выражения вовне. Через красоту открывается ценность всех остальных видов добра в особенно увлекательной форме»[20].

В отличие от Соловьева, Булгакова и Бердяева, Лосский неоднократно будет указывать на то, что афоризм «принадлежит» князю Мышкину. Подчеркнув принципиальную значимость афоризма «красота спасет мир» для самого Достоевского, философ называет Соловьева и Булгакова теми мыслителями, которые «разрабатывали» «намеченное здесь понимание красоты», демонстрируя, тем самым, свою приверженность софиологической традиции его интерпретации: «Подлинная красота есть духовное совершенство и смысл, воплощенные в совершенной телесности, сполна преображенной в Царстве Божием или хотя бы отчасти преображенной в земной действительности». Подобно Бердяеву, Лосский в смысловое пространство афоризма вводит новый, дополнительный текст Достоевского. Но если Бердяев упоминал Ставрогина, то Лосский цитирует текст, в котором выражены идеи, предельно близкие положениям софиологии: «Дух Святый <...> есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознавание гармонии, <...> неуклонное стремление к ней».

В центре размышлений Лосского — проблематика красоты. Но, сосредоточившись на ней, от проблематики спасения мира философ также не отказывается, хотя и разворачивает ее по-своему, аксиологически: «Красота есть великая абсолютная ценность, завершающая остальные абсолютные ценности, святость, нравственное добро, истину, мощь и полноту жизни, когда они достигают совершенного конкретного выражения вовне. Через красоту открывается ценность всех остальных видов добра».

«Поэтому в конце концов подлинная *красота способна победить и спасти мир*»[21].

Так заканчивается раздел «Красота». Афоризм Достоевского, использованный без каких-либо способов графического выделения, предстает здесь — в равной степени — и словом писателя, и собственным словом философа, выразившим, прежде всего, его глубокую веру в спасительную силу красоты. Еще одним проявлением этого интимного присвоения «вещего слова» Достоевского стало у Лосского его характерное авторское «уточнение», изменение: красота *побеждает* и спасает мир.

Очевидно, что тема победы красоты над миром восходит, хотя бы отчасти, к тому высказыванию Аделаиды — Настасьи Филипповны, о котором выше уже говорилось: «Аделаида <...> сказала тогда про мой портрет, что с такою красотой можно мир перевернуть. Но я отказалась от мира». Тем не менее, не «перевернуть», но «победить». Думается, проблематика победы над миром красоты определяется у Лосского, в конечном счете, его аксиологическими подходами к ней как к «совершенному выражению» Добра, «всех остальных видов добра», причем «в особо увлекательной» — убедительной, привлекательной — «форме».

Но в разделе «Красота» есть еще одно, третье, цитирование афоризма, которое дано в диалоге со словами Мити Карамазова:

«Князь Мышкин у Достоевского говорит, что "*красота спасет мир*", и у того же Достоевского Димитрий Карамазов в своих бурных излияниях перед Алешею заявляет: "*Красота — это страшная и ужасная вещь. Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут". "Иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его, и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил". "В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и сидит для огромного большинства людей — знал ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей*".

Без сомнения, Достоевский согласен и с князем Мышкиным, и с Димитрием Карамазовым. Как это понять. Красота есть величайшая ценность. Поэтому и подделки ее наиболее соблазнительны и наиболее опасны. Нужна большая чуткость, чтобы уберечься от них» [22].

Создается впечатление, что к определенному моменту в русской философской культуре сформировалось некое устойчивое представление о том, что цитирование афоризма «красота спасет мир» обязательно должно быть сопровождено словами Мити Карамазова, что без этого позицию Достоевского, вообще проблематику красоты нельзя постичь во всей их многогранности и полноте.

Здесь Лосский показательно сближается уже не с софиологами, а с Бердяевым. Он цитирует слова Мити о красоте в полном объеме, достаточно близко к оригиналу. Обращает на себя внимание его оригинальная работа с кавычками, с помощью этого знака он разделяет текст Мити на три фрагмента:

«Красота — это страшная и ужасная вещь. Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут».

«Иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его, и воистину, *воистину* горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил».

«В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и сидит для огромного большинства людей — знал ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей».

Тем самым тексту Мити была задана дополнительная дискурсивная динамика от общей проблематики красоты как «страшной и ужасной вещи» и «загадки» (1) через образ человека с идеалом Мадонны и идеалом содомским (2) — к идеалу содомскому собственно: «В Содоме ли красота?» (3)

В целом, Лосский подчеркивает «равнопритягательность» (как написал Бердяев), равнозначность для Достоевского двух текстов о красоте: «Без сомнения, Достоевский согласен и с князем Мышкиным, и с Димитрием Карамазовым. Как это понять».

«Как это понять» — вот фраза, напоминающая нам о том, что сам Лосский считал себя, прежде всего, гносеологом. В отличие от других мыслителей, работавших с двумя текстами Достоевского о красоте, он специально выделяет и фиксирует само усилие познавания, понимания этой сложной философской позиции писателя.

А далее — дает свои ответы: «Как это понять. Красота есть величайшая ценность. Поэтому и подделки ее наиболее соблазнительны и наиболее опасны. Нужна большая чуткость, чтобы уберечься от них». Ответы, сформированные в рамках его религиозно-философской концепции Добра и зла как системы истинных и ложных ценностей.

Не случайно еще одно цитирование афоризма Достоевского осуществляется в разделе «Теодицея»:

«Если зло есть проявление свободной воли и если каждое хотение имеет целью какую-либо ценность, которая, правда, может оказаться по достижении ее мнимою, то всегда остается надежда, что существо, даже и упорствующее во зле, рано или поздно разочаруется в нем и обратится к подлинным вечным ценностям. К тому же Бог, не нарушая свободы тварных существ, содействует тому, чтобы каждое из них попадало в условия, открывающие ему глаза на превосходство добра над злом. К числу абсолютных ценностей, привлекающих на путь добра без нарушения свободы, принадлежит красота. "*Красота спасет мир*", — говорит кн. Мышкин ("Идиот")» [23].

Так Лосский, в конечном счете, актуализирует проблематику спасения тварного мира и тварных существ красотой, которую он полагает «абсолютной ценностью, привлекающей на путь добра без нарушения свободы», «свободной воли».

«Построение метафизики человека», — так определял суть своей философской системы известный православный мыслитель прот. В.В. Зеньковский [24]. В его знаменитой фундаментальной «Истории русской философии» (1948–1950) системно и полно описаны все основные направления русской философской мысли XVIII–XX вв. В частности, в XI главе, посвященной русскому «почвенничеству», он обращается к религиозно-философским взглядам Достоевского, вписывая, тем самым, наследие писателя в контекст истории русской философской мысли:

«Федор Михайлович Достоевский (1821–1881) принадлежит столько же литературе, сколько и философии. Ни в чем это не выражается с большей яркостью, как в том, что он доныне вдохновляет философскую мысль. <...> Достоевский принадлежит русской — и даже больше — мировой философии» [25].

Как же будет актуализирована формула Достоевского в работе, которая вписывает его в историю русской философии?

Вслед за Бердяевым и в соответствии с собственными установками на «построение метафизики человека», Зеньковский воспринимает общую проблематику творчества Достоевского, прежде всего, в аспекте антропоцентризма:

«Философское творчество Достоевского имеет <...> несколько исходных точек, но наиболее важной и даже определяющей для него была тема о человеке. Вместе со всей русской мыслью Достоевский — антропоцентричен, а его философское мировоззрение есть, прежде всего, персонализм» [26].

Характеризуя, в свою очередь, методологическую позицию Достоевского, Зеньковский говорит об «имманентной диалектике религиозного сознания» [27] писателя и об «антиномизме» его мышления:

«Мысль Достоевского все время движется в линиях антиномизма, его положительные построения имеют рядом с собой острые и решительные отрицания, но такова уже сила и высота мысли его <...> Антиномизм Достоевского коренился в его религиозном же сознании и вне этого религиозного сознания невозможно даже надлежаще оценить антиномизм в его основаниях у Достоевского» [28].

В целом, Зеньковский утверждает, что основную тему своего творчества — «тему о человеке» — Достоевский развивает именно «в линиях антиномизма»:

«Мысль его <...> с исключительной глубиной приблизилась к <...> тезису о внутренней двусмысленности человеческого естества» [29].

Именно в дискурсе, посвященном антиномичности философского мышления Достоевского, Зеньковский впервые в своей книге и актуализирует формулу писателя «красота спасет мир» (вновь вариант Достоевского — Соловьева). Поскольку это дискурсивное доказательство антиномичности мысли писателя, то рядом с ней сразу же предъявлен и второй афоризм Достоевского о красоте, выросший из монолога Мити Карамазова:

«Мысль его до конца дней движется в линиях антиномизма <...> вера в то, что "*красота спасет мир*", а рядом горькое раздумье о том, что "*красота — это страшная и ужасная вещь*", — все эти антиномии не ослабевают, а, наоборот, все больше заостряются к концу жизни Достоевского. И все это было имманентной диалектикой религиозного сознания Достоевского» [30].

Вообще, в достаточно небольшом разделе «Истории русской философии», посвященном Достоевскому, Зеньковский так же, как и Лосский, *четырежды* цитирует афоризм «красота спасет мир». И для него это также вполне закономерно. Проблематикой красоты в творчестве Достоевского Зеньковский занимался и раньше, ей он посвятил свою специальную статью «Проблема красоты в миросозерцании Достоевского» (1933). Она и составила основу его соответствующих рассуждений в «Истории русской философии».

Однако в этой статье были положения, которые философ не включил в «Историю русской философии», но которые очень точно выражали суть его отношения к «вещему слову» Достоевского. Это была открытая полемика с софиологами:

«Формула о *спасении мира через красоту* есть формула **софиологическая** — и в том смысле, что она покоится на признании, что красота мира восходит к идеальной основе, к софийной глубине мира и в том смысле, что "спасение" мира есть именно "восстановление", то есть проявление софийной основы мира <...> Эстетическая философия не может быть вообще иной, как софиологической, если она считает красоту реальностью, а не видимостью ("Schein", как гласит эстетика немецкая), — ибо в красоте дан один из важнейших мотивов софиологии вообще. Но в русской софиологии недостаточно было взвешено то, что <...> есть "темный лик тварной Софии". Достоевский больше других приблизился к этой стороне проблемы <...> В формуле о *спасении мира через красоту* дана не апология искусства, а дана религиозная идея — *спасение мира через святость, через восстановление образа Божия в нас*» [31].

Любопытен этот вариант: не «красотой», а «через красоту». Но главное здесь то, что смыслы афоризма Достоевского осмысляются Зеньковским в споре с софиологами. С точки зрения философа, софиология в нем, в конечном счете, видит «апологию искусства», поскольку «в красоте дан один из важнейших мотивов софиоло-

гии вообще». Этому, по его мнению, софиологическому подходу Зеньковский противопоставляет представление о том, что в формуле Достоевского дана «религиозная идея».

И далее философ уточняет «религиозную идею» следующим образом: «спасение мира через святость, через восстановление образа Божия» в человеке. Если антропологический подход увел Бердяева от проблематики спасения мира вообще, то Зеньковский в своей статье мыслит иначе. Он сосредоточен именно на проблематике спасения мира, оставаясь при этом в рамках антропологии: «святость», «восстановление образа Божия в нас». Спасение мира — в религиозном, христианском изменении земного человека.

Вообще, Зеньковский демонстрирует в своей статье новый, не встречавшийся ранее принцип взаимодействия с формулой Достоевского. Он даже не «дописывает» ее, как это сделал, например, Лосский, он ее изменяет: категория «красота» просто исчезает, а на ее месте появляются «святость», «восстановление образа Божия в нас».

И такой подход к формуле Достоевского для философа принципиален. Еще одна замена происходит при следующем цитировании слов Достоевского уже в «Истории русской философии»:

«Приведенные мельком (в "Идиоте") слова о том, что "*красота спасет мир*", вскрывают эту своеобразную эстетическую утопию Достоевского. Все его сомнения в человеке, все обнажение хаоса и "семени смерти" в нем нейтрализуются у Достоевского убеждением, что *в человеке* таится великая сила, *спасающая его и мир*»[32].

Этот фрагмент содержится в разделе «Антропология Достоевского» и ярко демонстрирует эту антропологическую сосредоточенность Зеньковского: здесь в афоризме Достоевского «красота» заменена «человеком», просто «человеком», уже даже вне «святости», который призван спасти себя и мир.

Рефлексия Зеньковского о способе введения слов «красота спасет мир» в текст романа — «приведенные мельком» — представляется очень показательной. Она проблематизирует место и значение формулы в романе писателя и в его творчестве в целом.

В целом, по мысли философа, формула «красота спасет мир» — это «эстетическая утопия» Достоевского. Полемика Зеньковского с софиологами, которые, с его точки зрения, видели в ней «апологию искусства», в конечном счете может быть переадресована самому Достоевскому. Проблема спасения мира для философа предельно важна, однако, с его точки зрения, обращение к красоте в этом контексте «эстетически утопично». Поэтому закономерно, что сам Зеньковский, работая с формулой, вполне последовательно изымает из нее категорию «красота», заменяя ее «святостью», «человеком», «восстановлением образа Божия» в нем.

Тем не менее, в разделе «Эстетические взгляды» афоризм цитируется дважды, им начинается и заканчивается один абзац:

«Но у него же очень рано пробиваются и сомнения в том, что "*красота спасет мир*". <...> Уже Верховенский младший говорит: "я нигилист, но люблю красоту" и этим подчеркивает двусмысленность красоты. А в "Бр. Карамазовых" в известных словах Дмитрия Карамазова эти сомнения в творческой силе красоты выражены уже с чрезвычайной силой. "*Красота*, — говорит он, — *это страшная и ужасная вещь... тут берега сходятся. Тут все противоречия вместе живут... Страшно то,*

что то, что уму (то есть моральному сознанию. — *В. З.*) *представляется позором, то сердцу — сплошь красотой*". Эта моральная двусмысленность красоты, это отсутствие внутренней связи красоты с добром есть в то же время "*таинственная*" *вещь, ибо тут* "*дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердце человека*". Борьба идет под прикрытием красоты. Уж поистине можно сказать: *не красота спасет мир,* но *красоту в мире нужно спасать*»[33].

Бытование афоризма в разделе «Эстетические взгляды» приводит к тому, что в нем наконец-то актуализируется и проблематика красоты.

Вновь диалог двух текстов Достоевского о красоте, при этом слова Мити Карамазова существенно развернуты, а связанные с ними смыслы усилены тем, что в пространстве афоризма появился еще один новый текст Достоевского. Это слова Петра Верховенского, обращенные к Ставрогину:

«Я люблю красоту. Я нигилист, но люблю красоту. Разве нигилисты красоту не любят?» (10, 323)

В сущности, здесь у Зеньковского повторяется логика бердяевского дискурса: текст, который был начат афоризмом «красота спасет мир», разворачивается в то понимание красоты, которое заключено в словах Мити Карамазова, в идею «двусмысленности красоты».

Финал же абзаца еще раз, по-своему, подтверждает положение Зеньковского о том, что, по его мнению, афоризм — «эстетическая утопия» Достоевского: «Не красота спасет мир, но красоту в мире нужно спасать». Сосредоточившись на проблематике красоты, Зеньковский не только вновь отказывает ей в спасающей силе, но и утверждает, что она сама нуждается в спасении.

«Странно кажется возлагать на красоту спасение мира, когда приходится спасать саму красоту». Напомним, что так начиналась та самая статья Соловьева «Красота в природе», которой впервые в качестве эпиграфа была предпослана формула Достоевского—Соловьева «красота спасет мир». Но если у Соловьева положение о спасении красоты было, в сущности, риторическим приемом, который был предложен только для того, чтобы быть оспоренным, то у Зеньковского это итог всего дискурса. Обобщающая развитие русской философской мысли «История русской философии» Зеньковского в осмыслении «вещего слова» Достоевского удивительно вернулась к тому, с чего начинал свой дискурс Соловьев, впервые оформив его в качестве афоризма в эпиграфе.

Так в XX в. сложилась судьба формулы «мир спасет красота», приписанной в романе «Идиот» князю Мышкину, которая стала самым популярным и, в то же время, осталась самым таинственным афоризмом Достоевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Булгаков С.Н.* Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 320.

[2] *Успенский Л.* Коротко об афоризмах // Афоризмы. Л., 1964. С. 8–10. Также см.: *Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И.* Афористика. М., 1990. 415 с.

[3] Специальный анализ цитирования и толкования Откровения Иоанна Богослова в «Идиоте» см., в частности: Новикова Елена. Христианские тексты и проблема софийности романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы. Иваново, 1999. С. 7–30.

[4] *Соловьев Вл.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 177–178. Далее ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием в скобках страницы.

[5] Отдельная тема исследования — влияние философии «общего дела» Н.Ф. Федорова на соловьевскую интерпретацию творчества Достоевского.

[6] На плодотворность такого анализа указывала М.М. Коробова [прим. ред.].

[7] *Ковтунова И.И.* Современный русский язык: Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976. С. 7.

[8] Там же. С. 8.

[9] *Булгаков С.Н.* Указ. соч. С. 199. Далее ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием в скобках страницы.

[10] *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 191.

[11] *Бердяев Н.А.* Самопознание: Сочинения. М., 2000. С. 236.

[12] Там же. С. 177–178.

[13] Там же.

[14] Там же. С. 460.

[15] Там же. С. 470.

[16] *Бердяев Н.А.* О русских классиках. М., 1993. С. 132–133.

[17] *Левицкий С.А.* Н.О. Лосский // *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. М., 1994. С. 404.

[18] См.: *Лосский Н.О.* История русской философии. М., 1994. Кстати сказать, здесь же Н.О. Лосский пишет и о своем сыне В.Н. Лосском, ярком и неординарном философе, чьи труды сегодня также хорошо известны. Ниже, именуя Лосского без инициалов, мы, безусловно, имеем в виду Н.О. Лосского.

[19] «Мир как органическое целое» (1915) и «Свобода воли» (1927) — названия важнейших философских трудов Н.О. Лосского. См.: *Лосский Н.О.* Избранное. М., 1991.

[20] *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло... С. 127.

[21] Там же. С. 129.

[22] Там же. С. 128.

[23] Там же. С. 118–119.

[24] *Зеньковский В.В., прот.* История русской философии: В 2 т. Т. II. Ч. 2. Л., 1991. С. 251.

[25] *Зеньковский В.В.* Указ. изд. Т. I. Ч. 2. Л., 1991. С. 220.

[26] Там же. С. 229.

[27] Там же. С. 228.

[28] Там же. С. 227.

[29] Там же. С. 228.

[30] Там же.

[31] *Зеньковский В.В.* Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 229–230.

[32] *Зеньковский В.В.* История русской философии... Т. I. Ч. 2. С. 234.

[33] Там же. С. 240–241.

Михаил Аксенов Меерсон

РОЖДЕНИЕ ФИЛОСОФИИ ИЗ ДУХА ЛИТЕРАТУРЫ НА СЦЕНЕ РУССКОГО ПЕРСОНАЛИЗМА

Само название статьи очевидным образом перекликается с «Рождением трагедии из духа музыки» Ницше, сыгравшим свою роль в становлении русского персонализма через влияние на символизм и в частности на эстетическую теорию Вячеслава Иванова. Как в XIX веке, так и сейчас мы можем различить философские направления по признаку ориентации на естественные науки, с одной стороны, и на искусство и гуманитарные дисциплины, т. е. непосредственно обращенные к человеку и его внутреннему миру как объекту исследования и/или изображения, — с другой. Ницше принадлежал ко второму направлению, и потому был назван, увы, без всякой иронии, ярчайшим выразителем гуманизма. Мы вслед за Бубером назвали бы его одним из создателей философской антропологии, в каковом качестве он и оказал влияние на развитие русской философии с ее антропоцентризмом.

Согласно Ницше, индивидуалистический принцип трагедии возникает из экстатической, «дионисийской», природы музыки. В интерпретации Иванова это происходит тогда, когда индивид выступает из хора как солист, что в символическом преломлении театрального жанра изображает экзистенциальное выступление личности из границ социального конформизма навстречу собственной гибели. Личность рождается в экстатическом рывке, который имеет несколько форм: экзистенциальную форму побега поэта от диктата толпы, персоналистическую форму самотрансцендирования — выхода из одиночки эгоцентрического индивидуализма к другому, к «ты» как равноправному и равносущному «я», что равнозначно воскресению через гибель ветхой самости [1].

Владимир Эрн определил русскую философию как «всецелый персонализм» [2]. Это скорее была заявка, в которой Эрн правильно указал основное направление русского философского возрождения начала XX века, названное в его первом манифесте, «Проблемах идеализма», «принципом безусловного значения личности», обоснование которого сборник поставил своей главной целью. И хотя в собственном смысле слова «персоналистом» называл себя лишь Бердяев, неустанно обличавший своих собратьев по русскому философскому деланию в изменах персонализму и в подменах его, в целом именно персонализм в разных изводах оставался нервом постсоловьевской школы, особенно мысли Павла Флоренского и Сергея Булгакова.

Задача этой статьи — показать хотя бы частично, как персоналистическая философия возникает из антропоцентрического опыта русской литературы, и особенно из мира Достоевского. Этот генезис охотно признавался самими философами. В своей ранней статье с красноречивым названием «Иван Карамазов как философский тип» Булгаков утверждает, что русский философский дар выразил себя не

столько в философии как таковой, сколько в литературных образах; что при «чрезвычайно низком» уровне философской образованности и мысли в России (за единственным исключением Владимира Соловьева), русская литература второй половины XIX века, особенно в произведениях Достоевского, Толстого и в меньшей степени Чехова и Тургенева, поражала своим философским изяществом[3]. Булгаков называет Ивана Карамазова «Русским Фаустом», указывая, что оба персонажа явились двумя великими философскими типами, из которых каждый выразил и олицетворил философские сомнения своей эпохи[4]. С точки зрения Булгакова, Достоевский вообще разыгрывает европейскую мысль на доске своих произведений, где тот или иной персонаж олицетворяет собой определенную философскую проблему. В советскую эпоху эту тему продолжил Яков Голосовкер в своей книге «Достоевский и Кант» (1963), где он рассматривал его героев как персонификацию кантовских категорий. Младший друг Владимира Соловьева, кн. Евгений Трубецкой, в своем исследовании о Ницше подкрепляет тезис Булгаковской статьи. Достоевский, создав образ Ивана до того как были опубликованы основные труды Ницше, образно обрисовал то, что Булгаков считал подлинной драмой философии XIX века: этика, отмежевавшаяся от богословия, начинает опираться на научный позитивизм и рушится вместе с ним. С точки зрения Ницше, бесконечная сложность человека и его культуры вступает в неразрешимое противоречие с космологией и теорией эволюции. Возвещенная им в «Веселой Науке» смерть Бога означает исчезновение и «неба», того, где человек хранит свои собственные сокровища духа, исчезновение пространства платоновских идей и *Geist*'а немецкого идеализма, т. е. основания для жизни человеческого духа, а значит и культуры. Перед лицом бесконечного космоса сложнейший цветок человеческой цивилизации не более чем случайный нарост, который непонятно как возник и так же без следа исчезнет в вечно продолжающей свой бессмысленный механический бег или рост вселенной.

Ницше заглушает отчаяние перед лицом такой перспективы своей теорией вечного возвращения. Специалист по классической филологии, Ницше доверился научно-философскому синтезу Герберта Спенсера, который начал с приложения теории эволюции ко всем сферам знания, а кончил утверждением всеобщего цикличного развития и умирания. Спенсер сформулировал эту концепцию на основе фантастического убеждения, что наука, якобы, вынуждает нас допустить гипотезу бесконечного повторения одних и тех же событий через гигантские интервалы. Несколько мифологизировав по своему обыкновению эту теорию, Ницше создал доктрину вечного возвращения, придав ей псевдо-религиозный характер[5].

Как указывает Трубецкой, Ницше выдает за реальную судьбу вселенной и, одновременно, за своё учение о спасении то, что черт в кошмаре Ивана Карамазова издевательски рисует как космический абсурд в голове человека, оставшегося без Бога, перед лицом этого космоса, которому до человека, конечно же, нет никакого дела: «Да ведь теперешняя земля, может, сама-то биллион раз повторялась; ну, отживала, леденела, трескалась, рассыпалась, разлагалась на составные начала, опять вода, яже бе над твердию, потом опять комета, опять солнце, опять из солнца земля — ведь это развитие, может, уже бесконечно раз повторяется, и всё в одном и том же виде, до черточки. Скучища неприличнейшая...» (15, 79)[6]

Однако остановимся в этом перечислении идей, которые высказывают персонажи Достоевского, и которые прорастут в философские концепции через поколе-

ние, в эпоху русского философского возрождения. Достаточно беглого взгляда на литературно-философскую критику Серебряного века, чтобы обнаружить в ней влияние Достоевского. По словам Марины Косталевской, не кто иной как Владимир Соловьев своими «Тремя речами в память Достоевского» задал параметры и направления, по которым русская философская мысль стала разрабатывать «Достоевские рудники» [7].

Однако влияние литературы на философию — это не влияние идей, высказанных в литературной форме, на идеи, получившие философское направление; это не перевод философии, изложенной в литературном жанре, на сухой понятийный язык собственно философии. Ведь литература не определяет, объясняет и анализирует, а показывает и заставляет сопереживать, и даже перевоплощаться. Перефразируем силлогизм-анекдот Аристотеля о Сократе: человек смертен, Сократ — человек, следовательно, Сократ смертен. Сократ — человек, но человек способен сопереживать другому, перевоплощаться в другого, проникать в опыт другого. Читая Гомера, он сопереживает Одиссею, читая Достоевского, видит мир глазами человека из подполья, читая Акунина, спасается вместе с Фандориным. Следовательно, философ может сопереживать другому, переводя свои сопереживания на философский язык. Согласно поэтике Достоевского, человек может быть все-человеком. Философ, как и Сократ, — человек, следовательно, он может философствовать о своем опыте всечеловечности.

Открытие диалогического персонализма в поэтике Достоевского принадлежит, как известно, Бахтину, который, как часто забывают, в качестве философа сам сформировался внутри русской традиции персонализма, уже выросшей из Достоевского. Бахтин сам же и проследил ту преемственность русской мысли, в которой эта особенность мира Достоевского переходит в философское самосознание. В своем исследовании Бахтин опирается на открытия Вячеслава Иванова и Сергея Аскольдова. Бахтин ссылается на Аскольдова, как первого отметившего в качестве главного дара Достоевского не столько его монологическое провозглашение ценности личности, сколько его умение «ее объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность» [8]. Это далеко не маловажное открытие, поскольку, как отмечал современник Аскольдова и старший современник Бахтина неокантианец Лапшин, основной и неразрешенной проблемой философии остается проблема чужого «я».

Эта проблема ко времени Лапшина философски не была еще разрешена ни в традиции немецкого идеализма, в частности у Фихте, которому принадлежит главная заслуга в идеалистическом открытии «Я» (по выражению Бубера), ни в лейбницианской монадологии с ее немецкими (Лотце и Тейхмюллер) и русскими (Козлов) последователями, ни в мощной и разносторонней школе неокантианства, выучениками которой были отчасти и Аскольдов с Бахтиным. С Аскольдовым завершается монологическая линия персонализма Лотце, Тейхмюллера и их русского последователя Алексея Козлова, отца Аскольдова.

Личность, согласно Лотце, обладает непосредственным свидетельством о себе своего самосознания, сознания своего «я», находимого первоначально в форме самочувствия. Лотце определяет личность как «для-себя-бытие» (Für-sich-Sein) [9], обладающее единством самосознания [10], и в силу этого — онтологическую субстанцию, через которую постигаются все остальные формы бытия, и без которой они

вообще бессмысленны. Он же определяет бытие как «пребывание в отношениях» (Stehen in Beziehungen)[11], для чего необходима связывающая деятельность мышления. А мышление, как таковое, необходимо предполагает относящую и связывающую деятельность нашего «я»[12].

Эту персоналистическую онтологию развивает его последователь Густав Тейхмюллер. Продолжая Фихте, Тейхмюллер подчеркивает, что «Я» в языке никогда не употребляется как предикат, а всегда только как субъект. Только в «Я» как единстве личности и благодаря ему, множество и различие разных видов деятельности соединяется с тождественным содержанием (например, ряд зрительных актов с одним и тем же объектом — красным цветом). «Я» связывает свою деятельность в разных видах с соответствующим им объектом, связывает временные различия, присущие реальному бытию, со сверхвременным содержанием бытия идеального. «Я» составляет единство с каждым из своих предикатов, но в то же время не исчерпывается ни одним из них: я веду машину, но я же слушаю музыку, и сочиняю письмо другу. «Я» возвышается над всеми противоположностями и связывает их в своем единстве. Следовательно, «я» относится к своим деятельностям и содержаниям как субстанция к акциденциям, и его бытие должно быть определено как бытие субстанциональное. Субстанциональное бытие, или «я» обнимает все объекты и все деятельности в областях познания, чувства, движения и воли. Оно возвышается над множественностью всех проявлений деятельности и их сменой. Всё относя к себе и через себя друг к другу, оно пребывает себе тождественным и единым во всем[13].

Перевод Достоевского с языка беллетристики на язык философии у Козлова

Козлов дает ясное изложение философии Тейхмюллера на русском языке и утверждает тот фундаментальный принцип персонализма, что невозможно «допустить деятельности без деятеля»[14]. С Козловым же литературный мир Достоевского, во всяком случае его последнего романа, трансформируется в серию диалогов во главе с Сократом (Ивановичем, служащим в свободное от философии время по какому-то ведомству). Наряду с Сократом основную роль в диалогах играют Платон (Михаилович Калужский), от первого лица которого (Я) и ведется повествование, а также — ... Карамазовы, Алеша и Иван, и Катерина Ивановна[15]. Действие диалогов протекает — где бы вы думали? — на петербургской квартире и на даче в Царском Селе у Алеши Карамазова и... Катерины Ивановны, которых Козлов, вероятно по закону Левирата, решил поженить, вот уж воистину воспользовавшись тем, что автор умер. Иван же Федорович, по версии Козлова, поселился постоянно во Франции под фамилией Гранджан, и лишь изредка наезжает в Россию, чтобы тряхнуть стариной и побеседовать на философские темы. Развитие сюжета «Карамазовых» в диалогах объясняет читателю и происхождение его французской фамилии. Иван берет себе французскую фамилию из шуточного прозвища, полученного в детстве в пансионе, где его так прозвали, чтобы отличать от другого Вани, мальчика меньшего роста, прозванного petit Jean'ом. Алёша Карамазов открывает эту подробность из биографии своего брата обоим, Сократу и Платону, прося их далее ее не распространять, поскольку брат скрывает от французов свое русское происхождение[16].

Среди участников диалогов фигурирует и Коля Красоткин, твердо отвергающий

идеалистические аргументы и отстаивающий позиции естественно-научного позитивизма. Чтобы рассеять недоверие читателя, приведем отрывок из одного диалога, в котором Сократ развивает теорию об онтологизме личного самосознания через рассмотрение кантовского учения о времени как категории разума. Сократ берет за исходную точку учение блаженного Августина о времени и показывает, что вне личного самосознания исчисление времени как объективной реальности теряет всякий смысл. Красоткин возмущен ненаучностью этого подхода.

«**Красоткин**:

Ну, я так и знал, что дело у нас кончится каким-либо диалектическим *фокусом*, что причина окажется в одно время со следствием, и, пожалуй, даже и позже его, и что вместо причин нужно отыскивать цели, одним словом, что мы из *науки* выйдем, а потому я и отказываюсь от дальнейших вопросов.

Сократ (тем же любезным тоном)

Да зачем же, Николай Иванович отказываться? Будьте так любезны, предложите намеченные вами вопросы! Если мои ответы не удовлетворят вас, то, может быть, кому-либо другому окажутся годными.

Красоткин

Да я вот что хотел сказать вам! Если в целом мире все происходит, по-вашему, безвременно, то куда же тогда денется *эволюция*? Ведь, различные ступени эволюции можно понимать только так, что одна исходит из другой и наступает после неё.

Сократ

Извините только, если я вместо модного термина: эволюция, буду употреблять старый, но, по моему, лучший: *развитие*. От безвременности развитие ничего не теряет. Все фазы и ступени его могут быть даны разом, но это нисколько не мешает им отличаться друг от друга, как ступеням развития. Тот порядок, который мы мыслим под термином развитие, нисколько не зависит от времени. Да и мы во многих случаях отлично понимаем эту безвременность развития, когда, напр., развивается доказательство какой-нибудь тезы, положим в математике. Все то, что составляет доказательство какой-либо теоремы, должно быть дано разом, ибо если чего-либо недостает, то нет и доказательства. Теорема не может считаться доказанною до тех пор, пока нет всего доказательства от A до Z. Да и самая идея развития, чтобы быть действительно мыслью, а не пустым словом, предполагает данными члены развивающегося ряда. Поэтому философские системы, действительно стоявшие на идее развития, напр., Лейбница, Гегеля, всегда понимали развитие *безвременным*. У Гегеля, напр., все ступени развития его абсолютной идеи во всех трех областях: логической, природной и духовной, ничего не выиграли бы от того, что мы, по выбранному нами произвольно масштабу, положили бы, что каждая фаза развития пребывает без перемены 100 лет, да и ничего не потеряли бы от того, если мы положим, что каждая ступень для перехода на другую употребляет только 100 секунд...

Красоткин

Гегелевским ступеням развития, конечно, ничего не сделается, если это развитие будет происходить в нуль времени, потому что и развиваются какие-то нули в пустом пространстве! А, вот, *реальным* ступеням развития, происходившим в *реальном* мире и открытым со времени Дарвина *реальною* наукою, для тех время важная вещь. Там уже нельзя произвольно миллионы лет подменять минутами или секундами.

Сократ

Да, ведь, дарвинизм есть только естественно-научная, биологическая теория, предполагающая пространство, время и движение; и в этом отношении она совершенно права, что старается указать, хотя бы приблизительно, определенные временные промежутки между появлением различных форм организмов... Понятия дарвинизма, как вообще понятия всех частных наук, для того чтобы войти в философскую систему, должны подвергнуться некоторому преобразованию. Следовательно и *типы* существ, по дарвиновой теории, происходящих одно от другого, должны быть понимаемы происходящими безвременно...» [17]

На разных стадиях аргументации в диалоге участвуют и Карамазовы, включая, естественно, и Катерину Ивановну, забрасывающие Сократа вопросами.

Карамазов (Алексей)

«Что значат ваши слова о "субъективной стадии" в образовании идеи времени?.. Прошлый раз... вы говорили, что идея времени вполне зависит от деятельности нашего "я"» [18].

Карамазова (Катерина Ивановна) тоже заинтригована и встречает Сократа словами: «вчера я целый день старалась представить и вообразить себе безвременное бытие, о котором вы говорите, и никак не могла понять его, а потому сегодня с нетерпением ждала вас, чтобы как-нибудь помогли и объяснили мне» [19].

Приехавший из Франции Гранжан, который теперь уже, среди родственников и близких знакомых, выступает под своим собственным именем, допытывается в каком же отношении стоит идеализм Сократа к реальности.

«**Карамазов Иван**

Из того, что мне передал брат Алексей Федорович, мне показалось, что вы высказали ваше понятие бытия, но не указали на самое бытие, что оно такое; а, ведь, это-то и есть самое главное.

Сократ

Но, ведь, на вопрос: что такое что-либо, ничем иным, кроме понятия, нельзя отвечать. Что такое кит? Что такое эклиптика? Что такое география?.. Ответ на все эти вопросы будет не что иное, как изложение понятий кита, эклиптики, географии... и т. п.

Карамазов Иван

Да, ведь, нам важно, кроме понятий, то, к чему относится понятие, т. е. сама *действительность* или *реальность*» [20].

На вопрос Алеши, каково мнение Сократа о разных направлениях современной психологии, Сократ сетует, что видит в них лишь тот недостаток, что все они «психологии без души» [21].

Русские же диалоги протекали с душой, и, как и следовало ожидать, были одним сплошным Пиром. Козлов не скупится на описание выпивок и закусок, за которыми Иван Федорович излагает свои теории о современном католицизме и его успешном противостоянии растущей секуляризации под иронические реплики Сократа, который сам оказывается далеко не дурак выпить и закусить [22].

Катерина Ивановна журит Сократа за то, что тот изменяет дому Карамазовых на других «симпозионах», и чтобы привадить его окончательно, чуть ли не у самого

порога потчует старкой, не без язвительности добавляя, что она последнюю «достала при посредстве пана Мусяловича, "прежнего и бесспорного" знаменитой в хронике семейства Карамазовых Грушеньки»[23].

Гости уже спешат к диалогу в столовую, «где на длинном столе стояли водка, вино, разные закуски и на большом блюде дымился уже ростбиф», рассаживаясь вокруг хозяйки дома, которая, как некое простодушное олицетворение Премудрости, по правую руку от себя сажает Сократа, за которым по мере умаления дара любомудрия усаживаются братья Алеша и Иван[24]. Последний выставляет на стол «несомненное и подлинное» шампанское, которое, почему-то, как в советское время, не так-то легко достать без связей, но Гранджан их не лишен, и привез из Франции его «порядочный запас», воспользовавшись своими «приятельскими отношениями с католическим духовенством, среди которого нередко встречаются великие знатоки и ценители даров Вакха». Философия персонализма торжествует над немощными преградами пространства и времени. В сцене, достойной пера пост-модерниста, Сократ с французским шампанским в руках подымает тост за процветание между россиянами изучения Канта, в особенности же его теории «об чистом "**я**" как корреляте всех наших представлений»[25]. Карамазовы с энтузиазмом присоединяются.

От метафизики «я» к метафизике «ты»

Козлов своими диалогами расчистил в русской философии, согласно Зеньковскому, «путь для персоналистической метафизики»[26], которую продолжал строить и его сын Сергей Алексеевич Аскольдов, который, по словам того же Зеньковского, «вырос в непосредственном общении и под глубоким влиянием своего отца»[27]. Но в этой метафизике, в которой наше «я» сохраняет первичную реальность, появляется благодаря Аскольдову новый момент, доселе отсутствовавший в традиции монадологии, не способной ответить на основную, по Лапшину, проблему философии, а именно проблему *чужого* «я». Аскольдов, обращающий впервые в этой связи внимание на Достоевского, пытается ответить на него своим учением о взаимодействии душ, при котором «состояние одной переходит непрерывно в состояние другой»[28].

Что говорит о радикальной новизне Достоевского Бахтин? Его герой — «весь самосознание»[29]. Это значит, что объективный портрет героя «у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания»[30]. Но здесь и состоит главное чудо с точки зрения кантовского феноменологизма: феномен превращается в ноумен, начинает говорить от самого себя, о себе самом свидетельствовать. Оценим же философское значение такого превращения. Не случайно Бахтин утверждает, что «Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот»[31]. Так о себе говорил, как известно, Кант, который поставил в центр мироздания индивидуальный человеческий разум. Но его разум был трансцендентальным, т. е. универсальным, выражающим себя и через меня, и через тебя, и через него. Достоевский превращает этот трансцендентальный разум в мое личное, и только мое, уникальное до мозга костей, самосознание. Личность являет себя изнутри. Понятие «самосознание» играет огромную роль у Гегеля, но это самосознание безличного универсального Разума (Geist), который приходит к своему самосознанию через индивидов в ходе истории. Таким образом, индивид, с большим или меньшим успехом, являет не свое личное и неповторимое самосознание, а уни-

версальное самосознание всемирного разума. Так, согласно Гегелю, совершенного самосознания всемирный разум достигает лишь в его, гегелевской, мысли. Гегеля страстно обсуждали и осуждали славянофилы и Белинский. И если в Европе против него восстал Киркегор со своим «этим индивидом» (вспомним надпись на его могильной плите: «здесь лежит Сёрен Киркегор, этот самый индивид»), то в России коперниковский переворот, и далеко не маленького масштаба, совершил Достоевский, перевернувший Гегеля: у него самосознание личности приобретает универсальное значение. Объективный, феноменальный мир через самосознание персонажа всасывается в его «я» и весь персонализируется. Говоря словами Бахтина, в процесс самосознания вовлекаются и действительность его героя, и «окружающий его внешний мир и быт»[32].

Однако этим дело не кончается в полифоническом мире Достоевского, поскольку, как указывает Бахтин, «рядом с самосознанием героя, вобравшим в себя весь предметный мир, в той же плоскости может быть лишь другое сознание». Итак со «всепоглощающим сознанием героя» может стоять лишь другое, третье, четвертое всепоглощающее сознание, которые в силу своей динамической природы должны пребывать в постоянном диалогическом взаимодействии[33]. Эта «диалогическая позиция», предполагающая «самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершённость и нерешённость героя», делает возможным присутствие полноценного «ты» как «другого чужого полноправного я». Это соприсутствие *я* и *ты* у Достоевского, это открытие «ты» через узнавание «я» в другом, Бахтин суммирует Ивановской формулой «ты еси»[34].

Иванов берет её для выражения своей теории диалогического персонализма, которую он развивает на основе «Смысла Любви» Владимира Соловьева и того «проникновения» в чужое «я», которое он открывает в поэтике Достоевского[35]. Что же представляет собой это проникновение?

«Проникновение есть некий transcensus субьекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое Я не как объект, а как другой субъект. Это — не периферическое распространение границ индивидуального сознания, но некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации; и открывается возможность этого сдвига только во внутреннем опыте, а именно в опыте истинной любви к человеку и к живому Богу, и в опыте самоотчуждения личности вообще, уже переживаемом в самом пафосе любви. Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и разумением, чужого бытия: "ты еси"»[36].

Но такова же и функция литературы и поэзии, согласно Иванову. Они способны освободить нас «от замкнутого Я самодержавной неволи»[37]. Истинный поэт (писатель), обладающий искусством реалистического символизма (и в их число наряду с Эсхилом, Данте, Гете и Диккенсом, Иванов вводит и Достоевского)[38], обладает даром «двигательного искусства», заставляющего наше я переселяться, передвигаться в «я» другого. Язык искусства не переводим на язык другого жанра, искусство не объясняет, а показывает, оно не только ставит нас перед лицом феномена, но позволяет нам приобщаться ноумену; оно позволяет мне, оставаясь самим собой, перевоплощаться в другого, оно делает понятными и наглядными слова Павла Флоренского в его опыте персоналистической гносеологии: «в собственном смысле познаваема только личность и только личностью»[39].

Как пишет Косталевская, «Вячеслав Иванов был первым писателем, который разработал полную концептуальную основу для того критического подхода, которому положил начало Соловьев. В своем эссе "Достоевский и роман-трагедия" — вехе в истории русской критики, — Иванов впервые сравнил "принцип мировоззрения" с "принципом формы" у Достоевского»[40]. Поэтому Бахтин в начале своего исследования указывает на Иванова как на первого критика, связавшего развитие русского диалогического персонализма (узнавания «Я» в другом через откровение «Я» в «Ты») с влиянием Достоевского.

Иванов *называет* персоналистические корни русской религиозной мысли и одну из её главных тем — диалогизм веры. Тема веры как отношения, как личного узнавания и диалога между человеком и Богом по-разному развивается в это время (1911–1918 годы) в кругу Путейцев и Московского Соловьевского Религиозно-Философского Общества: у Флоренского, Бердяева, Булгакова и Евгения Трубецкого, с которыми тогда же был особенно близок Иванов, проживавший в Москве. Именно Иванов в своей философической литературной критике связывает явление личности в литературе с философской рефлексией о ней, дающей новый толчок персонализму. Именно в своем исследовании о Достоевском он подчеркивает, что откровением личности становится в новое время жанр романа. В романе «личность разрабатывает свое внутреннее содержание <...>, приучается сознавать и оценивать неизмеримость своего микрокосма. В романе учится она свободно мыслить и чувствовать <...>, философствовать жизнью и жить философией... Роман становится референдумом личности, предъявляющей жизни свои новые запросы, и вместе подземною шахтою, где кипит работа рудокопов интимнейшей сферы духа, откуда постоянно высылаются на землю новые находки, новые дары сокровенных от внешнего мира недр»[41].

Здесь-то, согласно Иванову, Достоевский и унаследовал эту родившуюся и развившуюся на Западе форму романа как лаборатории личности, синтезировал ее и довел до предельного персоналистического заострения путем «экстатического и ясновидящего проникновения в чужое *я*»[42].

Слова Иванова в некотором смысле оправдывают и некое искусственное сведение литературы как таковой к Достоевскому в этой статье. Достоевский, безусловно, не заменяет всей литературы, но в отношении, нас здесь интересующем, выступает как ее универсальный представитель, ее полномочный посол. Ибо, по словам Иванова, «он как бы переместил планетную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, — одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру»[43].

Согласно философии русского персонализма, личность бесконечна как в своем самосознании и самополагании, так и в своей сопричастности другим личностям через внешний и внутренний диалог. Ибо самосознание личности, как обнаруживает Бахтин у Достоевского, не монологично, и даже не диалогично, а соборно, полифонично. Личное самосознание — это внутренний форум, на котором, по словам кн. Сергея Трубецкого, каждый держит собор со всеми. Так я спорю с Роланом Бартом, не давая ему спокойно почивать в могиле; меня засыпает вопросами Сократ у Платона, или же я, вместе с Карамазовыми, засыпаю его вопросами у Козлова; вместе с Иовом я возмущаюсь против Бога или против Иовлевых друзей, либо же вместе с его друзьями клевещу на Бога и осуждаю Иова. В самосознании «я» пребывает

в постоянном диалоге (через культуру) со всем сотворенным миром и с самим Творцом, часто этого даже не сознавая, принимая это как данность. Здесь-то и заключается обязанность философии довести эту данность до сознания.

Итак, Бахтин называет *ту* главную особенность чтения Достоевского, которая может служить мостом для перехода от литературы к философии, а именно к философии диалогического персонализма: «Всякий настоящий читатель Достоевского, который воспринимает его романы не на монологический лад, а умеет подняться до новой авторской позиции Достоевского, чувствует это особое активное расширение своего сознания <...>, прежде всего в смысле особого, никогда ранее не испытанного диалогического общения с полноправными чужими сознаниями и активного диалогического проникновения в незавершимые глубины человека»[44].

Бахтин применяет к анализу поэтики Достоевского тот философский аппарат, который уже был разработан его старшими современниками именно на основе поэтики Достоевского. «Мир Достоевского глубоко персоналистичен» — скажет Бахтин, тем самым уже расширяя понятие персонализма и придавая ему то значение межличностной онтологии, которое он получит в XX веке трудами Мартина Бубера, Габриэля Марселя, Джона Макмюрри[45]. Но эта онтология «мы», — а именно философия диалогического полифонизма, в котором личность раскрывается в своей способности превращать объект в «ты» диалога, но и в обратном порядке, выключать всякое «ты» из диалога, возвращая его снова в шеренгу предстоящих перед ней объектов, — была несколько ранее и иначе разработана русскими мыслителями под влиянием творчества Достоевского, о чем и идет здесь речь.

Человек как личность, скажет Бахтин, незавершен, в своем самосознании, как умел представлять его Достоевский, он являет собой бесконечную функцию, «к нему нельзя применить формулу тождества: А есть А»[46]. Радикальную переформулировку закона тождества из статического в динамический совершил старший современник Бахтина о. Павел Флоренский в своем знаменитом «Столпе...», которого Бахтин, конечно же, не мог не знать[47]. Флоренский развивает свою философию личности, исходя из гносеологического контекста (реагируя на господствующее влияние неокантианства), но тут же переводит его в онтологический тринитарный контекст. Его отправная точка — противопоставление личности и вещи: вещность определима, личность нет.

«Дать <...> понятие личности невозможно, ибо тем-то она и отличается от вещи, что, в противоположность последней, подлежащей понятию и поэтому "понятной", она "непонятна", выходит за пределы всякого понятия, трансцендентна всякому понятию»[48].

Бахтин тоже считает «главным пафосом творчества Достоевского, как со стороны его формы, так и со стороны содержания <...>, борьбу с *овеществлением* человека»[49]. Флоренский так объясняет разницу: «<...> вещь характеризуется через свое внешнее единство, т. е. через единство суммы признаков, тогда как лицо имеет свой существенный характер в единстве внутреннем, т. е. в единстве деятельности самопостроения, в том самом само-положении Я, о котором говорит Фихте. Следовательно, тождество вещей устанавливается через тождество понятий, а тождество личности — через единство само-построяющей или само-полагающей ее деятельности»[50].

В этих словах Флоренский пока еще пребывает в пределах учения Фихте, кото-

рый возводил предметное тождество «А есть А» к тождеству личного самосознания «Я есть Я», которое и устанавливает вещное тождество «А есть А». Вне сознания, которое реально личностно, т. е. конкретно обретается в личном сознании, никакое А не знает, что оно есть А. Однако далее Флоренский выходит за пределы Фихте к онтологии «мы» через новое философское осмысление православного богословия Троицы. Два центральных понятия богословской полемики IV века: единосущие (ομοουσια) и подобносущие (ομοιουσια), оказывается, имеют решающее значение для понимания отличия между личностью и вещью (объектом). Личности Отца и Сына не подобны друг другу, но составляют одно, и это, оказывается, относится к онтологии личности как таковой. Ни одна личность не может быть подобна другой, поскольку сравнимы лишь внешние (вещные, объективируемые) признаки, но сама личность в своей глубине неисследима, а потому и не сравнима[51]. Но как следует понимать «единосущие»? Не следует ли это понятие оставить в той области, где оно привилось, а именно в постигаемом лишь верой богословии Троицы, и не пытаться стащить его вниз, в наши земные эмпиреи? Однако ведь из них-то оно и взято было св. Афанасием, чтобы выразить эту тайну Святой Троицы, как подчеркивает Флоренский[52]. Для раскрытия понятия «единосущие» о. Павел развивает совершенно новое учение о динамическом тождестве. Универсальный закон тождества «А есть А», парадоксально заявляет он, является лишь формулой нашего сознания, которой в действительности ничего не отвечает. Наше представление о мире далеко отошло от аристотелевского, где мир состоял из неизменных самотождественных объективных сущностей, из которых каждая равна самой себе. Опираясь на философские открытия Бергсона и предваряя современные представления физики, Флоренский утверждает, что «все течет», что мир пребывает в непрерывном становлении. Ведь даже такая стабильная и самотождественная в демокритовском смысле единица мироздания как атом («неделимый») в действительности представляет собой бурлящий микрокосм элементарных частиц, переходящих в энергию и обратно. В объективном мире мы не найдем никакой самотождественности вещей, которые возникают и исчезают и приобретают свою устойчивость и временную тождественность лишь в нашем сознании и употреблении. Но если мы не находим статического тождества в реальности, мир, тем не менее, реально существует благодаря динамическому тождеству.

«Как возможно, что всякое А есть А? — спрашивает о. Павел. — Да <...>, из самого закона тождества течет источник, разрушающий тождество, но зато это разрушение тождества есть мощь и сила вечного его восстановления и обновления. Тождество мертвое в качестве факта, может быть и непременно будет живым в качестве акта. Закон же тождества тогда окажется не всеобщим законом бытия, так сказать, поверхностного, а поверхностью бытия глубинного»[53].

Другими словами, окажись статическое тождество непреклонным законом, невозможен был бы и никакой словарь, принцип которого есть объяснение одного понятия через другое, смежное или синонимическое; невозможно было бы никакое объяснение чего бы то ни было, никакое обучение и истолкование. Потому всякое А раскрывается через свою динамическую самотождественность в своем равенстве Б и В. Третий же элемент, В, необходим, чтобы превратить неподвижное тождество двух элементов, переходящих один в другой, в динамическое[54].

Таким образом, познание любого объекта А выходит за пределы его статичес-

кого тождества, поскольку всегда является актом личностным, открывающим динамизм этого самого А.

«Итак, познание, — утверждает Флоренский в своем споре с неокантианством, — не есть захват мертвого объекта хищным гносеологическим субъектом, а живое нравственное общение личностей, из которых каждая для каждой служит и объектом и субъектом. В собственном смысле познаваема только личность и только личностью» [55].

Это откровение подлинной природы познания, где личность не без обиняков и скандальности раскрывает себя из-за протеста быть принятой за вещь другими [56], Флоренский нашел у Достоевского, которого открыл для себя и через которого открыл и себя, вместе с другими запретными плодами — вроде религии и церкви, открыл через побег от «неокантианства» и изысканно естественно-научного воспитания своего дома и семейства. Здесь следует предоставить слово его собственному свидетельству о Достоевском, через которого была протянута ему «нитка к Человеку». В своих автобиографических записках Флоренский, описывая с огромной любовью свое детство, отца, мать, братьев и сестер, не без иронии называет целый ряд негласных запретов и понятий, которые напрочь были исключены из употребления в доме, основанном на принципах идеальной гуманистической благовоспитанности. Среди этих решительно исключенных слов, «около которых обычно выкристаллизовываются пересуды», стояли: «служба, начальство, ордена, деньги, жалованье, женихи и невесты, мужья и жены, рождения и смерти, похороны и свадьбы, священники и всякие богословские термины, евреи и различные щекотливые национальные вопросы... всего и не перечислишь», — другими словами всё, из чего слагается реальная жизнь [57]. Понятия эти, как признается Флоренский, были табуированы в его детском сознании, в искусственно-парниковой атмосфере дома с его искусственной же идеологией тотальной благовоспитанности. Атмосфера эта так же решительно исключала и Достоевского.

«...В нашей семье не было бы места Достоевскому. Он со своей истерикой у нас осекся бы, в этом я уверен. Светский дом, или самодовольный дом, или безбожный дом он преодолел бы и перевернул бы все его благополучие. Но наш отнюдь не был благополучным, напротив, в основе его лежал фатализм и чувство обреченности всего прекрасного. Именно поэтому-то хаосу был раз и навсегда прегражден доступ на этот остров: его можно было разрушить, но — не возмутить скандалом.

Формальная светскость и холод внешних отношений были бы в нашем доме неприличны. Но не менее неприличным было бы патетическое. Рыдания, вопли, восклицания — совершенно не могу представить себе чего-нибудь такого в нашем доме. А если бы Достоевский ворвался с этим в дом, то, ясно представляю, мама сказала бы нам детям: "Пойдите побегайте во дворе, Федор Михайлович болен". Потом все взрослые переглянулись бы между собою и из деликатности разошлись бы по своим комнатам. Через четверть часа папа сказал бы маме или тете: "Il faut lui donner un verre d'eau avec sucre", — и послали бы тетю Соню, как младшую, тоже из деликатности, с подносом, на котором был бы на блюдечке чайный — непременно граненый — стакан с сахорною водой. Тетя Соня тихо ушла бы, а через несколько минут решили бы, что теперь все кончилось, папа маме, или наоборот, сказал бы "Pauvre homme, il est très nerveux", — и, делая вид, что ничего не произошло, пошли бы объявлять: "Федор Михайлович, ужин уже на столе", причем за ужином обяза-

тельно был бы шашлык из лососины или осетрины с ломтями помидор и луку, свежая икра и вино, а после ужина папа поднес Достоевскому какую-нибудь особенную гаванскую сигару и затеял бы разговор о последней книжке "Revue des deux Mondes", "Deutsche Rundschau" или же о только что полученном новом томе "Histoire Universelle par Lavisse et Rambeau". Не сомневаюсь, что Достоевский не мог бы не почувствовать, что это ненарочно проделано, и так **есть** в семье, и, затаив конфуз, искренно осудил бы в себе истерику.

Так вот, Достоевскому не было места, и даже романы его, хотя и стояли в шкафу, но, открыто по крайней мере, никем не читались как что-то сомнительное — в противоположность настольным и провозглашаемым Диккенсу, Шекспиру, Гёте и Пушкину, каковые признавались вполне и насквозь приличными.

Достоевский, действительно, — истерика, и сплошная истерика сделала бы нестерпимой жизнь, и Достоевский сплошной был бы нестерпим. Но, однако, есть такие чувства и мысли, есть такие надломы и такие узлы жизненного пути, когда высказываться можно только с истерикой — или никак. Достоевский единственный, кто вполне постиг возможность предельной искренности, но без бесстыдства обнажения, и нашел способы открыться в слове другому человеку. Да, конечно, это слово будет истерикой и юродством, и оно безобразно и само собою замрет среди благообразия, подлинного благообразия, но закупоривающего поры наиболее глубоких человеческих общений. Конечно, Достоевскому, чтобы высказаться, не годен наш дом, не годен монастырь, по крайней мере, хороший монастырь, может быть, не пригоден даже храм. Достоевскому нужен кабак, или притон, или ночлежка, или преступное сборище, по меньшей мере вокзал, — вообще где уже уничтожено благообразие. Где уже настолько неприлично, что этой бесконечности неприличия никакое слово, никакое неблагообразие уже не увеличат. Тогда-то можно дозволенно делать недозволенное, излиться, не оскверняя мирного приюта, не оскорбляя самой атмосферы...

Достоевскому у нас нечего было делать. Но это укор не только ему, но и дому. Невысказанные жили в членах семьи чувства патетические, к которым на самом деле, как к подземному ветру, втайне прислушивались все, но каждый сам за свой страх и скрывая от других» [58].

Бежал из этого тепличного мира и экзистенциально, и мировоззренчески, как мы знаем, и сам Флоренский, отрясший с себя научно-просвещенское умеренное благополучие своего воспитания, то, что он называл наследием возрождения, и провозгласивший себя «последним человеком ренессанса и первым человеком грядущих Средних веков» [59]. Павел Александрович Флоренский тогда же, вместе с этим воображаемым посещением, и сбежал из своего дома духовно, по-юродски, вместе с Федором Михайловичем.

Поразительны эти столь различные, но и схожие в своем юродстве, включения Достоевского в свою жизнь и творчество двух философов, Козлова и Флоренского, — одного, сформулировавшего русскую философию монологического персонализма, другого, развернувшего ее экзистенциально в философию персонализма диалогического.

То, что Флоренский называет трехчленной формулой динамического тождества, которая восходит к своему личностному первообразу — абсолютному Субъекту «Истины Я в отношении к Он чрез Ты», в котором «Истина созерцает Себя чрез Се-

бя в Себе», Булгаков показывает на примере языка как структуру всякого суждения, лежащего в основе мышления, т. е. сознания. Он берет за основу идеалистическую концепцию, что личность обнаруживает себя в акте самосознания, и развивает Фихтевское понятие «Я». Фихте анализировал принцип тождества «А есть А» в свете самополагающей деятельности субъекта Я и обнаружил в этом принципе троичную структуру субъекта, предиката и отношения между ними. Продолжая анализ Фихте и Флоренского, Булгаков утверждает, что акт личного самосознания выражается в простом суждении: Я есть нечто/некто, Я есть А. В логико-грамматических категориях суждение выражается в предложении, в котором необходимо есть (или подразумеваются) три элемента: подлежащее, сказуемое и глагол-связка. Он также развивает утверждение Фихте, что всякое суждение относится к «Я». В конечном итоге, каждое суждение, как, например, «стол черный», «она ушла в кино» и т. д. предицируется к «Я», которое всегда стоит за сценой как наблюдатель: «я вижу, что стол черный», «я узнал, что она пошла в кино, подозреваю, что она пошла в кино с ним» и т. д. Поскольку мы мыслим суждениями, которые в грамматических терминах являются предложениями, наше сознание есть поток таковых суждений.

«В основе мысли лежит жизненный акт, свидетельствуемый живым образом мысли, т. е. предложением, и этот акт имеет три момента, взаимно связанных, но один к другому несводимых. Моменты эти: 1) чистая ипостасность Я, субъект, подлежащее, 2) природа я, раскрывающая себя в нём <...> — сказуемое, и 3) самопознание, самоотнесение себя к своей собственной природе, акт реализации себя в своей собственной природе, бытие или связка, жизненное самопознание, и самоутверждение я»[60].

Итак структура «Я есть А» образует гносеологическую и антропологическую грамматику самосознания, которая потому структурирована в форме равнобедренного треугольника, где каждый угол необходимо подразумевает два других. Булгаков указывает, что наш глагол-связка «быть», столь привычный в грамматике, становится значительным и таинственным в философии. Во-первых, он служит главным инструментом мысли, во-вторых, он соединяет в тождественное то, что является различным (например: я есмь шофер, но я же и пассажир). Таким образом, глагол «быть» соединяет ипостась «я» с ее природой в акте бытия.

Персонализируя вслед за Флоренским эти понятия Троического богословия, Булгаков утверждает, что личность (как человеческая, так и божественная) есть дух, обладающий личным самосознанием, которое он называет ипостасью, и природой, которую он называет «усией». Таков и был первоначальный смысл слова «ουσια», которое и значило «бытие», будучи причастием от глагола «ειμι» «быть». В архаическом греческом «усия» значила также и семейное достояние, передаваемое по наследству, т. е. то, что обеспечивало существование семьи. Согласно святоотеческому богословию, у Бога бытием, природой, «усией» равно обладают не одна, а три ипостаси. Троичность, будучи прерогативой одного Божества, пребывает, согласно Флоренскому и Булгакову, онтологической основой и моделью всякого личного существования. Опираясь на учение Сергея Трубецкого о соборной природе сознания, Булгаков развивает тему Флоренского о методологической и онтологической природе «мы».

Модифицируя Фихтевское противопоставление «я» и «мое», где согласно Фихте «я» ограничено областью «не-я», Булгаков утверждает, что «я» способно безгра-

нично расширяться в своем самосознании, приватизируя все новые и новые области «не-я», превращая их в «мое» до тех пор, пока оно не упрется в другое самосознание, в «ты». «Ты» таким образом оказывается естественной границей «я», через которую «я» способно ограничить самого себя и тем самого себя познать. Таким образом, самосознание может перейти в самопознание только через эту встречу, через узревание себе-подобного «я» в «ты». Потому «ты» онтологически необходимо для «я», без которого последнее не может войти в свои собственные границы и потому теряет себя (теряется) в бесконечности. Таким образом, говоря Фихтевским языком, «я» не может положить самого себя, не полагая одновременно другого — «ты». Обращаясь к грамматике личного местоимения, которое существует не только в первом, но и во втором и в третьем лицах, Булгаков вслед за Флоренским, показывает, что для устойчивости отношение «я-ты» нуждается в третьем лице «он/она», которое всегда может занять место «я» или «ты». Таким образом, треугольник личных местоимений отражает тайну существования «я», которое для своего само-полагания нуждается в «ты» и «он/она». Русская философия персонализма утверждает, что «я» есть не единственное, а первое лицо, к которому прилагаются второе и третье лица, находящие себя в «мы». Самополагание «я» в самосознании исчерпывается этими тремя.

Дальнейшее исследование Булгакова приводит его к утверждению Святой Троицы как онтологического основания бытия тварного «я». Хотя это выводит нас из области антропологии в богословие, изложу вкратце его аргументацию, поскольку и она имеет свою художественную параллель в поэтике Достоевского. Соборная структура личности, онтологическое «мы», лежащее в ее основе, согласно Булгакову, свидетельствует о противоречивости тварного «я». Тварное «я», которое в своей свободе полагает самое себя и в этом смысле является чистым актом, не может совершить это самоположение, потому что оно не может со-положить «ты» и «он/она» в акте самополагания. Оно может лишь постулировать их. Ты и он/она даны «я». Итак, самополагание «я» условно, а не абсолютно: «я» есть в той степени, в какой есть «ты» и «он/она», но существование последних не зависит от меня. Таким образом, понятие «я» трансцендирует самого себя и указывает на абсолютного Божественного субъекта. Булгаков постулирует Абсолютный субъект как Божественную личность, уникальную в силу своей абсолютности, но и соборную внутри себя. Как личность Божественное «Я» нуждается для самополагания в ты и он, но Божественное «я» не может получить их извне себя, поскольку никакого «вне» нет. Оно должно иметь их внутри себя, должно быть «я-ты-он» в себе самом. Булгаков исходит из абсурда абсолютного эгоизма единоличного я (описанного в книге Макса Штирнера «Единственный и его собственность»). Единоличность Абсолюта была бы внутренне противоречива. Обладая абсолютной мощью, единоличный Бог был бы бессилен преодолеть собственный метафизический эгоизм, свою «яйность». Пребывающий в метафизическом одиночестве Абсолют мог бы повести себя приблизительно так, как «человек из подполья» у Достоевского.

Булгаков указывает на следующую антиномию: Будучи Абсолютом, Бог един и единствен, но будучи Вседержителем, он содержит всю множественность бытия в единстве. Потому Абсолютная Личность должна содержать в Себе те условия, которые нам, тварным лицам, даны извне. Возвращаясь к Достоевскому, отметим, что, по воззрениям его философских последователей в России, его мир соборной поли-

фоничности самосознаний с необходимостью предполагает присутствие Божественной личности. Согласно Иванову, проникновение Достоевского в чужое *Я*, «его переживание чужого Я, как самобытного, беспредельного и полновластного мира, содержало в себе постулат Бога, как реальности, реальнейшей всех этих абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всею волею и всем разумением: "ты еси"»[61].

Американские исследователи Бахтинского творчества Сол Морсон и Кэрол Эмерсон заключают, что в мире Достоевского легко предположить, что Бог сотворил мир полифонически, что он создал незавершенные свободные существа, которые способны удивить Его подобно тому, как герои Достоевского способны удивить своего создателя: «Для того, чтобы непосредственно участвовать в "мировом симпозиуме", Бог позволил Себе воплотиться и подвергнуть Себя испытаниям <...> Христос <...> явил себя совершенным участником в мировом диалоге, обращаясь к людям с такой "диалогической интуицией", которая никогда не завершает их», не отнимает у них свободы[62].

Потому Божий голос участвует в полифоническом диалоге Достоевского. Ольга Меерсон в своем исследовании «Табу у Достоевского» продемонстрировала прием, через который Достоевский сигнализирует Его присутствие[63]. Голос Божий звучит как голос совести, когда все остальные голоса замолкают и самими героями, и даже авторским голосом овладевает немота. Через курсив немоты, в который впадают другие участники диалога, когда в него вступает Бог, звучит Его голос. Можно сказать, что «для настоящего читателя» по Бахтину это невидимое присутствие Божественной личности в мире Достоевского если и не видится наглядно, то угадывается и ощущается. Наша задача в этой статье, впрочем, не исследование религиозных мотивов у Достоевского, а анализ того, что поставило его у истоков русского персонализма XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Иванов Вячеслав.* Символика эстетических начал // *Иванов Вячеслав.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. I. С. 825–829; *Он же.* Религиозное дело Владимира Соловьева // Указ. изд. Т. III. С. 303; *Он же.* Ты еси // Указ. изд. Т. III. С. 268.

[2] *Эрн Владимир.* Сковорода. М.: «Путь», 1912. С. 1–2.

[3] *Булгаков Сергей.* Иван Карамазов как философский тип, первоначально доклад прочитанный в Киеве в 1901 г. // *Булгаков Сергей.* От марксизма к идеализму. СПб., 1903. С. 84.

[4] Там же. С. 106–108.

[5] См. Хвалу вечности в конце 3-й части «Так говорил Заратустра».

[6] *Трубецкой Евгений, кн.* Философия Ницше. М., 1904. С. 37–46.

[7] *Kostalevsky Marina.* Dostoevsky and Soloviev: The Art of Integral Vision. New Haven and London: Yale University Press, 1997. C. 34.

[8] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 14.

[9] *Lotze Hermann.* Mikrokosmus. Цит. по: *Шилкарский В.С.* Типологический метод в философии. (Опыт обоснования). Т. 1. Юрьев: Типография К. Маттисена, 1916. С. 279–280.

[10] Там же. С. 288.

[11] Там же. С. 277.

[12] Там же. С. 286.

[13] *Teichmuller Gustav.* Die wikliche und die scheinbare Welt. Цит. по: *Шилкарский.* Указ. соч. С. 310–313.

[14] *Козлов А.А.* Свое слово. Вып. 1. С. 151. (Цит. по: *Зеньковский В.В., прот.* История русской философии: В 2 т. Л., 1991. Т. 2. С. 177.)

[15] Открытием «присутствия Карамазовых» в философии Козлова я обязан профессору Алексею Пименову, который упомянул об этой своеобразной черте его диалогов в своем докладе о политической мысли Сергея Аскольдова, прочитанном на нашем семинаре по русской философии и персонализму в Вефезде под Вашингтоном.

[16] *Козлов А.А.* Свое Слово. Философско-литературный сборник, изд. профессором А.А. Козловым. СПб., 1890. № 3. С. 56.

[17] Свое Слово. № 3. С. 102–104.

[18] Там же. С. 42, 37, 48.

[19] Там же. С. 89–90.

[20] Там же. С. 68.

[21] Свое Слово. № 4. С. 25.

[22] Там же. С. 57.

[23] Свое Слово. № 3. С. 33.

[24] Свое Слово. № 4. С. 55.

[25] Там же. С. 105, 115.

[26] *Зеньковский.* Указ. изд. Т. 2. С. 182.

[27] Там же. С. 183.

[28] *Аскольдов Сергей.* Основные проблемы теории познания и онтологии. 1900. С. 240–243. Цит. по: *Зеньковский.* Указ. изд. Т. 2. С. 184. Согласно Зеньковскому, это первое сочинение Аскольдова написано целиком под влиянием Козлова.

[29] *Бахтин.* Указ. соч. С. 57.

[30] Там же. С. 55.

[31] Там же. С. 56.

[32] Там же. С. 57.

[33] Там же. С. 57–58.

[34] Там же. С. 73.

[35] Ср.: *West James.* Russian Symbolism. A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. London: Methuen & Co ltd., 1970. С. 62.

[36] *Иванов Вячеслав.* Достоевский и роман-трагедия // Указ. изд. Брюссель, 1987. Т. IV. С. 419.

[37] *Иванов Вячеслав.* Человек // Указ. изд. Т. 3. С. 202.

[38] *Дешарт Ольга.* Введение // *Иванов Вячеслав.* Собрание сочинений. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 114.

[39] *Флоренский П.* Столп и Утверждение Истины. Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. М., 1914. С. 74.

[40] *Косталевская.* Указ. соч. С. 40.

[41] *Иванов Вячеслав.* Указ. изд. Т. IV. С. 405.

[42] Там же. С. 417.

[43] Там же. С. 402.

[44] *Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 80.

[45] *Macmurray John.* The Self as Agent. 1957. *Его же.* Persons in Relation. 1961.

[46] *Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 69.

[47] Мысль о том, что идеи Флоренского о множественности перспектив могли послужить основой полифонизма у Бахтина, а теория Флоренского же о самонетождестве личности повлияла на теорию её самонетождества у Бахтина, высказала Ольга Меерсон во время предварительного обсуждения моего исследования по русской тринитологии в 1990-м году.

[48] *Флоренский.* Столп и Утверждение Истины. С. 83.

[49] *Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 73.

[50] *Флоренский.* Столп и Утверждение Истины. С. 78.

[51] Ср. у Осипа Мандельштама: «Не сравнивай: живущий несравним». Приношу признательность за эту цитату Ольге Меерсон.

[52] Жизненная наглядность аристотелевских понятий предстала нам с женой в Греции, где мы увидели грузовики с надписью «метафора», что значит «перевозка».

[53] *Флоренский*. Столп и Утверждение Истины. С. 47.

[54] Там же. С. 48. Подробнее об этом см. главу о Флоренском в: *Aksionov Meerson Michael*. The Trinity of Love in Modern Russian Theology. Quincy University: Franciscan Press. 1998. С. 124–132.

[55] *Флоренский*. Столп и Утверждение Истины. С. 74.

[56] См.: *Меерсон Ольга*. Четвертый брат или козёл отпущения ex machina? // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2007.

[57] *Флоренский П*. Детям моим: вспоминания прошлых лет. М., 1992. С. 65.

[58] *Флоренский*. Детям моим. С. 68–70. Ольга Меерсон начинает с этой цитаты свою книгу о табу у Достоевского. Но обратная сторона — роль скандального мира Достоевского в становлении мировоззрения Павла Флоренского.

[59] «Я был взращён и рос как вполне человек нового времени; и потому ощутил себя пределом и концом нового времени; последним (конечно, не хронологически) человеком нового времени и потому первым — наступающего средневековья». Там же. С. 218.

[60] *Булгаков С*. Трагедия Философии. Соч.: В 2 т. М., 1993. С. 322.

[61] *Иванов Вячеслав*. Достоевский и роман-трагедия. С. 420.

[62] *Morson Gary Saul, Emerson Carol*. Michael Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990. С. 36–37; 267.

[63] *Meerson Olga*. Dostoevsky's Taboos. Studies of the Harriman Institute, Dresden-Munich: Dresden University press, 1998. Эпиграф: Если Бога нет, то всё позволено. (Силлогизм в мире Достоевского.) Ergo: если что-либо **не** позволено, то Бог есть (закон табу у Достоевского). Этот голос *не-позволения*, звучащий красноречивым умолчанием, — и есть голос Бога в полифонии голосов у Достоевского.

Татьяна Касаткина

ФЕНОМЕН «Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И РУБЕЖ XIX–XX ВЕКОВ»

Работа о той необычной роли, которую сыграл Ф.М. Достоевский для эпохи рубежа XIX–XX веков, посвящена, как это на первый взгляд ни покажется странным, в первую очередь, образам Христа в творчестве Гольбейна, Достоевского, Блока (а в перспективе — и Пастернака) и тому свойству их произведений, которое все более начинает выходить на первый план в произведениях искусства в наши дни и которое названо мной «оперативной поэтикой». Оперативная поэтика — в отличие от собственно поэтики, формирующей автономный универсум произведения искусства, художественный мир, все элементы которого замкнуты на себя и создают «вторичную реальность», не сообщающуюся с «первичной реальностью», — ответственна за некие структуры произведения, остающиеся разомкнутыми и, соответственно, выходящими за пределы «вторичной реальности» в «реальность первичную». Очевидно, что эти структуры явлены нам в произведениях искусства в виде элементов, необъяснимых с точки зрения поэтики, «лишних», «избыточных», «висящих», раздражающих критиков и приводящих в недоумение исследователей [1]. Эти элементы как бы нефункциональны в рамках произведения (или их функция чрезвычайно трудно определима и при любом определении вызывает полемику), поскольку их задачей является установление контакта с реальностью и *прямое* воздействие на реальность. Под прямым воздействием я имею в виду, в отличие от привычно признаваемого нами воздействия литературы и искусства на сознание и подсознание читателя, формирующего ценностные установки и мечтания, воздействие непосредственно на структуру личности, осуществляемое посредством глубинного *ритма*. Этот ритм есть то, что в известном, в том числе и блоковском, определении стиля: «внешнее выражение глубоко внутреннего», стоит за словами «глубоко внутреннее». Произведения с ярко выраженным действием оперативной поэтики обладают очевидным, чрезвычайным и необычным, воздействием на воспринимающих. Полагаю, никто не усомнится, что это качество объединяет картину Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (или «Труп Христа в могиле»), роман Ф.М. Достоевского «Идиот» [2] и поэму А.А. Блока «Двенадцать».

Все перечисленные выше произведения создавались их авторами в переломные моменты истории. «Двенадцать» — на подъеме социалистической и атеистической революции, в январе 1918 года. «Мертвый Христос» — в 1521–1522 — на подъеме Реформации, в момент, типологически идентичный [3] моменту создания «Двенадцати», когда все принципы нового наступающего миропонимания и миропорядка уже декларированы, но находятся еще в начале своего воплощения. «Идиот» в окончательной редакции начинает создаваться в декабре 1867 года, в то время как в апреле

1866 прозвучал выстрел Каракозова, открывший «охоту на Царя», завершившуюся через месяц после смерти Достоевского, 1 марта 1881 года. Одновременно в 1860-е годы в Европе (а «Идиот» — на всякий случай, напомню — пишется в Европе) одно за другим выходят переиздания «Жизни Иисуса» Эрнеста Ренана, автора, решавшего задачу трансляции идеи «только человечности» Иисуса Христа на самую широкую, по тому времени, публику (перевод на русский язык, что чрезвычайно характерно, вышел в 1906 году). Таким образом, типологически момент создания «Идиота» идентичен моментам создания «Двенадцати» и «Мертвого Христа». Все эти произведения создаются в момент начала очередного витка «атаки на Христа», закладываются авторами в основание этого витка с тем, чтобы постепенно трансформировать процесс изнутри. Причем теми, кто ведет «атаку на Христа», эти культурные тексты вполне могут восприниматься как работающие на них, несмотря на все связанные с текстами и их авторами недоумения. Получается, что это своего рода скрытые бомбы замедленного действия...

* * *

Достоевский живет в нас. Его музыка никогда не умрет.

В.В. Розанов. Опавшие листья. Короб 2-й

«Достоевский имел определяющее значение в моей духовной жизни. Еще мальчиком получил я прививку от Достоевского. Он потряс мою душу более, чем кто-либо из писателей и мыслителей. Я всегда делил людей на людей Достоевского и людей, чуждых его духу. Очень ранняя направленность моего сознания на философские вопросы была связана с "проклятыми вопросами" Достоевского. Каждый раз, когда я перечитывал Достоевского, он открывался мне все с новых и новых сторон»[4]. Эти слова Н.А. Бердяева мог бы повторить о себе весь «рубеж веков». «"Серебряный век" переживает Достоевского не как проблему в ряду проблем, но как тему жизни»[5]. К Достоевскому мальчики, ставшие деятелями «рубежа веков», приходили не просто самостоятельно — как правило, вопреки своему окружению[6]. При этом *отношение* к Достоевскому могло на протяжении жизни очень даже сильно меняться — но его герои, его произведения оставались незыблемыми константами их бытия и творчества.

Достоевский повернул зрение эпохи. Современники его (особенно — ровесники) зачастую воспринимали его видение мира как своего рода «извращение». Потомки на рубеже веков уже рождались с иным («достоевским») зрением и прежнее зрение воспринималось ими как узкое и поверхностное, плоскостное, прежний взгляд на мир стал прежде всего непроходимо скучен. Достоевский научил их (многих) видеть сквозь пленку внешних событий — существо бытия. При этом — поскольку они восторженно ринулись к существу бытия, слишком мало, зачастую, уделяя внимания его конкретному воплощению — стало казаться, что истощилась сама эта пленка, стала прозрачной. А тем, кто рождался по-прежнему с взглядом, нацеленным на поверхность, стало казаться, что они кощунственно или шутовски разламывают вещи и явления, что они разрушают себя и мир. И в этом взгляде была своя правда, ибо не только к существу мимо существования устремились первопро-

ходцы символизма, но и — заплутав на этих вечно первопроходных путях (не теряющих этого качества, сколькие бы по ним ни проходили) — многие бросились к «небытийственной бездне» миража и фантазии, увлеченные тенями, фантомами, предпочетшие их бытию[7].

Но часто полосу миража и теней надо было пройти по пути к истинной реальности. Это был один путь — нельзя было расслабеть и уснуть на пути. И путь культуры в целом был — сквозь тени фантазии к истине бытия.

Переход на рубеже XIX–XX веков от изжившего себя позитивизма[8] к иному, новому чувству жизни характерно описан А. Белым. Во-первых, он отмечает общий кризис, — ощущение исчерпанности того пути, который виделся его старшим современникам как единственный путь искусства: «Появлялись в серьезных журналах такие статьи как "Предсмертные мысли во Франции" [статья Гилярова в "Вопросах философии и психологии" — *прим. автора*]; а Андреевский пророчил, что жизнь русской лирики кончена, что русский стих весь исчерпан»[9]. Внимание вступающих в жизнь юношей, будущих творцов культуры, переносится на тени явлений, на неверные колебания образов; прежде отчетливые линии предстают как смутные очертания. Это область именно фантазии, игры теней, область эстетизма, — но это и опыт отведения взгляда от неколебимой и непроницаемой поверхности явлений; здесь рождается представление о том, что, может быть, и сама их неколебимость — лишь тень, иллюзия, майя, и недаром этот момент совпадает с особой податливостью молодых умов философии буддизма: «На выставках жанры сменялись капризами безыдейного пейзажа; и сине-серые колориты зимующих сумерек, и застывшие реки, и тучи над лесом преобладали в 1897 и 1898 годах; а бледные девы с кувшинками за ушами гласили о странном, о сонно-невнятном, растущем, как тень, из углов, перед ночью. Фантазия переживалась сгустками субъективного душевного пара в космической, небытийственной бездне; и эту бездну вдруг вспомнили, заговорили о бездне; пел Минский о ней. Я чувствовал шопенгауэрианцем себя; принимая эстетику Рескина, поклонялся Бёрн-Джонсу, Россети; восточным покоем хотел переполнить свои гимназические досуги. Так: эстетизм стал мне формою освобождения от воли — к бесцельностям жизни <...> — я чувствовал старцем себя; первая моя проповедь — проповедь буддизма и аскетизма среди Арсеньевских гимназисток, которые с уважением мне внимали <...>; но скажу откровенно я: вопреки всем толстым журналам, нас звавшим в общественность, проповедь Нирваны влияла; и — действовал Фет, выразитель Веданты в родной нам природе; в поэзии Фета природа России звучала родными и мудрыми нотами; в ней говорили закаты не об России одной; и об Индии говорили они; чуялась цельность забвения: и к ней мы тянулись; и ею учились, как йог, смеясь над журналами и называя себя "старинных дел мастерами"; но в этом ученье бесцельности — нарастала решимость к... чему?»[10] И вот, наконец, начинается новое вторжение бытия в расчищенное философией пустоты пространство. Характерно, что оно осознается как изменение критериев по отношению к XIX веку[11] и при этом — *подступание Достоевского*, и, одновременно, — *проступание креста сквозь пересечение линий*, то есть — явление всей глубины бытия в самом повседневном существовании: крест, увиденный в оконном переплете — это ведь Достоевский, это, в каком-то смысле, — существо художественной концепции мира, предложенной Достоевским[12]: «Скоро эта решимость сказалась, как воля к ниспровержению критериев отходящего века; и созерцатели недавних

годов оказались анархистами, ниспровергателями кумиров: еще в 1897–1898 годах наши уши потряс смутный говор событий, которые разразились громами потом; он нам слышался, как упадание лавины с далекого севера; падали драмы Ибсена; и подступал Достоевский — все ближе; и лепет верленовских строчек, бальмонтовской лирики облетал, как цветы, в наших душах.

Безбрежное ринулось в берега старой жизни; а вечное показало себя среди времени; это вторжение вечного ощутили мы в 1898 и 1899 годах землетрясением жизни. Как нападение Вечности переживали мы разрыв времени: переживали в естественных перемещениях сознания, обозначавшего рубеж между символизмом и эстетизмом. Тут грохотом прошумела огромная книга: "Происхождение трагедии" Ницше.

И старое отделилось от нового: другими глазами глядели на мир в 1900–1901 годах; пессимизм стал трагизмом; и катарсис переживало сознание наше, увидевши крест в пересечении линий; эпоху, подобную первохристианской, переживали на рубеже двух столетий; античность, ушедшая в ночь, озарилася светом сознания нового; ночи смешались со светом; и краской зари озарилися души под "северным небом"» [13].

Итак, согласно А. Белому, на рубеже веков вечность вновь вошла во время, сущность начала ощутимо, зримо присутствовать в существовании. Но, как уже было сказано, именно эти свойства составляли основу поэтического видения Достоевского, сердцевину его «реализма в высшем смысле» [14]. Не только в художественном образе — в бытовой сцене раскрывается писателю ее вечная основа, ее евангельский первообраз. Этот способ восприятия текущей действительности наглядно проявился в письме Достоевского к Маслянникову по поводу дела Корниловой (двадцатилетней мачехи, в аффекте беременности выбросившей свою шестилетнюю падчерицу из окна). Маслянников, молодой почитатель Достоевского, как он сам пишет в своих воспоминаниях, «служил в том ведомстве, от которого зависело или оставлять просьбы о помиловании "без последствий", или же представлять их в надлежащем свете, со всеми обстоятельствами за и против. Разделяя совершенно взгляд покойного Федора Михайловича на характер преступления Корниловой [15], я всей душой желал оказать ей помощь, надеясь на либерального по тому времени ближайшего начальника, в руках которого находилась возможность дать успешное движение моему докладу» [16]. Он написал Достоевскому письмо, где предлагал план совместных действий. Достоевский ответил ему, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и закончил свое письмо следующим образом: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет **человека**, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим **человеком** у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (29_2, 131). Достоевский видел «глубину» жизни, ее евангельскую «подкладку», *вечное* содержание мимолетных форм, и именно глубина определяла истинное значение каждого бытового или романного эпизода, вне этой своей укорененности в глубине допускающего самые противоречивые трактовки.

Многократно обращалось внимание на странность вещного мира в произведе-

ниях Достоевского. Обычно предполагалось, что вещи существуют в его романах уже включенные в кругозор персонажей и создают таким образом *психологический фон* произведений[17]. Представляется, что дело обстоит иначе. Вещь для него является словом языка, обращенного Творцом к мирозданию (творцом к произведению). «С нами Бог говорит не разговорным языком, но показательно»[18]. Символическая деталь — если она опознана в этом своем качестве в романе Достоевского — аналогична тому, что, по мнению Алексея Степановича Хомякова, в реальной действительности является началом веры: «откровению, опознанному как откровение», то есть «созерцанию факта невидимого, проявленного в факте видимом»[19]. Мир вокруг героев Достоевского (как и, например, мир вокруг человека Средневековья) читается как книга, открытая очам и героя, и читателя — если захотят увидеть (и открытая ровно настолько, *насколько* захотят и смогут, *осилят* увидеть). Достоевский не позволяет себе обсуждать героя с читателем за его спиной, для своего послания он использует создаваемый им вещный мир, его обращение очевидно всякому, кто захочет присмотреться — так же, как детали и события нашей жизни сложатся для нас в предельно внятное обращение Бога, если только мы захотим Его услышать[20]. По мысли святителя Григория Двоеслова, Господь дал нам две книги откровений: святую Библию и сотворенный Им мир Божий. Библейская цитата, евангельский образ и вещный мир составляют сплошную «основу» художественного мира Достоевского, по которой, одновременно скрывая и являя ее, яркими нитями ткется прихотливый узор «века сего». Эта «основа» есть слово Бога, слово истины, не «дискурсивное», не вторгающееся в диалог героев, не поправляющее, не перебивающее, но непрерывно и мощно звучащее на другом уровне текста, «фоновом», «камертонном» для голосов героев; уровне, на котором совпадают образ и звук и на котором только и существует «авторская позиция» в произведениях Достоевского, явленная не столько ушам, сколько глазам. Это уровень глубинного ритма его произведений, и совпадая в ритме, резонируя с ним, персонаж — часто, с обыденной точки зрения никак не могущий претендовать на такое значение — «размахивается» в огромный образ, соединяющий небо и землю, либо, оказываясь в противофазе, «гасится», несмотря на первоначальные претензию и размах[21]. Это, одновременно, уровень *полнозначного* слова, по отношению к которому слово, включенное в дискурс (то есть — слово персонажа), может оказаться стесненным и обуженным контекстом, иногда «превращенным» контекстом в своих интересах; причем, поскольку для нас в употреблении слова в значении, задаваемом контекстом, нет ничего необычного, мы не замечаем этого искажения слова в речи персонажа, звучащей логически очень стройно и убедительно. Но так как в тексте Достоевского слово персонажа звучит *на фоне* того же слова на ином уровне, на фоне слова не редуцированного, полнозначного, то ложь или лукавство «присвоенного» слова и выясняются для читателя. Полнозначное слово обличает слово, урезанное контекстом.

В сущности, поэтика Достоевского является уже реализованным образцом того идеала поэтики *реализма*, проект которой создает Вячеслав Иванов: «Мы думаем, что теургический принцип в художестве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но *прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей*. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты[22]; чуткими пальцами призван он снимать

пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух, и будет слышать, "что говорят вещи"; изощрит зрение и научится *понимать смысл форм и видеть разум явлений*. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения. Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, предустановленные в стихии языка. Только эта открытость духа сделает художника носителем божественного откровения»[23]. Ивановский акцент на слышании желаний и волеизъявлений вещей и стихий может показаться магическим и языческим, а не христианским, но последняя фраза приведенной цитаты дает понять, что этот акцент — акцент на *пути*, мимо которого нельзя воспринять Божественное откровение художнику, призванному его *воплотить*, художник призван слышать голос Бога в вещах — и это не то же самое, что слышать голос вещей самих по себе, оторванных от Божественного первоисточника.

Однако для рубежа веков вечность вошла во время, сущность вошла в вещи сквозь образовавшиеся разрывы, *подготовленные видением пустоты*. Здесь разгадка существенно иной, по сравнению с произведениями Достоевского, структуры образа у символистов[24].

«Рубеж веков» постоянно писал о Достоевском, но два высказывания двух умнейших людей своего времени, пожалуй, наиболее способны раскрыть существо этого феномена: *явления Достоевского в центре новой культурной эпохи, начавшейся через пятнадцать лет после его смерти*.

В этом феномене, кстати, чрезвычайно интересно и наводит на размышления одно обстоятельство: *с Достоевским не «соперничали», на его место в голову не приходило посягать*. С Толстым, с Гоголем, даже с Пушкиным — сравнивали, сопоставляли, связывали себя, примеряли на себя их жизненные ситуации, порой пытались занять аналогичную культурную позицию в современной культуре, в своем поколении, но, что касается Достоевского — *сравнивали себя только с его героями*[25]. Причем, *постоянно* сравнивали себя с его героями и выстраивали жизненные ситуации по схемам (а вернее — по *ритмам*) его романов[26]. Сам же Достоевский словно существовал на другом уровне — на уровне внеположного этому миру творца. Не случайно стали распространенными (на весь XX век!) высказывания типа: «Жизнь начиталась Достоевского». Бердяев, настолько тесно ощущавший свою связь с Достоевским, что всю жизнь поминал его на молитве, тем не менее, говоря о своих личностных, типологических связях и сходствах, никак не может поставить в этот ряд Достоевского: «Я всегда ощущал себя очень связанным с героями романов Достоевского и Л. Толстого, с Иваном Карамазовым, Версиловым, Ставрогиным, князем Андреем и дальше с тем типом, который Достоевский назвал "скитальцем земли русской", с Чацким, Евгением Онегиным, Печориным и др. В этом, быть может, была моя самая глубокая связь с Россией, с русской судьбой. Так же чувствовал я себя связанным с реальными людьми русской земли: с Чаадаевым, с некоторыми славянофилами, с Герценом, даже с Бакуниным и с русскими нигилистами, с самим Л. Толстым, с Вл. Соловьевым»[27]. Достоевский словно оказался для «рубежа веков», актуализировавшего всякую биографию, «писателем без биографии»[28]. Или, вернее, его биография оказалась сопоставима только с «биографией» России в целом[29].

Но вернемся к попыткам объяснить это необычное, по любым меркам, положение Достоевского в эпохе «рубежа веков».

Итак, первое высказывание:

«Достоевский кажется мне наиболее живым из всех от нас ушедших вождей и богатырей духа. <...>

Тридцать лет тому назад умер Достоевский, а образы его искусства, эти живые призраки, которыми он населил нашу среду, ни на пядь не отстают от нас, не хотят удаляться в светлые обители Муз и стать предметом нашего отчужденного и безвольного созерцания. Беспокойными скитальцами они стучатся в наши дома в темные и белые ночи, узнаются на улицах в сомнительных пятнах петербургского тумана и располагаются беседовать с нами в часы бессонницы в нашем собственном подполье. Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба, — а сам не отошел от нас, остается неотступно с нами и, направляя их лучи в наше сердце, жжет нас прикосновениями раскаленного железа. Каждой судороге нашего сердца он отвечает: "Знаю, и дальше, и больше знаю"; каждому взгляду поманившего нас водоворота, позвавшей нас бездны он отзывается пением головокружительных флейт глубины. И вечно стоит перед нами, с испытующим и неразгаданным взором, неразгаданный сам, а нас разгадавший, сумрачный и зоркий вожатый в душевном лабиринте нашем, — вожатый и соглядатай.

Он жив среди нас, потому что от него или через него все, чем мы живем, — и наш свет, и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределитель нашей культурной сложности. До него все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство, создал, как "Тернер создал лондонские туманы", — то есть открыл, выявил, облек в форму осуществления — начинавшуюся и еще не осознанную сложность нашу; поставил будущему вопросы, которых до него никто не ставил, и нашептал ответы на еще непонятные вопросы. Он как бы переместил планетарную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру.

До него личность у нас чувствовала себя в укладе жизни и в ее быте или в противоречии с этим укладом и бытом, будь то единичный спор и поединок, как у Алеко и Печориных, или бунт скопом и выступление целой фаланги, как у наших поборников общественной правды и гражданской свободы. Но мы не знали ни человека из подполья, ни сверхчеловека, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, вокруг которых движется не только весь отрицающий их строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир и в беседах с которыми по их уединенным логовищам столь многому научился новоявленный Заратустра. Мы не знали, что в этих сердцах-берлогах довольно места, чтобы служить полем битвы между Богом и дьяволом, или что слияние с народом и оторванность от него суть определения нашей воли-веры, а не общественного сознания и исторической участи. Мы не знали, что проблема страдания может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних условий, вызывающих страдание, ни даже от различия между добром и злом, что красота имеет содомскую бездну, что вера и неверие — не два различных объяснения мира или два различных руководительства в жизни, но два разноприродных бытия. Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое

и вселенское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими добро и зло, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье.

Чтобы так углубить и обогатить наш внутренний мир, чтобы так осложнить жизнь, этому величайшему из Дедалов, строителей лабиринта, нужно было быть сложнейшим и в своем роде грандиознейшим из художников. Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и оттого он такой тяжелый, подземный художник, и так редко видимо бывает в его творениях светлое лицо земли, ясное солнце над широкими полями, и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что видит Дант на ночлеге в одной из областей Чистилища, из глубины пещеры с узким входом, о которой говорит: "Немногое извне доступно было взору, но через то звезды я видел и ясными, и крупными необычно"» [30].

Второе высказывание:

«Тридцать лет прошло, а как будто это было вчера... Мы, толпою студентов, сходили по лестнице из "большой словесной аудитории" вниз... И вдруг кто-то произнес: "Достоевский умер... Телеграмма". Достоевский умер? Я не заплакал, как мужчина, но был близок к этому. Скоро объявилась подписка на "Полное собрание сочинений" его, и я подписался, не имея ничего денег и не спрашивая себя, как заплачу. <...> В противоположность почти всем читателям, я за свою жизнь ни разу не пережил от него **болезненного впечатления**, патологического, нервирующего, о котором говорят все. И не понимаю, что это такое — "болезненное впечатление". Я всегда читал его ровно, спокойно... Об убийствах или философию — всегда ровно. Нигде — дрожания страха. Нигде — отвращения. "Ровно читаю" — везде ровно — "моего Достоевского".

В слове "моего", пожалуй, выражена сущность дела <...> Никак не скажешь: "Я читаю **моего** Толстого", "я читаю **моего** Горького" <...> Суть Достоевского <...> заключается в его **бесконечной интимности**...

После Лица и Книги, которых я не хочу здесь называть, ибо они **вне** человеческих сравнений, Достоевский есть самый **интимный**, самый **внутренний** писатель, так что **его** читая — как будто не **другого кого-то** читаешь, а слушаешь свою же душу, только глубже, чем обычно, чем всегда... Ведь и "своя душа" раскрывается вот до такой-то глубины, вот до другой глубины, а бывает и совершенно поверхностна, и, наконец, легкомысленна. **Чудо** творений Достоевского заключается в устранении расстояния между субъектом (читающий) и объектом (автор), в силу чего он делается **самым родным** из вообще существующих, а может быть, даже и будущих писателей, возможных писателей.

Это несравненно выше, благороднее, загадочнее, значительнее его идей. Идеи могут быть "всякие", как и "построения"... Но этот **тон Достоевского есть психологическое чудо**.

Идеи **были** у вас и прошли... Но свои идеи и **прошедшие — дороги**. Вот почему "все идеи" Достоевского могут пройти, или могут оказаться ложными, или вы их перестанете разделять, — и от этого **духовный авторитет Достоевского нисколько не уменьшится**. Это — чудо. <...>

За "писателем" в Достоевском стоит другое, **важнейшее**. <...> Из всех "сочинений" Достоевского можно бы извлечь от двадцати до пятидесяти страниц такого текста, который как-то странно видеть в "романах", которые испепеляют и уничто-

жают всякую форму беллетристики и показывают в нем **человека, сердце, ум** совершенно сверхъестественных размеров: провидца, ясновидца, "одержимого" или "пророка", "святого" или, опять-таки "одержимого"... Такие эпилептики в древние, наивные и доверчивые времена, времена доисторические, начинали культуры, цивилизации, строили или перестраивали "великие города"... <...>

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

О Достоевском никак не скажешь: "Мне до него **нет дела**". "До Достоевского" есть дело каждому: ибо никто не может быть равнодушен к своей душе. Достоевский не "он", как Толстой, как всякий; Достоевский — "я", грешный, дурной, слабый, падший, поднимающийся. По тому, что он есть "я", и притом каждого человека "я", — он встает с такою близостью, с такою теснотою к каждому, как этого вообще нет ни у одного писателя, кроме Лица и Книги, которых мы не упоминаем. И навсегда Достоевский останется поэтому наиболее "священным" из наших писателей, ибо он совершенно перешел грани литературы, отчасти разрушив их, внутренно разрушив — и передвинувшись в сторону, где вообще все полагают "священное", полагают "религиозное" в первобытном смысле. Дабы кому не показались наши слова преувеличенными, скажем, что был "ближе к Истине" разбойник на кресте, чем Платон в Академии. Все слабости Достоевского — при нем, вся немощь — при нем; и, может быть, из идей его — ни одна не истинна. **Но тон его истинен, и срока этому тону никогда не настанет**.

Он говорил, как кричит сердцевина моей души.

Как тоскует душа всех людей в черные и счастливые минуты...

Когда мы плачем...

Когда мы порываемся...

Когда мы клянем себя...

Все, все это — **у нас**, как **у него**, который был "так близок к Истине", что это составляет чудо его личности и биографии, которого с ним никто не разделил»[31].

Вячеслав Иванов в первом приведенном высказывании использует такие языковые средства, описывая преобразования, внесенные в мир Достоевским, что тот предстает именно как творец новой вселенной, во всяком случае — демиург-устроитель, преобразующий пространство, зажигающий новые маяки на горизонте — маяки, становящиеся звездами — одновременно светилами и пределами доступного человеку. И в то же время он предстоит каждому сердцу: испытует и вопрошает, и вместе с тем сам отвечает на еще не заданные вопросы. За этим высказыванием Иванова почти слышится: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр 3:20). «Он жив среди нас, потому что *от него или через него все, чем мы живем*»: так можно сказать только о создателе того мира, где находится высказывающийся.

Тот же мотив есть и в подкладке второго высказывания. Навязчивое розановское «неупоминание» некиих Лица и Книги только способ подчеркнуть — это един-

ственное, с чем возможно было бы сравнивать Достоевского и его книги. Но если Иванов делает акцент на, если можно так выразиться, *внешнем переоформлении* внутреннего мира, произведенном Достоевским, на раздвижении и перемещении границ души; на огромном (но не безмерном — а именно что *соразмерном*) расширении пространства, на котором душа смеет спрашивать и знает, как спросить — то есть, в конце концов, на поэтике, которая и есть законы созидания органического целого, законы оформления внутреннего пространства[32], то Розанов упорно подчеркивает иное. Он называет это «*тон*» и настаивает, что стоит за этим *тоном* «*просто новое чувство самого человека, еще открывшийся слух его, еще открывшееся зрение его, но зрение души и слух тоже души*»[33].

То, что Иванов пытается описать в пространственных терминах (и в этом случае «идеи» и «проблемы» занимают очень важное место), Розанов выговаривает в терминах *движения и связи*. Именно поэтому ему так необходимо абсолютно элиминировать всякую «статику»: всякие там «идеи». Не в них дело. Дело в том, что *его тону* откликается «*сердцевина моей души*». И через этот отклик, через этот *унисон*, через это совпадение *ритма*, благодаря тому, что «*это у нас, как у него*», мы тоже оказываемся «близки к Истине». Достоевский, по Розанову, предлагает нам не конгломерат «идей», *описывающих* истинный мир, но ниточку *тона*, волну, настроенность на которую позволяет в этот мир *вступить*.

«В юности с пронизывающей остротой запала в мою душу тема "Легенды о Великом Инквизиторе". Мое первое обращение ко Христу было обращением к образу Христа в "Легенде"»[34]. Это — в сущности, дикое — признание Бердяева — свидетельство того, из *какого* духовного обморока извлекал Достоевский «рубеж веков». И в том позитивном, закупоренном со всех сторон мире особое значение приобрел роман «Идиот».

Картина Ганса Гольбейна-младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: после знакомства с подлинником

Русский культурный человек XIX столетия знакомился с знаменитой картиной Гольбейна-младшего, как правило, сначала заочно: через описание и интерпретацию ее Карамзиным в «Письмах русского путешественника»[35]. Русский культурный человек XX столетия знакомился с той же картиной прежде всего через посредство романа Достоевского «Идиот» и комментариев к нему, отсылавших, в том числе, к тому же карамзинскому тексту. Таким образом, вот уже два столетия картина Гольбейна составляет неотъемлемую часть фонда русской культуры. В этом своем качестве она является нам как символ смерти Христа без воскресения, как символ торжества «законов природы» над величайшей драгоценностью человечества, побежденной и поверженной смертью[36].

Интерпретация картины настолько не подлежала сомнению, что и в бурных дебатах последнего времени, развернувшихся вокруг романа «Идиот», она ни разу не подверглась перетолкованию российскими исследователями; более того — прямые указания некоторых европейских и американских коллег, обращавших наше внимание на то, что, возможно, картина эта вовсе не так однозначно безбожна, и что речь

идет здесь о величайшем кенозисе Христовом и об адекватном изображении этого кенозиса, остались просто незамеченными[37].

Не попадала в сферу пристального внимания, в лучшем случае — маячила где-то на границе исследовательского сознания — и некоторая несообразность[38] такого восприятия картины отзыву Достоевского о Гольбейне, зафиксированному в «Дневнике» А.Г. Достоевской: «Здесь во всем музее только и есть две хорошие картины: это "Смерть Иисуса Христа", удивительное произведение, но которое на меня просто произвело ужас, а Федю так до того поразило, что он ***провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом***. Обыкновенно Иисуса Христа рисуют после его смерти с лицом, искривленным страданиями, но с телом, вовсе не измученным и истерзанным, как в действительности было. Здесь же представлен он с телом похудевшим, кости и ребра видны, руки и ноги с пронзенными ранами, распухшие и сильно посинелые, как у мертвеца, который уже начал предаваться гниению. Лицо тоже страшно измученное, с глазами полуоткрытыми, но уже ничего не видящими и ничего не выражающими. Нос, рот и подбородок посинели; вообще это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате. Положим, что это поразительно верно, но, право, это вовсе не эстетично, и во мне возбудило одно только отвращение и какой-то ужас, ***Федя же восхищался этой картиной***»[39]. Восхищался, надо заметить, после того, как только что отпустил пренебрежительное замечание по поводу копии Гольбеиновых «Плясок смерти» — «славны бубны за горами!»[40]. Впрочем, последнее Анна Григорьевна объясняет тем, что копия могла вовсе и не соответствовать оригиналу. Удивительно, что это простое соображение не приходило в голову исследователям Достоевского (мне — в их числе), вполне уверенным, что на основании репродукций (хотя бы и очень хороших) они могут делать заключения о действительном значении картины Гольбейна в структуре романа «Идиот».

Не поехавший с нами в Базель Борис Тихомиров шутил накануне отъезда: «*От этой картины*, как известно, *у иного еще вера может пропасть*: в результате поездки у всего автобуса вера пропала». Однако случилось нечто иное — можно было бы сказать, что кое-кто в автобусе обрел веру: веру в то, что западные живописцы своими средствами, не менее впечатляюще, чем греческие и русские иконописцы, свидетельствовали о Воскресении Христовом.

Почему именно в данном случае репродукции оказались особенно неадекватны оригиналу? Репродукции всегда воспроизводят не картину, а лишь ее *проекцию*, зафиксированный *отпечаток* изображения под одним углом зрения. То есть, они утрачивают самое главное в истинном произведении искусства — *ритм*. В картине же Гольбейна — особенно — вся идея — в ритме, в изображении начинающегося движения. Это движение прослеживается во всех элементах картины, но на репродукциях оно фиксируется только в статике — как бег на фотографии.

К этому мы вскоре вернемся, а сейчас необходимо вспомнить о еще одном сюжете, возникшем во время осмотра картины Достоевскими и воспринимавшемся достоевистами как некий курьез. Анна Григорьевна, которой удалось увидеть в картине лишь «настоящего мертвеца», сразу после того, как она зафиксировала разницу в восприятии картины между собой и Федором Михайловичем, сообщает: «Желая рассмотреть ее ближе, он стал на стул, и я очень боялась, чтобы с него не потребовали штраф, потому что здесь за все полагается штраф»[41]. Надо ли говорить, что

опасающаяся штрафа Анна Григорьевна на стул не вставала. На стул не вставал и Карамзин. Можно предположить, что уровень, с которого видели картину Карамзин и А.Г. Достоевская, совпадает так же, как совпадают их впечатления от картины. Достоевский же видел «Мертвого Христа» иначе.

В современной развеске картина находится примерно на уровне лица взрослого человека. То есть, нынешний посетитель базельского музея изящных искусств видит ее так, как она должна была смотреться по замыслу Гольбейна, и так, как ее видел Достоевский, вставший на стул. В той развеске, которую застали он и Анна Григорьевна, картина висела во втором ряду, над тремя другими картинами (первая в числе трех — Гольбеиновы «Адам и Ева», что тоже важно, ведь развеска одной стены даже невольно воспринимается как единый текст — к этому мы еще вернемся), так что зритель смотрел на нее снизу, примерно под тем же углом, под каким видят ее Мышкин и Рогожин, в доме которого картина висит *над дверью*. То есть в романе «Идиот» картина появляется в том ракурсе, в каком смотрели на нее Карамзин и Достоевская. Для того, чтобы воспроизвести этот ракурс, нам, при современном типе развески, пришлось сесть на пол. Глядя отсюда, мы смогли констатировать: «настоящий мертвец».

При взгляде снизу тело, нависающее над смотрящим, как бы расслабляется и обмякает, производя впечатление действительно — именно и только — страшно исхудавшего, закатившийся глаз остается мертво застывшим, скрюченная рука и странно изогнутые плечо и шея производят лишь впечатление растерзанности, какого-то изощренного мучительства, словно не прекратившегося и по смерти. Плечо и шея, словно искривленные, как-то смещенные в нескольких плоскостях, все же одновременно представляются застывшими, простертыми на нижней плоскости «гроба».

Однако при взгляде прямо впечатление полностью изменяется. Первое, что бросается в глаза, — тело не только и не столько исхудало, сколько страшно, неимоверно, до судороги *напряжено*. Мышцы словно окаменели в некоем усилии — что странно сочетается с пятнами тления на *распухших* ранах. Сильно поднята над плоскостью дна гроба шея — так, что за нею виден зеленоватый фон; изогнутое плечо и странный, при любом другом истолковании, кроме динамического, — *бессмысленно мучительный* — разворот головы начинают осознаваться как *движение*, начало поворота и *подъема*, осуществляемое с чудовищным, запредельным усилием. Глаз — вместо закатившегося и мертвого, и не закрытого по смерти — предстает только что бессознательно раскрывшимся, когда заведенный под веко зрачок начинает, с первым пробуждением сознания, медленно возвращаться на свое место. И наконец, Гольбеиновский «хит» — выход за пределы передней плоскости картины. Гольбейн этот прием любил и использовал для обозначения перехода из одной реальности в другую, для объединения реальностей зрителя и картины. Так, на органных панелях, находившихся в Мюнстере, пока их не выставили оттуда протестанты, он изобразил ангела, одной ногой выходящего за пределы передней плоскости изображения, то есть — входящего в пространство предстоящего изображению человека. Общий хор ангелов и прихожан должен был славить Бога, объединяемый органной музыкой, или, точнее — в соответствии с изобразительным приемом — голос неба, представленный органом, входил к предстоящим, в их земное пространство, говорил им, сливался с голосами людей.

В «Мертвом Христе» за пределы передней плоскости картины выходят волосы и кисть правой руки. При взгляде снизу это, вместе со странным поворотом головы, производит дополнительно жуткое впечатление начинающегося валиться на вас мертвеца. При взгляде прямо видно, что тело вполне устойчиво. Оказавшиеся за краем картины волосы, разделившиеся на пряди, спадающие почти отвесно вниз, придают дополнительную динамику начавшемуся движению — *попытке подъема головы* — обозначенному также усилием выгнутого вверх правого плеча и напряженной шеи. Но главное — кисть руки. То, что представляется снизу скрюченными пальцами мертвеца, при взгляде прямо являет собой совсем другую картину. Словно прежде расслабленные (или скрюченные) пальцы напряглись и начали *собираться* (или выпрямляться) — но, во всяком случае, *напрягаться* и *упираться* в край гроба. Замечаешь в этот момент и странные складки, морщины гробной пелены, словно сбившейся чрезвычайно характерно вдоль тела от начавшегося движения, но под кистью правой руки — прямо-таки соскребенной напрягшимися пальцами. Эта рука, пронзенная, с пятнами тления — уже ожила, и она выходит в пространство предстоящих картине — в пространство живых. В этот момент замечаешь, что тление словно *отступает* с тела на конечности (именно там, на руках и ногах, *остались* страшные трупные пятна; особенно это впечатление поддерживается нынешней развеской картин, где совсем рядом с Гольбейном, в основном зале, своеобразный аппендикс, я бы даже сказала — «альков» которого представляет маленький зальчик, одну стену которого занимает «Мертвый Христос», так вот, в основном зале, примыкая к «алькову», висит картина Грюневальда, своего рода вариант Распятия Изенгеймского алтаря, с теми же, как там, страшными скрюченными пальцами и с пятнами тления *по всему телу*!)[42].

Еще одну странность представляет зеленоватый, словно светящийся, фон, на котором изображена фигура Христа. Он как-то странно ограничен пространством тьмы от верхнего края гроба, причем тьма как бы больше оттеснена в области головы, очень полого спускается к ногам, и затем резко, под прямым углом обрезает область зеленоватого свечения, оставляя ступни в области тьмы. Откуда свет в закрытом гробе? Не тот ли, что «воссиял из гроба»; не свет ли, как поется в Пасхальном православном каноне, «Христа, из гроба возсиявшего днесь». И ноги, оставшиеся в области тьмы, — не аллюзия ли на то, что сказал Петру Господь перед началом Тайной Вечери, прообразующей вечный пир Царствия Божия: ты весь готов для него, осталось только ноги обмыть[43]?

Зеленое свечение, побеждающее и преобразующее мрак, — свет прозябающей жизни, свет неукротимо стремящейся вверх энергии восстания: возможно, поэтому так нелепо, геометрически, обрезан тенью край — еще не ожившие ступни не дают света; там, где тело мертвое — властвует тьма, держа оборону, охраняя границу, не допуская свет в эту область; мертвая плоть — оплот тьмы, залог ее существования, она — небытие, простирающееся там, куда еще не достигла жизнь, с усилием раздвигающая ее границы. Прямой линией, невозможной при всяком естественном распространении света, Гольбейн обозначил твердыню ада, его «врата медные»[44], противостоящие свету, но должные быть взорванными изнутри, поскольку поглотили, как наживку, растлевшееся тело, в котором, казалось — казалось аду, так же, как иным, предстоящим перед картиной, — не теплится уже никакой жизни.

Однако голова, в которой затеплилась жизнь, тело, кроме ступней, — *окружены*

светом, свет рвется вверх — но и вниз, знаменует восстание и освещает бездну. Под напряженной, выгнутой шеей Спасителя — яркое, почти такое же, как над телом, зеленое свечение, а там должна была бы быть тень при любом источнике освещения, дающем такой свет[45]. При любом — за исключением того случая, когда источником свечения является само тело. Зеленое свечение[46] — свечение прорастающего зерна.

Стоя перед картиной Гольбейна, Анна Григорьевна увидела «Мертвого Христа» — центральный образ романа «Идиот»; но Федор Михайлович увидел также и зерно, умершее, чтобы прорасти — эпиграф к «Братьям Карамазовым». «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12:24). Сильно забегая вперед, можно сказать, что поэты рубежа XIX–XX веков увидели в романе «Идиот» эпиграф к «Братьям Карамазовым».

Динамику картины: начавшееся движение головы, шеи, плеч, руки — и при этом остающиеся еще мертвыми ноги (то есть: движение, порыв вверх левой, с точки зрения зрителя, части картины и еще бездвижность правой части) — поддерживает оформление той надгробной плиты, над которой, как рассказал и показал нам экскурсовод базельского музея (и как сравнительно недавно установлено исследователями), картина должна была быть размещена по замыслу Гольбейна.

По углам плиты находились крупные медали. В верхних, в левой — в поле щита были изображены два треугольника без нижней стороны, один под другим, более всего напоминающие наконечник стрелы, устремленной вверх; в правой — главной фигурой в поле щита был крест (у его основания располагались две окружности), перекладина креста устанавливала покоящуюся горизонталь в контрапункте с рвущейся вверх стрелой левой медали; поле щита медали с крестом — *гораздо темнее* поля левой медали (во всяком случае — на воспроизведении). На нижних медалях изображены геральдические животные в светлом поле щита: на правой, под медалью с крестом, олень или агнец, стоящий прямо, со спиной, параллельной горизонтальной перекладине щита, с приподнятой передней ногой (словно готовый на заклание); на левой, под медалью со стрелой, — собака, поднявшаяся на задних лапах в стремительном прыжке. Надо заметить, что и собака, и агнец — животные образы Христа: агнец — в аспекте Его жертвенности, собака — в аспекте Его функции спасителя и охранителя, отдающего жизнь за спасаемого[47]. Олени (в германском искусстве также[48]) изображались пришедшими на водные источники, вытекающие из подножия Христова искупительного креста (то есть — были символом спасаемых Христовой смертью). Итак, в правой стороне — статика, горизонталь, распятие, жертвенность; в левой — динамика, взлет, устремленность вверх, спасительность[49].

И надпись над перечнем упокоившихся за плитой гласила: Christo Servatori s<anctum>[50] — Христу Спасителю. (Характерно, что *servator* переводится еще и как *исполнитель*, что подчеркивает в данном случае значение *совершения обещанного*: важный мотив, появляющийся и в романе «Идиот», в «Исповеди» Ипполита, и в романе «Бесы», в пассаже «слушай большую идею» Кириллова: Ипполит и Кириллов подчеркивают неисполненность обещанного Христом — воскресения. Достоевский не знал, что картина была навершием плиты, не знал, естественно, и надписи — подписи к картине, но всю проблематику извлек из самой картины.)

Характерно, что, повесив в романе «Идиот» картину так, чтобы она висела на уровне тогдашней базельской развески (положение картины *над дверями* упомянуто и в «Моем необходимом объяснении» Ипполита (8, 338)), то есть — так, чтобы предстоящий смотрел на нее снизу, с точки Анны Григорьевны (и тем, очевидно, узаконив всю «ренановскую» проблематику романа: проблему «Христа невоскресшего», «Христа — только человека», но *не остановившись* на ней), Достоевский настойчиво предположил в романном тексте возможность иного видения. Преодолев ложь обрезанной действительности, Достоевский устремился к правде действительности цельной — настолько, насколько она могла быть явлена тогда — то есть к первому намеку на эту действительность, в точности как в Гольбеиновом «Христе».

Эта возможность иного видения заключена и в само́й знаменитой фразе Мышкина: «Да от этой картины у *иного* еще вера может пропасть!» (8, 182). То есть — колебание веры зависит прежде всего от воспринимающего, от предстоящего. Еще более странным с точки зрения традиционного понимания роли картины в романе должно выглядеть дальнейшее рассуждение Мышкина о картине во время его блуждания по городу: «Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него "пропадает вера"! Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что "любит смотреть на эту картину"; не любит, а, значит, *ощущает потребность*. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: *он хочет силой воротить свою потерянную веру*. Ему она до мучения теперь нужна... Да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь верить! А какая, однако же, странная эта картина Гольбейна...» (8, 192). Здесь очевидно, что *потребность смотреть на картину* связана с попыткой *силой воротить потерянную веру*. И очевидно, что каким-то образом это представляется возможным — воротить веру путем созерцания той же самой картины, от которой «у иного» она может пропасть. Видимо, предлагается разглядеть нечто, увидеть иное и противоположное в том, что представляется, на первый взгляд, очевидным и не предполагающим разночтений. Увидеть и поверить *вопреки очевидности*.

Чрезвычайно интересен контекст, в котором находится это рассуждение князя: ровно в этот момент он подходит к дому «коллежской секретарши Филисовой», где проживает в данное время Настасья Филипповна: «А какая, однако же, странная эта картина Гольбейна... А, вот эта улица! Вот, должно быть, и дом, так и есть, № 16, "дом коллежской секретарши Филисовой". Здесь! Князь позвонил и спросил Настасью Филипповну» (8, 192).

Князь, рассуждая о потребности Рогожина верить во что-нибудь и в кого-нибудь, звонит в дом, где проживает Настасья Филипповна, которую, как он только что поклялся Рогожину, он не увидит и «не затем он в Петербург приехал» (8, 193). Он знает, что Рогожин следит за ним. Выйдя от Филисовой, князь увидит его обличающий взгляд — и не подойдет к нему, спрячет глаза, сделает вид, что его не заметил. Внешне все выглядит так, словно князь обманывает Рогожина, не исполняет своих обещаний. Но внутренний смысл его поступков — иной. И, рассуждая о картине, он одновременно, в глубине души, надеется, что Рогожин сможет поверить в иной смысл его поступков *мимо очевидности*[51]: «И — он так давно не видал *ее*, ему надо ее увидеть, и... да, он желал бы теперь встретить Рогожина, он бы взял его за руку, и они бы пошли вместе... Сердце его чисто; разве он соперник Рогожину? Завтра он сам пойдет и скажет Рогожину, что он ее видел; ведь летел же он сюда, как

сказал давеча Рогожин, чтобы только ее увидать! Может быть, он и застанет ее, ведь не наверно же она в Павловске!» (8, 191).

Это узкий контекст. Но широкий контекст событий, окружающих это появление картины в романе, дает точно такой же смысл! Князь усиленно и упорно пытается, вопреки *сегодняшнему* (8, 193) образу Рогожина (и вопреки — надо добавить — собственной провокации), не верить нашептываниям своего демона, не верить в близящееся преступление, в надвигающееся братоубийство. Он тоже должен увидеть иное *вопреки очевидности*. Так же, как и у Рогожина, у него это плохо получается — вплоть до того момента, когда он уже окончательно поставлен перед очевидностью убийства, когда на него падает рогожинский нож. И тут ему удается последним, немыслимым усилием веры преодолеть очевидность. Крик: «Парфен, не верю!..» (8, 195) изменяет ход событий[52].

Размышления Ипполита о картине имеют тот же смысл. Вернее, не совсем тот же: Ипполит говорит о *невозможности* поверить в то, что, как известно (и это *как известно* постоянно присутствует на протяжении его рассуждения), произошло. Он говорит о могучем торжестве *очевидности* над истиной, *не отменяемом, в каком-то смысле* (во всяком случае — для «иного») *и самим явлением истины*.

«На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить Ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и наконец крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека **только что** снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики Его, Его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их *теперь* [это «*теперь*» — прямое соответствие в тексте Ипполита «*сегодняшнему*» образу человека в сцене первого явления картины. — *Т.К.*] даже Тот, Который побеждал и природу при жизни Своей, Которому она подчинялась, Который воскликнул: “Талифа куми” — и девица встала, “Лазарь, гряди вон”, — и

вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя, или вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное Существо — такое Существо, Которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого Существа! Картиною этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый Учитель мог увидеть Свой образ накануне казни, то так ли бы Сам Он взошел на крест, и так ли бы умер как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину» (**полужирным шрифтом** — выделено автором; *курсивом* — выделено мной. — *Т. К.*)[53].

Динамика больших и маленьких букв в местоимениях, относящихся ко Христу, на протяжении текста чрезвычайно многозначительна. Констатируя в первых строках божественное достоинство Христа, во всяком случае, в стремлениях живописцев («ищут сохранить Ему»), Ипполит далее переходит к описанию Христа в аспекте исключительно его человечности — соответственно везде начиная местоимения с маленьких букв, причем, некоторым образом, это «грамматически» оправдано тем, что суждения Ипполита относятся как бы к человеческой природе вообще, безотносительно к какому-либо конкретному ее представителю («кто бы он ни был»), но постепенно они начинают употребляться и по отношению к самому Христу («Христос страдал не образно, а действительно, и что тело его»). Большие буквы в местоимениях, относящихся ко Христу, вновь появляются в речи Ипполита в тот момент, когда он начинает говорить о невозможности поверить в воскресение («если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики Его, Его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?»). Самим наличием больших букв констатируется божественная природа Христа и, соответственно, утверждается как совершённое[54] то, во что невозможно поверить, если исходить из очевидного: характерно, что антиномия здесь вторгается в пределы одной фразы: когда Ипполит говорит о том, что дано как очевидное, он переходит к маленьким буквам: «этот мученик».

Характерно, что и *самое первое* появление картины в романе сопровождается утверждением должного совершиться воскресения: о картине сказано, что «она изображала *Спасителя*, только что снятого со креста» (8, 181) (не *Христа*, не — что еще бы больше подошло, если бы речь шла о Христе в аспекте только человеческой природы — *Иисуса*, но — *Спасителя*).

Достоевский словно дублирует подпись под картиной Гольбейна (видеть которую он не мог): *Христу-Спасителю*.

О чем здесь идет речь? Расположенный над надгробной плитой образ страшно

истерзанного, израненного, растлевшегося тела, которое едва заметно, в первом движении — но *воскресает*, говорит предстоящему (это как-то замечательно сформулировала Анастасия Гачева в наших бдениях перед картиной Гольбейна, я предлагаю «неполный слабый перевод» ее мысли): «Там, под плитой, черви едят тела умерших, они гниют и разлагаются, но и это тело гнило. *Оно было таким же*, как их тела — и значит, и для них нет ничего невозможного. Он был таким же — и Он воскрес». Христос вошел не только в муку смерти, но и в муку тления, разложения — то есть *безнадежной* смерти — и из ее глубины Он восстал.

Метания Рогожина и Мышкина в их невозможности преодолеть очевидное и сиюминутное, чтобы из-за него воссияла вечная истина, свидетельствуют: образ Божий неслыханно помутнен в человеке. *Сегодняшний* образ[55] человека застлал перед всеми взорами образ Божий. Образ Божий в человеке ныне — как Мертвый Христос Гольбейна. Но Он может восстать в последнем усилии («Парфен, не верю!»).

Но главное — как бы «мертв» этот образ ни был на любой взгляд, как бы ни растлелся — мы знаем, что так же был мертв и Он. И воскрес.

Ипполит указывает на другое. Он ни минуты не сомневается, что воскресение было. Он только говорит о том, что для тех, кто видел (и Кто пережил) *такую смерть*, оно могло уже — как бы это сказать — не иметь, что ли, решающего значения. Его вопль (не имея, правда, столь же неоспоримых, как он, оснований на этот вопль) подхватит потом Иван Карамазов: все страдания заживут и сгладятся, воцарится гармония, но то же *было*! И там было *такое*, что не отменяется воскресением! Во всяком случае, с точки зрения земного евклидового ума... Ипполит хорошо знает, о чем говорит. Он весь — воплощение ужаса смертной муки, смертного одиночества. И даже если он воскреснет — кто поручится, что там, на этих путях, не произошло ничего окончательного и невосполнимого? И даже если он воскреснет — ведь он же умер[56]! Но дело не только в этом.

«И если б этот самый Учитель мог увидеть *Свой образ* накануне казни, то так ли бы Сам Он взошел на крест, и так ли бы умер как теперь?» В чем неотразимый, холодящий ужас этой фразы? Почему, увидев Свой образ накануне казни, мог бы поколебаться Христос? В человеке неистребим образ Божий. *Но отныне — с момента смерти Христовой — этот образ может быть и таким, как на Гольбеиновом полотне.* Ибо однажды Он таким был.

Да, образ Божий воскреснет вновь в человеке и человечестве, рано или поздно. Но это же *было*! И что, если при жизни *иных* воскресения не произойдет? То есть, оно состоится, но, например, — в следующем поколении? Этот вопрос, пожалуй, язвительнее, чем все вопросы Ивана Карамазова. Потому что Ипполит, не отвергая воскресения, указывает на неотразимое наличие иной закономерности, на очевидность существования человечества в железных рамках иных законов, подчиняющих мироздание «темной, наглой и бессмысленно-вечной силе», на, что ли, возможность «остановки» (т. е. бессмысленного круговращения) бытия в пределах этой закономерности. На то, что прямое, как луч, как стрела, восходящее движение воскресения, не отменяет — во всяком случае, так сказать, *автоматически и насовсем, безусловно* — этого круговращения. *Человек может создать вокруг себя мир, где не было воскресения Христова*[57]. Для этого достаточно, чтобы *в нем* не воскрес образ Христов. И вот, допустим, воскресения образа Божия, убитого позитивизмом, похо-

роненного в узких рамках *очевидного* существования, не произошло на протяжении жизни целого поколения. Кому оно унавозило будущую гармонию? Здесь вопрос не в том, кто виноват. А в том — что делать. Достоевский не отвечает на этот вопрос. Он *делает*.

Сара Янг заметила, что картина появляется в романе накануне чудовищных событий: покушения на убийство или самоубийство[58]. Но можно заметить и другое: ни убийства, на самоубийства не происходит. И, возможно, это, во всяком случае, не менее связано с присутствием картины, чем отмеченное Сарой Янг «возмущение» романного мира. Да, образ Божий растлелся в человеке. Но он всегда — накануне воскресения. И мы всегда можем, присмотревшись, заметить начавшееся движение. Более того, мы можем это движение породить.

Здесь речь идет уже не о привычной нам поэтике, описывающей структуру целого, сосредоточенной на внутренних связях произведения искусства. Здесь речь идет о том, что я бы назвала *оперативной поэтикой*: попыткой описать некоторые конструкции, заложенные в текст, но нацеленные не на порождение смысла внутри «артефакта», а на преображение действительности, с этим «артефактом» соприкасающейся.

Интересна и характерна фраза Ипполита в описании картины, висящей в доме Рогожина: «Правда, это лицо человека **только что** снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом)». Это настаивание на том, что перед нами тело, только что снятое со креста, сопровождает картину в романе при каждом ее появлении. И однако, это заведомое искажение того, что изображено у Гольбейна. Можно, конечно, отнести видимую на картине *пробуждающуюся* жизнь, живое и теплое, на счет того, что смерть еще не успела окончательно восторжествовать, но Гольбейн-то совершенно недвусмысленно изображает время (последний момент) *субботнего* одиночества Христова, то есть момент Его пребывания во гробе, после снятия со креста и погребения. Однако Достоевскому — очевидно для того, чтобы дать пространство «ренановской» проблематике[59], слишком актуальной для того момента, когда создается роман «Идиот» — необходимо акцентировать момент наступающей смерти, а не наступающей жизни. Но этот акцент, видимо, нужен и для того, чтобы выстроить *ритм* произведения, где центральные (и я бы сказала — «Гольбеиновские», то есть видевшие картину в доме Рогожина; кроме тех трех, о которых идет речь, это еще и Настасья Филипповна) персонажи существуют в ситуации *наступающей смерти*.

Характерно, что это существенно разные смерти, словно описывающие тот диапазон, в котором вообще умирает на земле человек: Рогожин — получивший пятнадцать лет каторги, попавший в «мертвый дом», где человек живет, как хорошо знал и описал Достоевский, в некоем промежуточном пространстве, буквально, не метафорически «выключенный из жизни», и откуда он неизбежно выходит к совсем другой жизни, нежели до каторги; Мышкин — смерть сознания при жизни тела, единственная смерть, которой, по слову митрополита Сурожского Антония, свойственно длиться; Ипполит — смерть преждевременная в разных аспектах (сюда необходимо включить и его несостоявшуюся попытку самоубийства); Настасья Филипповна — смерть насильственная и жертвенная; сюда же можно включить и смерть генерала

Иволгина — наступившую в результате того, что сердце не выдержало одновременно своего вранья и чужого недоверия. Существенно, что все смерти оказываются результатом, так сказать, *соединенных усилий* самого человека и окружающих его людей. На примере несостоявшегося самоубийства Ипполита это видно особенно отчетливо: к смерти его могут привести его собственный бунт и невнимание окружающих — всех, даже тех, кто сначала, после прочтения исповеди, держал его за руки. Спасает только *случай* (забытый капсюль) — по словам А.С. Пушкина — «мгновенное и мощное орудие Провидения». Сильное ощущение остается у читателя, что окончательная смерть Ипполита от чахотки происходит не без (может быть — решающего) воздействия фразы князя: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье». Эта фраза князя, заботившегося о несчастном юноше, пока его собственное «счастье» не заслонило от него всех и вся, очень походит на руки, вцепившиеся в Ипполита сразу по прочтении «Моего необходимого объяснения», но не продержавшие его и нескольких минут. На руки, по душевному бессилию и расслабленности отпускающие человека в смерть.

Человек, приговоренный к смерти (характерно и здесь соединение усилий самого человека и окружающих в его движении к смерти: преступление и осуждение), — центральная фигура рассуждений князя в первой части романа. И конечно, в сознании читателя не может не возникнуть представления о всяком человеке *как о приговоренном*, чему особенно способствуют введение фигуры больного чахоткой Ипполита и предсказание князем смерти Настасьи Филипповны на первых страницах романа (это предсказание вообще позволяет описать весь роман как историю приговоренной от момента вынесения приговора до его исполнения: как ту самую минуточку, что выпрашивала у палача графиня Дюбарри). Герои и читатели объединяются как люди, существующие в ситуации *наступающей смерти*.

Здесь уместно вспомнить и первую из трех картин, висевших при прежней развеске под «Мертвым Христом». «Адам и Ева» Гольбейна (Государственная художественная коллекция, Базель) — картина о моменте произнесения смертного приговора над человеком — причем это тот случай, когда приговор заключен в самом преступлении. Картина представляет собой погрудное изображение Евы, держащей в руке надкушенное яблоко, и Адама, одной рукой обнимающего Еву. Яблоко, выдвинутое на передний план, характерной формой и тенью снизу (словно тенью от лампы, делящей глобус на «дневное» и «ночное» полушария) напоминает планету, землю, зажатую в руке прародительницы рода человеческого, землю ущербную, уязвленную поступком перволюдей, из центра, из сердцевины которой, обозначая внутреннюю поврежденность и нутряную пораженность смертью, выползает червь. Рука Евы странно грязная, испачканная в земле, с черной каемкой под ногтями — на фоне чистых тел прародителей — усиливает впечатление связи с землей, которую мы знаем с момента грехопадения, с землей поврежденной, с прахом. Тело Адама солнечно загорелое и словно лучится внутренним теплом, но на бледном теле Евы, если присмотреться, уже заметны тени — словно она уже тронута, едва-едва, наступающим тлением, словно уже начали сказываться последствия вкушения запретного плода, от которого, как было сказано Богом, «смертию умрешь» (Быт 2:17). Рот Адама закрыт и глаза его устремлены вверх, рот Евы полураскрыт, перекликаясь с каверной, червоточиной яблока-земли, зубы, видные из-под верхней губы, в сочетании с двойным подбородком, создают ощущение хищности и плотяности, взгляд

направлен вперед и вниз. Ритм взглядов поддержан ритмом тела Адама: одна его рука обнимает Еву, плечо поднято вверх, вызывая впечатление почти крыла, другое плечо резко опущено вниз, создавая как бы наклонную линию — линию падения, но и — чему способствует круглый плод-земля в центре — круговую линию, словно замыкающую прародителей в некий самостоятельный универсум, в отдельное от Бога существование.

Помещение этой картины в развеске под «Мертвым Христом» создает мощное дополнительное поле смыслов. Глядя на такое сочетание, понимаешь, что приговор, произнесенный Богом над человеком в момент грехопадения[60], — это в такой же степени приговор, произнесенный человеком над Богом. Начавшееся тление Евы мощным аккордом прозвучит в трупных пятнах тела Христова. Падение плеча Адамова отразится в немыслимом усилии плеча Христова — подняться. Сочетание картин наглядно задает движение: от наступающей в грехопадении прародителей смерти к наступающей в воскресении Христа жизни. Однако движение, наглядное в сочетании картин, имплицитно присутствует в самом «Мертвом Христе».

Совпадение ритма жизненных ситуаций персонажей «Идиота», читателей — всего рода человеческого, существующего со времени грехопадения в ситуации наступающей смерти, — с ритмом описываемой в романе картины предполагает не просто их соотнесенность, но унисон — т. е. вовлеченность в то движение, которое присуще самой картине Гольбейна, ее ритму: *от наступающей смерти к наступающей жизни*.

Повторю, внутри самого романа Достоевский делает акцент на наступающей смерти. Но в наступающей смерти каждого из трех главных героев маячит еле-еле заметный, выходящий — так или иначе — за границы романа проблеск воскресения. Наиболее очевиден он в судьбе Рогожина, отказавшегося от всяких попыток избежать наказания — то есть заключения в «мертвом доме», решившегося на эту гражданскую смерть (Достоевский подчеркивает мотив лишения прав сословия и состояния), чувствующего, а может, и понимающего, что только через действительную смерть прошлого себя он сможет начать новую, другую жизнь. Воскресение уже состоялось — но осталось за пределами внимания читателей и героев романа — в случае Настасьи Филипповны, с которой связаны Богородичные мотивы романа (наиболее отчетливо выговоренные при чтении Аглаей «Рыцаря бедного»): во всяком случае, когда в доме Рогожина, в комнате, где ночевали он и князь после убийства, «отворилась дверь и вошли люди» (8, 507), то они нашли там «убийцу в полном беспамятстве и горячке», князя, ничего не понимавшего и не узнававшего окружавших его людей, но — ничего не сказано о теле убитой Настасьи Филипповны. За этой историей отчетливо встает история успения Богоматери, тела Которой опоздавший на погребение Фома уже не нашел во гробе[61]. В случае Мышкина, живого телом, но мертвого духом, зависшего в швейцарских горах, «идиота», по окончательному определению его собственного лечащего врача — мы имеем точное воспроизведение образа «Мертвого Христа», ибо именно таков образ Божий в его теле, существующем как растение. В эпилоге Достоевский строит вокруг этого образа икону «Положение во гроб» (напомню, «Мертвый Христос» всегда упоминается в романе как «только что снятый с креста») — как обетование воскресения[62]. Но и сам «Мертвый Христос», как мы видели, есть не просто обетование, но уже начавшееся движение воскресения.

Таким образом, Достоевский простирает движение воскресения за пределы романного мира. В действительность. Он не растрачивает энергию, созданную ритмом образов, в пределах произведения, *изображая* воскресение, — он заставляет произведение эту энергию *излучать*[63]. Представляется, что возможность *выхода* организующего и преобразующего реальность ритма за пределы текста связана с первоначальным *введением* этого ритма из-за пределов текста, иными словами, — с *цитатой*, в данном случае — живописной[64]. Слово «цитата» здесь выступает в своем истинном значении, как образованное от *первого* значения латинского глагола cito — *привожу в движение, потрясаю*. Соответственно, «цитата» может означать не только «приведенное в действие» в смысле «вновь произнесенное», но и «приводящее в действие», «потрясающее». То есть цитата начинает и организует ритмический ход произведения, произведение выступает как резонатор, усиливающий и/или преобразующий ритм и вновь выводящий его во вне — в действительность, из которой ритм был введен в произведение путем подсоединения к более раннему произведению, являющемуся (в том случае, если оно принадлежит к созданиям *истинного реализма*) модификацией (от лат. modificatio — установление меры, определение размера, деление на ритмические части) реальности.

Образы произведений Достоевского в поэме А.А. Блока «Двенадцать»[65]

Оперативная поэтика — то, что отличало, по представлениям символистов, их творчество от творчества «наивных реалистов»[66], полагавших, что реальность есть то, чем она кажется. *Истинными реалистами* они называли себя или тех, кто дальше них прошел по пути оперативной поэтики. Вот наблюдение, сделанное А. Эткиндом: «<...> когда Блок говорит о “движении русского символизма к реализму”, то главными примерами оказываются Добролюбов и Семенов, то есть фактически — движение русского символизма к сектантству[67]. В мистической эстетике Блока подлинный “реализм” оказывается сектантской поэзией»[68]. Но сектантская поэзия являла собой *очевидную* организацию жизненных ритмов, где стержневым был ритм радения, открывающего выход за пределы существования в узких границах наличной действительности.

В своих манифестах символисты не скрывают, что ставят своей задачей не просто *изображение реальности* на разных ее планах, далеко выходящих за плоское серое повседневное бывание, но и — *преображение реальности*. Высказывания Брюсова в 1900-е годы почти уравнивают оперативную поэтику с оперативной магией: «Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность. <...> Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе»[69]. Согласно Андрею Белому, символизм — переходный этап,

первоначальный проект будущего действия. Символизм несовершенен, ибо должен преобразиться в теургию: «Соединение вершин символизма как искусства с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот — теургия. "Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их Богом", — говорит Господь. Теургия — вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их *слово, дробящее скалы*. <...> Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии — начало конца символизма. Здесь уже речь идет о воплощении Вечности путем преображения воскресшей личности. Личность — храм Божий, в который вселяется Господь: "Вселюсь в них и буду ходить в них" (Левит 26:12)»[70]. Теургия — нерв размышлений об искусстве Вячеслава Иванова. И т. д.

Однако особой *практической отчетливостью* отличался в среде символистов А.А. Блок. И здесь особенно для нас интересно его обращение еще в студенческую пору к исследованию *заговоров* и *заклинаний*. В известной статье (1906 года)[71] Блок, обращаясь к исследованию заговоров, по сути, изучает (как заинтересованное лицо, как профессионал, как мастер (или, пока еще, подмастерье) в том же деле) способы воздействия слова на мир, способы построения произведения таким образом, чтобы это воздействие осуществлялось. И когда он говорит о колдуне, неизбежно возникает ощущение, что он говорит одновременно о поэте-символисте[72]: «Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подражают ее движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют ее себе, нарушают ее законы, своею волей сковывают ее волю. Опьяненный такою верой сам делается на миг колдуном и тем самым становится вне условий обихода. Это страшно для спокойствия домашнего очага, для здравой правовой нормы, для обычая, который обтрепался и потерял смысл, протянувшись сквозь столетия, для церковного догмата, который требует слепой веры и запрещает испытывать тайну. Колдун — самодовлеющий законодатель своего мира; он создал этот мир и очаровал его, смешав и сопоставив те обыденные предметы, которыми вот сейчас пользовался другой — здравый государственный или церковный законник, создающий разумно, среди бела дня, нормы вещного, государственного, церковного права. И предметы, такие очевидные и мертвые при свете дневного разума, стали иными, засияли и затуманились. ***От новых сочетаний их и новых граней, которыми они никогда прежде не были повернуты, протянулись как бы светящиеся отравленные иглы***; — они грозят отравить и разрушить тот — старый, благополучный, умный быт — своими необычными и странными остриями. Вот почему во все века так боятся магии — этой игры с огнем, испытующей жуткие тайны»[73]. «Заклинатель всю силу свою сосредоточивает на желании, становится как бы воплощением воли. Эта воля превращается в отдельную стихию, которая борется или вступает в дружественный договор с природой — другою стихией. Это — демоническое слияние двух самостоятельных волений; две хаотические силы встречаются и смешиваются в злом объятии. Самое отношение к миру теряется, ***человек действует заодно и как одно с миром***, сознание заволакивается туманом; час заклятия становится часом оргии; на нашем маловыразительном языке мы могли бы назвать этот час — ***гениальным прозрением***, в котором стерлись грани между песней, музыкой, словом и движением, жизнью, религией и поэзией. В этот миг, созданный сплетением стихий, в глухую ночь, не озаренную еще солн-

цем сознания, раскрывается, как ночной цветок, обреченный к утру на гибель, то странное явление, которого мы уже не можем представить себе: ***слово и дело становятся неразличимы и тожественны***, субъект и объект, кудесник и природа испытывают сладость полного единства. Мировая кровь и мировая плоть празднуют брачную ночь, пока еще не снизошел на них злой и светлый дух, чтобы раздробить и разъединить их. <...> Очевидно, при известной обстановке, в день легкий или черный, слово становится делом, ***обе стихии равноценны, могут заменять друг друга***; за магическим действом и за магическим словом — одинаково лежит стихия темной воли, а где-то еще глубже, в глухом мраке, теплится душа кудесника, обнявшаяся с душой природы. <...> ***Для того чтобы вызвать силу, заставить природу действовать и двигаться, это действие и движение изображают символически***»[74]. «Чаровать можно чем угодно — взглядом, шопотом, зельями, подвесками, талисманами, амулетами, ладанками и просто заговором»[75]. «В первобытной душе — польза и красота занимают одинаково почетные места. Они находятся в единстве и согласии между собою; союз их определим словами: прекрасное — полезно, полезное — прекрасно»[76]. «Раз красота совпадает с пользой в первобытном сознании, — ясно, что это не наша красота и не наша польза. Наша красота робка и уединенна, наша польза жестка и груба. Наша индивидуальная поэзия — *только слово*, и, не спрашиваясь его советов, мы рядом, но не заодно с нею, делаем пресловутые полезные дела. ***Первобытная гармония согласует эти слова и дела; слова становятся действием. Сила, устрояющая их согласие, — творческая сила ритма. Она поднимает слово на хребте музыкальной волны, и ритмическое слово заостряется, как стрела, летящая прямо в цель и певучая***; стрела, опущенная в колдовское зелье, приобретает магическую силу и безмерное могущество. ***Искусство действенных заклинаний — всем нужное, всенародное искусство***; это полезное первобытное искусство дает человеку средства для борьбы за существование. Оно входит в жизнь и способствует ее расцвету. Для того, чтобы вылечить болезнь, хорошо работать, быть счастливым в домашней и хозяйственной жизни, на охоте, в борьбе с недругом, в любви — нужен ***ритм***, который составляет сущность заклинания. Заклинатель так бесстрашен, он не боится никакого бога, потому что он сам — бог; "стану не благословясь, стану не перекрестясь", — говорит он в минуту высшего напряжения воли. Заклинатель свободен в своей темной, двойственной стихии, его душа цветет, слово звучит и будит спящие силы. Ритмическое заклинание гипнотизирует, внушает, принуждает. "В ***ритме***, — говорит Е.В. Аничков, — коренится та побеждающая и зиждущая **сила** человека, которая делает его самым мощным и властным из всех животных... Мы можем спросить вместе с Ницше: «Да и было ли для древнего суеверного людского племени что-либо более **полезное**, чем ритм?»[77] С его помощью все можно было сделать: магически помочь работе, принудить бога явиться, приблизиться и выслушать, ***можно было исправить будущее по своей воле, освободить свою душу от какой-нибудь ненормальности, и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов***; без стиха человек был ничто, а со стихом он становился почти богом"[78]»[79].

Не удивительно, что эта статья *так* перекликается с программной статьей «О современном состоянии русского символизма» (1910 года), в которой Блок, описывая кризис русского символизма, острие проблемы помещает в ситуацию перехода символистов от *предложенного им действия в мире* к оказавшейся для них более

желанной *игре в свои миры*: движение от теургии к поэзии, и ставит задачей возвращение к реальности — то есть, к теургии.

В свете всего сказанного выше мне кажется очевидным, что когда Блок, творящий «Двенадцать», записывает знаменитое: «Сегодня я гений», — он менее всего имеет в виду себя-поэта, создавшего художественное произведение, совершенное, самодовлеющее и замкнутое в себе, остающееся в пределах *только-слова*. В его устах понятие гениальности может быть применимо лишь к произведению, обладающему структурами, описываемыми *оперативной поэтикой*.

Скажи я, что практически вся поэма «Двенадцать» написана на обращениях к образам Достоевского и на продолжениях его *ритмических линий*, это может с ходу вызвать и недоумение. Но если «рубеж веков» вообще непрерывно цитировал (в том числе и — скрыто цитировал) Достоевского, то Блок в особенности не только «обращался к Достоевскому» (а обращался он много), но «*говорил Достоевским*», освоенным до степени не цитирования уже, а некоей естественной языковой субстанции. Причем это освоение проходило на уровне понимания Достоевского, едва достигнутого и самой новейшей достоевистикой.

Всего несколько примеров (а их можно приводить без счета).

В статье «О реалистах» (1907), характеризуя опасность положения современных ему писателей «чеховской литературы» (Арцыбашева, Сергеева-Ценского и др.), Блок пишет: «Есть угрожающие признаки их нетвердого, зыбкого положения. Это — особенно и по преимуществу — их отношение к плоти, к *полу*, к огню, который может стать единственным маяком, но может и погубить — сжечь дотла, истребить без остатка, так что на том месте, где был человек, вырастет лопух»[80]. Перед нами в одной фразе данный очень глубокий и сложный образ, сопрягающий Свидригайлова с Базаровым, и вне этих коннотаций не существующий. Маяком, выводящим за границы «наивного реализма», вытягивающим из «канавы гниющего позитивизма»[81], пол мог стать для Базарова — такого же наивного реалиста и еще свеженького позитивиста на русской почве, как и те, о ком идет речь в статье. Базаров в первый раз в своей жизни почувствовал в *поле* силу, от него не зависящую и его одолевающую, разметывающую в щепы его в себе самом сосредоточенность, рушащую самостные границы; устремился к *другому*, прикоснулся к стихии, вышел за собственные пределы — и хоть сгорел огневицей, и про лопух — тоже он говорил, но в создаваемом Блоком образе эти слова уже относятся не к нему. Они — о Свидригайлове, что подтверждает и следующий абзац блоковского текста: «Глухая тоска безверия выплевывает из себя жалость. Но ночь по-прежнему слепа. Сознание мутно. Жалость вырождается в слезливость. И вот вырастает среди ночи чудовище бесстыдное и бездушное, которому нет иного названия, чем **похоть**, разрушительное сладострастие. Она является тогда, когда небо — темно, бездонно, пустынно и далеко, когда борющийся дух гаснет, а кругом, в той же ночи, роятся плотные призраки тел»[82]. Свидригайлов — символ разрушительного сладострастия, тот, кого пол окончательно замкнул в себе самом, выжег дотла и остался внутри плясать последним, стелющимся, голубым огоньком по растлевшейся плоти, или теплится угольком, который «и долго еще, и с летами, может быть, не так скоро зальешь» (6, 359). Именно Свидригайлов умирает, истребив себя без остатка, стерев себя самоубийством, так, чтобы лишь лопух мог вырасти — испугавшись того, что увидел в себе в последнюю ночь.

В этой же статье другой образ: «Сергеев-Ценский постоянно говорит о "тяжелой земле". Постоянно описывает человеческое горе и тоску. Герой его повести "Сад" "хочет схватить толстый кол и бить до изнеможения" дряблую клячу — "воплощение всего рабского, убогого, нищего", "живое сборище всех **маленьких "можно" и бесконечного "нельзя"**»[83]. Полагаю, что и Сергеев-Ценский, но — во всяком случае — Блок, строит образ, извлекая из знаменитого сна Раскольникова избиваемую клячу — символ плоти и материи, над которой у Достоевского ругался самовольный дух героя[84]. У современных Блоку реалистов дух попал в плен той же клячи, «не идущей вскачь» (то есть заключающей в себе «бесконечное нельзя»), и вновь поднимается на нее с дрекольем на том странном основании, что она «сердце ему надрывает» (так будет объяснять свои действия Миколка из сна Раскольникова).

Или вот в лекции «О театре» Блок характеризует «критиков журнальных и газетных»: «Более слабые пищат жалобно, как мухи, попавшие в паутину, более сильные клеймят презрением современников и указывают на лучшее будущее, более отчаянные каются публично, как бы становясь на колени среди площади, каются в том, что они сами заражены противоречиями, которым нет исхода, что они не знают, чему сказать "да", а чему "нет", что это и вообще невозможно при современной неразберихе, что они **потеряли критерии добра и зла**»[85]. Опять блестящая контаминация сцен «Преступления и наказания»: покаяния Раскольникова на площади и последнего сна героя о трихинах, заразивших людей неколебимой уверенностью в собственной правоте (у Блока раскол, в образе Достоевского раздробивший *человечество* на атомы, проникает уже внутрь личности), и тем лишивших человечество *критериев добра и зла*.

Повторю, Блок пользуется образами Достоевского как словами *естественного языка*, Достоевский как бы всегда присутствует в подкладке его мышления, из образов Достоевского Блок создает свои — но неизменно сохраняющие всю глубину заложенного в них Достоевским смысла. Блок не цитирует — он *продолжает говорить*[86], он сдвигает смыслы Достоевского, но сам этот сдвиг предполагает непременное фоновое присутствие «достоевских» смыслов.

Я не случайно выбрала из множества примеров те, что строятся на образах «Преступления и наказания». Достоевский освоен Блоком очень полно, но этот роман, и — особенно — Свидригайлов и сопутствующие ему образы-символы, занимают, если можно так сказать, довлеющее над другими произведениями и образами положение. Не в том смысле, что они яснее в сознании Блока (в сознании ясен — повторю — *весь* Достоевский), но в том смысле, что они как бы более агрессивны, *одолевают* все другое в современной Блоку реальности. Следующая цитата из статьи «Безвременье» (1906) поможет понять, что я имею в виду. Заметим кстати, что Блок *начинает* свой текст, описывая современное состояние мира и генезис этого состояния *борьбой образов Достоевского*. Тем самым, как и в случае Розанова и Вяч. Иванова, обозначается *рождение* современного мира *из* Достоевского, хотя здесь, у Блока, *сам* Достоевский к *творению* не причастен: не его воля, но игра его образов, живущих помимо него и для него самого порою кошмарных, создает этот мир.

«Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, — чувства домашнего очага.

Праздник Рождества был светел в русских семьях, как елочные свечки, и чист, как смола. На первом плане было большое зеленое дерево и веселые дети; даже взрослые, не умудренные весельем, меньше скучали, ютясь около стен. И все плясало — и дети и догорающие огоньки свечек. [*Заметим, что уже здесь, до прямого обращения к Достоевскому, Блок воссоздает его образ — перед нами ведь «Елка в клубе художников» (III главка I главы январского номера «Дневника писателя» за 1876 год); образ этот предшествует в этом выпуске «Дневника писателя» далее упоминаемым «Мальчику у Христа на елке» (II главка II главы) и «Золотому веку в кармане» (IV главка I главы).*]

Именно так чувствуя этот праздник, эту непоколебимость домашнего очага, законность нравов добрых и светлых, — Достоевский писал (в "Дневнике писателя", 1876 г.) рассказ "Мальчик у Христа на елке". Когда замерзающий мальчик увидал с улицы, сквозь большое стекло, елку и хорошенькую девочку и услышал музыку, — это было для него каким-то райским видением; как будто в смертном сне ему привиделась новая и светлая жизнь. Что светлее этой сияющей залы, тонких девических рук и музыки сквозь стекло? [*Обратим внимание, насколько* ***радикально*** *Блок изменяет здесь образ, созданный Достоевским, изымая его из вертикальной перспективы и помещая целиком в горизонталь, с этой целью он уже в первом абзаце поставил на первый план «большое зеленое дерево», заслонив им лик Младенца-Христа; но иначе ему не свести намеченных им образов в задуманной им битве, которая вся — в горизонтали. Блок, элиминируя встречу со Христом, делает акцент на романтике половой любви, и дети ему нужны, чтобы сразу исключить низменное пола. Еще раз подчеркну — он пишет о своем, но о своем он пишет* ***словами Достоевского****.*]

Так. Но и Достоевский уже предчувствовал иное: затыкая уши, торопясь закрыться руками в ужасе от того, что можно услыхать и увидеть, он все-таки слышал быструю крадущуюся поступь и видел липкое и отвратительное серое животное. Отсюда — его вечная торопливость, его надрывы, его "Золотой век в кармане". Нам уже не хочется этого Золотого века, — слишком он смахивает на сильную лекарственную дозу, которой доктор хочет предупредить страшный исход болезни. Но и лекарственная трава Золотого века не помогла; большое серое животное уже вползало в дверь, нюхало, осматривалось, и не успел доктор оглянуться, как оно уже стало заигрывать со всеми членами семьи, дружить с ними и заражать их. Скоро оно разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города. Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паучиха скуки.

Стало как-то до торжественности тихо, потому что и голоса человеческие как будто запутались в паутине. Орали до потери голоса только писатели, но действия уже не оказали. Их перестали слушать; они не унимались; тогда придумали новое средство: стали звать их "декадентами", что в те времена было почти нецензурно и равнялось сумасшествию.

Паучиха, разрастаясь, принимала небывалые размеры: уютные intérieur, бывшие когда-то предметом любви художников и домашних забот, цветником добрых нравов, — стали как "вечность" Достоевского, как "деревенская баня с пауками по углам". В будуарах, кабинетах, в тишине детских спаленок теплилось заразительное сладострастие. Пока ветер пел свои тонкие песенки в печной трубе, жирная паучиха теплила сладострастные лампадки у мирного очага простых и добрых людей»[87].

Казалось бы, полная победа паучихи *уже* констатирована — но далее Блок покажет, как *мир становится паучихой, человеческая жизнь становится паучихой, поглотившей человека,* благодаря торжествующему позитивизму, и как яд сладострастия проникает в последний оплот — на Рождественскую елку и — *в самую ту хорошенькую девочку*, что была в начале блоковской картины высшим символом и последним пристанищем света. И этот ключевой момент овладения паучихи землей и жизнью дан Блоком в наиважнейшем, в, если можно так сказать, *окончательном* свидригайловском символе: малолетней блудницы, опять-таки видоизмененном Блоком чрезвычайно характерно.

Вот последовательность снов и видений Свидригайлова в романе «Преступление и наказание».

Первый сон-видение: «Полы были усыпаны свежею накошенною душистою травой, окна были отворены, 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; *венок 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 какой-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, ужаснувшею и удивившею это молодое, детское сознание, залившею незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшею последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» (6, 391).

Из первого сна герой просыпается *во сне*, чтобы найти маленькую девочку-оборотня и приютить ее на своей постели: «“Вот еще вздумал связаться! — решил он вдруг с тяжелым и злобным ощущением. — Какой вздор!” 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 блаженным сном. Она согрелась под одеялом, и краска уже разлилась по ее бледным щечкам. 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. 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 фран-

цуженок. 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, простирает руки... "А, проклятая!" — вскричал в ужасе Свидригайлов, занося над ней руку...» (6, 393).

Первый из упомянутых здесь снов-видений Свидригайлова — сон об оскорбленной и поруганной девочке-самоубийце — о его душе, оскорбленной и поруганной, уничтоженной бесчинством его плоти (самоубийца — утопленница, жертва того потопа, который будет наступать на Свидригайлова в следующем видении; светлая блондинка, как и Свидригайлов; она умерла накануне Троицына дня — так и не дождавшись сошествия на нее Святого Духа).

Во втором сне найденная Свидригайловым девочка мокрая — словно вынырнувшая из вод потопа, скрывшего однажды растлившееся в грехах человечество: главными из этих грехов были гордыня и сладострастие. Она лепечет о разбитой чашке. Чаша — древний символ целостности, цельности мироздания. Разбитая чаша — мироздание, рухнувшее грехом ангельским, рухнувшее грехом человеческим, утраченная цельность, утраченное целомудрие. Древнюю демоницу отыскивает и согревает на своей постели Свидригайлов, опустошивший дом души своей. И когда он видит, кого вынянчил, то в ужасе порывается уничтожить ее: «"А, проклятая!" — вскричал в ужасе Свидригайлов, занося над ней руку... Но в ту же минуту проснулся». Он проснулся для того, чтобы уничтожить демоницу наяву — уничтожив себя. Первое, что он делает проснувшись — это надевает *еще сырую* одежду (такую же недосохшую, как у пятилетней развратницы), проверяет револьвер и пишет предсмертную записку[88]. Человеку, борющемуся с вызванным им демоном *один на один* («стану не благословясь, стану не перекрестясь»), иного способа может не представиться. Ибо он отказывается впустить в себя Бога, побеждающего жизнью, а не смертью и уничтожением.

Но вот как трансформирует образ Блок, опираясь на строчку в рассказе Леонида Андреева «Ангелочек»: «Он рассказывает, что когда хозяйские дети, в ожидании елки, стреляли пробкой в носы друг друга, **девочки смеялись, прижимая обе руки к груди и перегибаясь**. Это такая обычная, такая мелкая черта, что, казалось бы, не стоило замечать ее. Но в одной этой фразе я слышу трепет, объяснимый только образно.

Передо мною картина: на ней изображена только девочка-подросток, стоящая в позе, описанной Андреевым. Она перегнулась, и, значит, лицо ее рисуется в форме треугольника, вершиной обращенного вниз; она смеется; значит, под щелками смеющихся глаз ее легли морщинки, чуждые лицу, точно старческие морщинки около молодых глаз; и руки ее прижаты к груди, точно она придерживает ими тонкую кисею, под которой очнулось мутное, уже не девическое тело. Это напоминает свидригайловский сон о девочке в цветах, безумные врубелевские портреты женщин в белом с треугольными головами. Но это — одна и та же жирная паучиха ткет паутину сладострастия»[89].

Этот образ Блок воспроизведет и в «Двенадцати», где Катька «*запрокинулась лицом,* зубки блещут жемчугом...»

Блок соединяет два сна Свидригайлова, помещая *душу* малолетней развратницы в *тело* поруганной невинности. Сквозь один лик сквозит другой. Через свидригайловский символ Блок выражает свою тему — *изменения облика* («Но страшно мне: изменишь облик Ты»), вторжения Астарты в образ Софии — в конце концов — вторжения Астарты в тело России. Именно в образе свидригайловского сна предстанет перед нами *антитеза символизма* в программной статье Блока «О современном состоянии русского символизма»: «Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз»[90]. Похоть власти и похоть плоти приводят символиста к тому, что он предпочитает не дающемуся ему Лицу «красавицу-куклу», «земное чудо», «синий призрак», предпочитая *свой* мир — реальному, рассчитывая на то, что он — полновластный хозяин *своего* мира. Но он ошибается — как и Свидригайлов, полагавший себя творящим «свою волю» и вдруг обнаруживший в себе на месте души малолетнюю развратницу — древнюю демоницу.

Таким образом, Блок описывает *изменение облика* как вину — символистов, а значит, прежде всего, свою собственную, и следствием изменения облика почитает — русскую революцию (1905–1907), которая для Блока впервые, в таком сопоставлении, «оценивается по существу»: «<...> она перестает восприниматься как **полуреальность**, и все ее исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждению вульгарной критики о том, будто "нас захватила революция", мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачнения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой»[91].

Степень ужаса Свидригайлова при открытии в себе младенца-развратницы — равно как и мысль Достоевского — становятся вполне понятны в свете следующих слов Блока в той же статье: «Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции. Но есть неистребимое в душе — там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто: "Ты дал **неложное обетование**, что **блаженные младенцы** будут в Царствии Твоем".

В первой юности нам было дано неложное обетование. О народной душе и о нашей, вместе с нею испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: "Да воскреснет". Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той **первой** любви»[92].

Душа — младенец там, где она образ Младенца, Христа, именно поэтому о ней можно сказать словами псалма и молитвы: «Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его». Вот Кто, в конце концов, вытеснен из души Свидригайлова младенцем-развратницей. Свидригайлов оказывается, таким образом, не просто «гробом по-

вапленным», полным тления, — как мы видели, из тления есть исход человеку, потому что был исход Христу. Свидригайлов оказывается плотью, добровольно принявшей в себя беса, «желавшего войти». «И бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло» (Лк 8:33). Выстрел в висок Свидригайлова можно рассматривать как истребление себя взбесившейся плотью. Но можно подумать об этом и как о последнем подвиге *человека*, увидевшего воочию, *чему* он дает в себе жить. Иногда для того, чтобы осталась (или вновь воссияла) «заря той **первой** любви», *приходится* погибнуть.

Кажется, теперь уже понятно, насколько образы свидригайловского круга оказались важны для «Двенадцати».

О необходимости анализировать творчество большого поэта в целом — причем, именно применительно к Блоку — настойчиво писал Андрей Белый: «Понять Гете — понять связь "Фауста" со световою теорией; понять Блока — понять связь стихов о "Прекрасной даме" с "Двенадцатью"; вне этого понимания — Блок партийно раскромсан и разве что отражается в однобокой политике, которую он сам называет "маркизовой лужей". Не отдать Блока "луже" — пройти в его мир, где один за другим из ствола поэтической жизни, как ветви, росли его мифы; и тут упираемся мы в первообраз его: тут "Прекрасная дама" встает»[93]. Сам же Белый в «Воспоминаниях о Блоке» и предпринял такой анализ, рассказав об изменении и нисхождении подмененного образа в тело России; рассказав о том, как то, что представлялось на высотах Софией, оказалось Незнакомкой, лиловым призраком, «Астартой» (по определению Блока), и явилось, в конце концов, — продолжаю уже от себя — распутной толстоморденькой Катькой: телом России с душой демоницы-младенца (*толстоморденькая Катька* — рифма *толстозадой России*, так и сочетающая их в едином облике; душа глядит из тела ликом (Ликом); здесь из грузного тела вылезает *запрокинутая* «морденька» Катьки; истинный же Лик задолго до написания «Двенадцати» определен Блоком — в положении Мертвого Христа, он обращается к Родине: «Да. Ты — родная Галилея / Мне — невоскресшему Христу» (1907)).

Сказал и Белый о соотношении ликов: Блок, по его словам, «был далек того гнозиса, который приводит к сознанию Лика Христова; *тот Лик был для Блока еще заслонен* ликом Музы: Софии»[94].

Имя Катьки Белый связывает со «Страшной местью» Гоголя[95]. Однако есть и еще один совершенно очевидный источник имени: «Хозяйка» Достоевского (в свою очередь, конечно, связанная со «Страшной местью»). Белый свидетельствует, как в первые годы их знакомства отклонял Блок «тему "надрыва"», и как в этой теме *сочеталось для него неразрывно* уже тогда — *русское и достоевское*: «Расспрашивал я А.А., любит ли он русские песни.

— Нет; там — надрыв...

Так все русское он в это время считал за надрывное; "**русское**" было ему неприятно: стиль[96] песни, платочка, частушки, допустишь "**платочек**" — дойдешь до "хозяйки", произведения Достоевского, а "**достоевщину**" ненавидел: глухие разгулы и хаосы слышались здесь — власть наследственных сил, о которых тогда он сказал: они — давят»[97]. Катерина Гоголя, очарованная, выпустила колдуна на волю. Катерина Достоевского оказалась в его власти, стала уже не случайной — вольной его сообщницей, не дочерью — полюбовницей. «Какому хочешь чародею отдай разбойную красу...» — как только сторонившийся прежде *русского* Блок подходит к

теме Родины, аллюзии на «Хозяйку» возникают сами собой. Катерина, своею волей душу свою связавшая и отдавшая Мурину (такова фамилия старика-сожителя Катерины у Достоевского, одновременно — это традиционное наименование бесов («черных»; мурин и значит — «черный»), истязающих душу на мытарствах, пытаясь ею овладеть), — образ, зеркально отраженный в Свидригайлове с демоницей вместо души.

Однако аллюзии на образы Достоевского на этом не заканчиваются. «У тебя на шее, Катя, шрам не зажил от ножа, у тебя *под грудью*, Катя, та царапина свежа». Шрам на шее, полагаю, гоголевского происхождения, и соответствует невинной и невольной жертве. «Царапина» же под грудью — очевидная отсылка к вольной жертве грешницы, желающей спастись от себя-демоницы, себя-Клеопатры, — Настасьи Филипповны. Рогожин говорит князю во время их бодрствования над телом убитой: «...и вот что еще мне чудно: совсем нож как бы на полтора... али даже на два вершка прошел... под самую левую грудь... а крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло; больше не было...» (8, 505) Невинность Настасьи Филипповны после убийства удостоверяется так же, как она удостоверяется в брачной постели (Рогожин и привозит ее в брачной одежде; брачная и жертвенная одежды — во многих культурных традициях понятие совпадающее); и если брак, удостоверяя невинность, одновременно *не нарушает* целомудрия, то жертва, удостоверяя невинность, целомудрие *восстанавливает*. Если Свидригайлов умирает без воскресения (как самоубийца), то Настасья Филипповна умирает, чтобы воскреснуть в невинности. Уже победившая толпу демоническим обаянием, сразившая ее глазами, «сверкавшими как раскаленные угли», превратившая насмешливые и угрожающие вопли в приветственные крики, она бросается к Рогожину с криком «спаси меня, увези меня, куда хочешь, сейчас!», услышав желание «какого-то канцеляриста» «продать за нее душу» и как бы вкладываемые ей в уста слова Клеопатры: «Ценою жизни ночь мою!..» (8, 492). Бежит под нож Рогожина от участи «самки паука», от участи «гиены, лизнувшей крови» (так будет говорить о Клеопатре Достоевский в статье «Ответ “Русскому вестнику”» (19, 136), чтобы стать Агнцем Воскресшим (напомню, что ее имя Анастасия Барашкова)[98]. Приближаясь же внешне к образу Клеопатры, вот что пишет о себе Настасья Филипповна: «Я слышала, что ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про меня, что с такою красотой можно мир перевернуть. ***Но я отказалась от мира***; вам смешно это слышать от меня, встречая меня в кружевах и бриллиантах, с пьяницами и негодяями? Не смотрите на это, ***я уже почти не существую и знаю это***; ***Бог знает, что вместо меня живет во мне***» (8, 380). Настасья Филипповна говорит здесь о *вытеснении ее из ее облика*. Характерно, что Белый, описывая смену в *Прекрасной Даме* истинной души подмененной, тоже (вслед за Блоком, конечно) обращается к образу Клеопатры: «Да: подмена Хранителя ликом Губителя подготовляется медленно: умирает Хранитель (“покоишься в белом гробу”): Золотистые пряди на лбу, / Золотой образок на груди.

Смерть — свершившийся факт: да, она лишь — “**картонной невестой была**”, или трупом, еще продолжающим после смерти ужасную упыриную жизнь; труп по смерти своей наливаяся кровью плотнеет, встает (точно панночка в “Вие”); он и есть восковая и страшная кукла, живущая за счет нашей жизни (оттуда — сюда) сладострастьем; “Клеопатра” — дальнейшее изменение подмененного Ангела; то — Незнакомка (покоишься в белом гробу):

Она лежит в гробу стеклянном,
И не мертва, и не жива,
А люди шепчут неустанно
О ней бесстыдные слова.

И она говорит:

— Кадите мне. Цветы рассыпьте.
Я в незапамятных веках
Была царицею в Египте.
Теперь — я воск. Я тлен. Я прах.

И вычерчивается: образ великой блудницы; поэт же к блуднице склоняется с жалостью; он понимает: теперь сквозь нее проступает лик Ведьмы, умершей, кощунственно овладевающей своим собственным трупом»[99].

«*Помнишь*, Катя, *офицера*, не ушел он от ножа». Это рогожинская реплика: Рогожина, уже тогда ясно видевшего в «падшем ангеле» (так назовет Настасью Филипповну с насмешкой и осуждением Аглая) возможность «великой блудницы». Но эта фраза, опять-таки, указывает на двоение облика Настасьи Филипповны, на присутствие словно двух душ в одном теле. Фраза, как это свойственно Блоку, сконтаминирована из двух рогожинских высказываний: мрачного и отчаянного — и насмешливого.

Отчаянное — по существу: «— Разве она с *офицером*, с Земтюжниковым, в Москве меня не срамила? Наверно знаю, что срамила, и уж после того, как венцу сама назначила срок.

— Быть не может! — вскричал князь.

— Верно знаю, — с убеждением подтвердил Рогожин. — Что, не такая, что ли? Это, брат, нечего и говорить, что не такая. Один это только вздор. С тобой она будет не такая, и сама, пожалуй, этакому делу ужаснется, а со мной вот именно такая. Ведь уж так. Как на последнюю самую шваль на меня смотрит. С Келлером, вот *с этим офицером*, что боксом дрался, так наверно знаю, для одного смеху надо мной сочинила...» (8, 174)

Насмешливое — уже после смерти Настасьи Филипповны обращенное к князю, дает форму: «*Офицера-то, офицера-то... помнишь*, как она офицера того, на музыке, хлестнула, помнишь, ха-ха-ха!» (8, 506). Здесь наказание зарвавшегося офицера произведено самой Настасьей Филипповной, но Рогожин вспоминает его с *личным* торжеством. В словах, обращенных к Катьке, нож в офицера тоже, в сущности, направлен ею.

Словом, все образы Достоевского, стоящие за Катькой, сводятся в одну точку, и эта точка есть — *смерть для уничтожения овладевшего душой демона*. В случае Настасьи Филипповны эта смерть ведет к возрождению истинного лика в «измененном облике» (князь Мышкин при первой встрече скажет ей, что она «*не такая*», и это «*не такая*» потом будет многократно повторено разными персонажами). Богородичные мотивы «успения»[100] Настасьи Филипповны подчеркивают: она возвращается к тому истинному образу, что был «помечен» Достоевским за ее портретом уже на первых страницах романа, начинающегося в день празднования иконы «Знамение» (27 ноября старого стиля, причем дата будет намеренно акцентирована в повествовании в связи с портретом), иконы, изображающей Богоматерь со «вписан-

ным» в ее фигуру Младенцем-Христом. Для «Катьки» это уже бывшая, использованная возможность, оставившая «царапину под грудью». Теперь она — дважды восставшая из смерти, «овладевающая своим трупом»; состояние *этой* души России — «синего призрака» революции — таково, что она должна быть уничтожена окончательно — как свидригайловская демоница. Поэтому, как и Свидригайлов, она получает пулю в *голову* («А Катька где? — Мертва, мертва! / Простреленная голова!»), становится «падалью». Но в России освобожденной от демоницы, должен вновь засиять образ Христов. Без этого образа так же нет России, как нет без него иконы «Знамение».

В «Двенадцати» чрезвычайно значимо, что *после* заявления «пальнем-ка пулей *в Святую Русь*», «двенадцать», до того ведшие достаточно беспорядочную стрельбу, стреляют уже только по двум «объектам»: по Катьке и по Христу. Это как бы две души, два образа Руси. Причем, по Катьке стреляют почти бессознательно, из жестокой ревности, от пылкой любви, но убивают ее вовсе не случайно: к этой смерти вели все включенные автором в текст аллюзии. Можно сказать, что «синий призрак» намеренно убивает сам Блок, вызвавший некогда из небытия «красавицу-куклу». Как это делает и Свидригайлов, выстрелом себе в висок уничтожая демоницу [101]. И в том, и в другом случае посягают на самое близкое (на свою жизнь, на свою любовь), жертвуют всем — чтобы остановить демона.

По Христу «двенадцать» стреляют, не ведая, по Кому стреляют, и не могут Его задеть. Однако «выстрел в Христа» — это у Блока, очевидно, тоже мотив Достоевского.

Необходимо отметить, что Христос никогда не появляется в повествовании Достоевского иначе как в «дополнительном обрамлении» [102] — внутри «текста в тексте», художественного произведения, вставленного в художественное повествование. Таков образ «Мертвого Христа» в картине Гольбейна, таков образ Христа в «Великом инквизиторе» — поэме Ивана Карамазова. Таков даже Христос в «Преступлении и наказании» — внутри цитируемого евангельского отрывка. И т. д. Но есть одно исключение. И это исключение связано с мотивом выстрела в Христа. В сущности, стрельбой в Христа Блоком включается в поэму проблематика знаменитого «Власа» Достоевского (V глава «Дневника писателя» за 1873 год).

Напомню сюжетное зерно очерка, рассказ некоего старца, «монаха-советодателя», двадцать лет выслушивавшего самые потаенные грехи, самые глубокие и сложные «болезни души человеческой», но от этого рассказа все же пришедшего «в содрогание и негодование»:

«Вижу, вползает ко мне раз мужик на коленях. Я еще из окна видел, как он полз по земле. Первым словом ко мне:

— Нет мне спасения; проклят! И что бы ты ни сказал — всё одно проклят!

Я его кое-как успокоил; вижу, за страданием приполз человек; издалека.

— Собрались мы в деревне несколько парней, — начал он говорить, — и стали промежду себя спорить: "Кто кого дерзостнее сделает?" Я по гордости вызвался перед всеми. Другой парень отвел меня и говорит мне с глазу на глаз:

— Это никак невозможно тебе, чтобы ты сделал, как говоришь. Хвастаешь.

Я ему стал клятву давать.

— Нет, стой, поклянись, говорит, своим спасением на том свете, что всё сделаешь, как я тебе укажу.

Поклялся.

— Теперь скоро пост, говорит, стань говеть. Когда пойдешь к причастью — причастье прими, но не проглоти. Отойдешь — вынь рукой и сохрани. А там я тебе укажу.

Так я и сделал. Прямо из церкви повел меня в огород. Взял жердь, воткнул в землю и говорит: положи! Я положил на жердь.

— Теперь, говорит, принеси ружье.

Я принес.

— Заряди.

Зарядил.

— Подыми и выстрели.

Я поднял руку и наметился. И вот только бы выстрелить, вдруг предо мною как есть Крест, а на нем Распятый. Тут я и упал с ружьем в бесчувствии» (21, 34).

Надо сказать, что стрельба в Христа в этом очерке Достоевского для русской культуры XIX века действительно ощущалась как *прецедентная*. Причем, дело было, очевидно, не в самом мотиве выстрела в Христа[103] — чрезвычайно распространенном магическом действии воинов и охотников средневековой Европы, прежде всего — Германии; этому способу ворожбы посвящена отдельная глава знаменитого «Молота ведьм» Шпренгера и Институриса[104]. Дело было в том, как этот выстрел у Достоевского толковался.

Абзац, непосредственно предшествующий в «Дневнике писателя» главе «Влас», переходный абзац, своеобразный эпиграф к этой главе, звучит так: «И если бы даже от упадка народного (сами же они, оглядываясь иногда на себя, говорят теперь по местам: "Ослабели, ослабели!"), — если бы даже, говорю я, произошло какое-нибудь уже настоящее, несомненное несчастие народное, какое-нибудь огромное падение, большая беда — то и тут народ спасет себя сам, себя и нас, как уже неоднократно бывало с ним, о чем свидетельствует вся его история. Вот моя мысль» (21, 31). Прямо от этой мысли Достоевский переходит к описанию двух Власов — сначала некрасовского, а потом того, который стрелял в причастие. Эта последовательность как бы утверждает: восстание души народной, неостановимое, могучее, происходит *вслед за ее падением*, вслед за нисхождением в самые глубины «дерзости», так что даже чем глубже пал, тем серьезнее начнется работа по восстановлению, словно нужно — парадоксальным образом — достигнуть дна этой «бездны», чтобы, оттолкнувшись от него, получить действительно могучий импульс движения вверх. И недаром здесь Христос у Достоевского появляется — единственный раз — так сказать, в «реальности текста» (хоть и тоже в рассказе, и даже дважды в рассказе — но тут удвоение рамки не отстраняет текст от действительности, а как бы наоборот, приближает, возвращает «рассказ» в «событие»: второй рассказчик (старец) становится свидетелем истинным, но и — кроме того, в рассказе об истинно и *недавно* бывшем событии, а не в «художественном произведении»). Наша жизнь так заросла грязью и корой греха и самости, плотяностью, обыденностью, мы так окончательно отвернулись от Господа, «греша бесстыдно и беспробудно», что для встречи с Христом лицом к лицу нужно отчаянное действие, нужен полет «вверх пятами». Доводя мысль до ее «геркулесовых столбов» можно сказать: чтобы в этом, изувеченном нами мире, воочию увидеть Христа — *нужно в Него прицелиться*.

Во всяком случае, так почувствовал мысль Достоевского Андрей Белый в статье

«Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (1911): «<...> когда публицист Достоевский начинает нам говорить, что летание "**вверх пятами**" есть *условие* религиозности, мы скорее согласимся с Нордау, чем с Достоевским <...>». Это «мы» вообще-то у Белого объединяет то в человечестве, что противостоит гениальности, но и сам он вовсе не пришел в восторг от почувствованной мысли, выразив свои эмоции образом, заимствованным, помнится, у О.М. Соловьевой, применявшей его ко всему творчеству Достоевского: «точно мы подходим к сияющей золотом ризе, а из складок ее ползут на нас клопы» [105].

Напомнив о пророчестве, данном в «Бесах» некоей старицей — о том, что если землю напоить слезами своими на пол-аршина в глубину, то тотчас возрадуешься и никакой уже горести более не увидишь, Белый продолжает: «Странное пророчество: оно откликается в поучении светильника России — старца Зосимы; Зосима учит любить землю; оно откликается и в Евангелии: "Ныне вы не увидите Меня, и потом вскоре увидите Меня, и радости вашей никто **не отнимет от вас...**" И герои Достоевского, как и сам Достоевский, будто не видят Его; но и они, и Достоевский, сквозь терпение, безумие и бред земной юдоли помнят, что снова увидят Его, что радости их никто не отнимет от них; в терзании, бреде, пороке и преступлении таится радость; сумасшествие, бред, эпилепсия, убийство — все это для Достоевского коренится в душе русского **богоносца** — народа: все это — расстреливание причастия, весь этот призыв броситься в бездну "вверх пятами" — есть тайная надежда Достоевского, что в минуту последних кощунств над мытарями, блудницами и разбойниками поднимется образ Того, Кто сказал: "Радости вашей никто не отнимет от вас". В последнюю минуту встанет над бездной образ Того, Кто ходил по водам, руку протянет — и мы, если не усомнимся, — и мы вместе с Ним пойдем по водам бездны» [106].

Я бы назвала этот текст «Двенадцатью» до «Двенадцати».

Но Белый продолжает — и чем дальше, тем больше возникает ощущение, что он говорит о поэме Блока — за семь лет до ее создания: «Но какой ценой достигается для Достоевского приближение к Дальнему? Согласимся ли мы, любящие Достоевского психолога-реалиста и вместе с тем более всего любящие покой и благочиние, чтобы последняя суть нашей жизни и жизни народа была достигнута теми средствами, которые оправдывает Достоевский: средства эти — **бесчиние**, бунт надежды против всех устоев нашего строя, морали, честности; захотим ли мы смирения, достигнутого путем преступления, святости — путем греха, будущности России — путем превращения ее в многомиллионный хаос эпилептиков, идиотов, пророчествующих монахов и сладострастников. А ведь несомненно: для Достоевского дорога к последней святости лежит через землю **последнего дерзновения**. И потому-то "дорога большая, прямая, светлая, хрустальная", о которой думает Алеша, засыпая под монотонное чтение Паисия над гробом старца — дорога России — для Достоевского есть дорога над бездной; сколько же нужно избытка жизни, надежды, веры, чтобы видеть *солнце*, сверкающее посреди ее, то есть — посреди безумия, пророчества, эпилепсии, блуда видеть где-то скрытое *солнце*; или наоборот: каково же должно быть отчаяние, бессилие, какова должна быть разбитость, преступность и извращенность, чтобы ждать *солнца* именно здесь [*надо напомнить, что Солнце — традиционное именование Христа в христианстве, и Белый далее в тексте повысит первую букву этого слова; он, безусловно, говорит здесь о Христе Досто-*

евского — но насколько более это может быть отнесено к Христу Блока! — Т.К.]. Достоевский поднимает современную русскую действительность на дыбы перед провалом, как поднимает, по выражению Пушкина, Петр на дыбы Россию во внешних реформах. И дыбы Достоевского ужасней, преступней, безумней Петровых дыб» [107].

Блоку, вообще тщательно следившему за писаниями Белого, этот текст был хорошо знаком.

Ситуация Блока, в отличие от ситуации, в которой описывает Белый Достоевского, такова, что Россия в момент создания поэмы уже стоит, поднятая на дыбы над бездной, и у поэта нет даже уверенности, что он сможет ее над этой бездной удержать. Ему остается писать гимн «полету вверх пятами», но вовсе не потому, что он «*принял* революцию». Он *констатировал* ситуацию такой, какова она была (Россию *захватил* «синий призрак», вытеснил из нее ее саму), и попытался, опираясь на Достоевского, сделать из этой ситуации возможно лучшее: убить демоницу [108], свою Музу, блудную душу России, которую сам в нее низвел, открывшись навстречу «Вечной женственности» [109], страшно изменившей облик при приближении, и восстановить истинную душу России — Христа, Который, опять-таки, в соответствии с Достоевским, мог быть увиден уже только глазом, глядящим в прицел. Очевидно, убить демоницу вне осуществляющейся Революции (в которой демоница-блудница и воплощалась) было уже невозможно.

Кстати, история иконы «Знамение» тоже связана с выстрелом: во время осады Новгорода суздальцами икона была поднята на стены отчаявшимися новгородцами и стрела, пущенная осаждающими, ударила в Образ. Слезы Богоматери брызнули на фелонь епископа, несшего икону, предвещая и даруя победу осажденным. Полагаю, этот образ не случайно скрыт Достоевским за портретом Настасьи Филипповны с точки зрения *оперативной поэтики*. Попадая во «внешний» Образ иконы, острие стрелы вызывает к действию силы Христа-Вседержителя — «внутреннего» ее Образа. Пронзив ножом Настасью Филипповну, Рогожин восстанавливает Христов образ в ней во всей славе. Поражая внешний облик «Святой Руси», облик нынешний, грешный, сиюминутный, Блок восстанавливает истинный ее Лик — еще долго неразличимый за мятущейся вьюгой, но *неотменимо* за ней присутствующий.

Явление блоковского Христа так же устремляется, выходит за пределы текста поэмы, как воскресение главных героев романа «Идиот» выходит за пределы романа; оно так же еле видно (а героям так вовсе не видно) и непонятно читателям, как еле видно предстоящим перед картиной Гольбейна начавшееся движение восстания и восстановления. Но Блок, опираясь на образы Достоевского (как Достоевский, в свою очередь, на образ Гольбейна), *задает ритм*, и ему удается ввести этот ритм в унисон стихийному ритму (что, вероятно, и означено в его знаменитых записях как: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг... Сегодня я гений» [110]; запись сделана 29 января — *после окончания поэмы*, о которой Блок говорил, что написал ее за два дня, имея в виду 27 и 28 января), вплести нитью, вначале незаметной, но способной со временем трансформировать стихию.

Ведь ритмом «*можно было исправить будущее по своей воле, освободить свою душу от какой-нибудь ненормальности, и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов*».

Напряжение и истощение от этого объятия со стихией, возможно, отозвалось в «странной и мучительной “глухоте” последних лет жизни Блока. “Все звуки прекра-

тились. Разве вы не слышите, что никаких звуков нет?" "Однажды, — вспоминает Чуковский, он написал мне письмо об этом беззвучии"»[111]. Но, возможно и то, что он уже слышал — далеко-далеко, сквозь рев бушующей стихии — долженствующую наступить тишину.

Блок всегда писал только о том, *что видел*, и это, к сожалению, далеко не всегда учитывается исследователями. Один ничтожный пример: в замечательной книге «История русского символизма» Аврил Пайман пишет: «В другой раз Блок выступил со стихами и своим чтением дал присутствующим предметный урок символистской неопределенности. Когда он окончил стихотворение "В голубой далекой спаленке / Твой ребенок опочил", молодые актрисы недоумевали: "Умер ребенок или он просто спит?" На это поэт отвечал: "Я не знаю"»[112]. То, что заявлено здесь исследователем как своего рода «поэтический троп», как некая методология определенного направления в искусстве, как свойство «вторичной реальности» («предметный урок символистской неопределенности»), для Блока таковым вовсе не является. Он действительно *не знает* — то есть — он *не видит* отсюда, не может разглядеть, разобрать — и так и говорит; то есть — говорит только то, что видит. Символисты свидетельствуют о себе как о визионерах, исследователи и критики, сбитые с толку их теориями поэтического творчества (в том числе, и тщательной разработкой технических его аспектов, чему Аврил Пайман уделяет немало места), зачастую обращаются с ними, как с «ремесленниками». А у них были не недоработки — а только «недосмотры», «недослышания».

В случае поэмы «Двенадцать» *недосмотра* не было никакого. Все известные записи, и сделанные им самим, и другими с его слов, свидетельствуют: Блок видел Христа, даже если, в какие-то моменты, и хотел бы увидеть кого-то «Другого»[113]. Кроме него Христа не видел, кажется, никто. И Блоку приходилось как бы извиняться и оправдываться. Но все же не думаю, чтобы он был растерян настолько, насколько это представляется из сталкивания друг с другом разновременных записей и высказываний. Вот еще одна запись — Марины Цветаевой, рассуждающей как раз о соотношении в творчестве художника и стихии: «По совершении же может оказаться, что художник сделал большее, чем задумал (смог больше, чем думал!), иное, чем задумал. Или другие скажут, — как говорили Блоку. И Блок всегда изумлялся и всегда соглашался, со всеми, чуть ли не с первым встречным соглашался, до того все это (*то есть наличность какой бы то ни было цели*) было ему ново.

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

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

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

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

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

— Глядите!

И только пять шагов спустя:

— Катька!»[114]

А что, если не *наличность какой-либо цели* была так уж неожиданна для Блока, но просто цели, которые ему приписывались (типа *гимна Революции* или *восхваления Иисуса Христа*), настолько лежали в иной плоскости, нежели цели, которые себе ставил Блок, что ему только и оставалось — молчать и соглашаться с «первым встречным»? И читать «Двенадцать» с эстрады в этом случае было бы безответственным экспериментом: вроде профанирования заклинания. Достоевский ведь тоже никогда не вступал в рассуждения и споры по поводу «Идиота» и только с робкой надеждой выслушивал все «понравилось» о романе. А кстати, порция ругани, вылитая на него по поводу этого романа, равно как и характер обвинений (в непонятности, неестественности, извращенности действительности) вполне соотносимы с соответствующими, полученными Блоком по поводу «Двенадцати».

Явление же «Катьки», уже убитой, конечно, должно было повергнуть Блока в содрогание: может быть, он лишь в этот момент осознал сколько времени пройдет на самом деле от выстрела «Петрухи» [115] до ее действительной смерти.

«Демон данного часа Революции вселился в Блока и заставил его», — пишет Марина Цветаева. Но с демонами Блок общался привычно и на совсем иных основаниях. Демоны как раз соблазнили его самоволием и самовластием, что привело к исчезновению, угасанию «лучезарного меча», простиравшегося из «иных миров» к сердцу теурга [116], лучезарного меча, пронзавшего сердце и открывавшего в нем — Младенца: «Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют ***пурпуровый*** оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило ***среди небесных роз***.

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде, потому что нет уже золотого меча. Теперь на фоне оглушительного вопля всего оркестра громче всего раздается восторженное рыдание: "Мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен".

Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых "двойниками"), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов — тем более ловких, чем волшебнее окружающий лиловый сумрак, — он умеет сделать орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности — все, чего он ни пожелает: один — принесет тучку, другой — вздох моря, третий — аметист, четвертый — священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего **художественного творчества** и наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла» [117]. Демоны вселились в Блока давно, чтобы привести в мир великую демоницу Революции, смятения и хаоса, возмущающую бесчисленные миры.

Но, прозревая Христа «в столбах мятели **на этом пути**» [118], Блок не мог не уз-

нать «*этот женственный призрак*», даже если иногда *сам его ненавидел* (и эти сложные чувства понятны у человека, долгое время — по собственному признанию — одержимого; хотя и считающего себя господином своих демонов, но глубоко понимающего всю бездну скрывающегося за этим самообмана[119]). «С кровавым флагом», «в белом венчике из роз» явился Блоку тот же Лик, что некогда — *на пурпуровом фоне* пронзенных золотым мечом миров, *среди небесных роз* — был своевольно принят им за женский, в результате чего и состоялась подмена. Эта подмена мистического пола, кстати, отразилась и на «адептах»: «Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, *красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига*. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм.

Мы растворили в мире "жемчужину любви". Но Клеопатра была Βασιλίς Βασιλέων лишь до того часа, когда страсть заставила ее положить на грудь змею. Или гибель в покорности, или подвиг мужественности. Золотой меч был дан для того, чтобы разить.

Подвиг *мужественности* должен начаться с **послушания**»[120].

Так что если Блок написал, наконец, что-то *несвоевольно*, то, по всей видимости, вовсе не под воздействием демонов, но под воздействием *послушания*. Он взял золотой меч — чтобы разить. Но мистические рыцари, в отличие от красивых цариц, не объясняют своих действий любопытным литературным критикам.

«В искусстве существуют произведения, таящие в себе пророческий смысл, становящийся, как и смысл любого пророчества ясным только тогда, когда все или почти все уже в прошлом. А до этого текст произведения — словно тест, и каждое поколение толкователей проходит, в сущности, испытание, рассказывая нам не столько о произведении, сколько о себе и своей эпохе.

Одно из таких пророческих творений появилось семьдесят три года назад как порождение великого исторического катаклизма и наиболее полное воплощение эстетики века — с присущим ей тяготением к документальности, факту и — одновременно — сверхобобщениям. Если бы векам, точно книгам, можно было бы предпосылать эпиграфы, то XX веку с его трагизмом и диссонансами лучше всего подошло бы именно это. Во всяком случае — нашему, русскому XX веку. Речь идет о поэме Александра Блока "Двенадцать"»[121]. Статья, откуда приведена эта цитата, так и называется: «Эпиграф столетия».

Но ведь эпиграф — это (в идеале) и есть то, что организует прежде всего не «идейный», но действенный, *ритмический* ряд произведения! То, что вводит в него ритм из-за его границ. То, что является не *соответствием*, но *заданием* тексту, которому предшествует: как знаменитый пушкинский эпиграф «Береги честь смолоду». Ниточка ритма, долженствующая не намекнуть на последующее, но впервые создать как единство, *организовать* его.

«Стиль есть ритм», — скажет Блок[122]. Во множестве определений стиля самые вдумчивые исследователи и писатели, размышлявшие над этой категорией, совпадали в одном: стиль — это нечто глубоко внутреннее, определяющее все — в том числе, и все самое внешнее, становящееся *явлением* стиля. «Стиль — единство, стиль — личность», — говорили они, указывая на *внешнее* — на *явление* стиля[123]. Блок определяет, что есть то *глубоко внутреннее*, которое, собственно, и организует единство

произведения, личности, культуры во всех их проявлениях. Это ритм. Культура (вся, объемлющая все стороны жизни человека культура, а не «культурные ценности») строится и создается ритмом. «Культуру убить нельзя, — скажет Блок в другом месте, — она есть лишь **мыслимая** линия, лишь **звучащая** — не осязаемая. Она — есть ритм»[124]. Культура строится музыкой, культура жива, пока в сердцевине ее звучит музыка, — будет повторять Блок непрестанно в 1918–1919 годах. «Ибо, повторяю слова Гоголя, — скажет он в юбилейном приветствии М. Горькому, — если и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром? Только музыка способна остановить кровопролитие, которое становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием» (30 марта 1919)[125]. Только музыка способна переформировать культуру, ибо она есть ритм по преимуществу. И художнику может оказаться под силу (хотя и — на самом пределе сил) *задать ритм*, определить музыку будущей культуры. Точнее говоря, он (как инструмент) может дать одному из имеющихся в глубине бытия ритмов прозвучать, тем определив грядущее. Эта способность, по Гоголю, дана каждому человеку в пределах собственного существования (повернуть очи в сторону зла или добра, дав тем самым тому или другому существовать, ***впустив*** то или другое в мир); поэту она дана в пределах существования культуры в целом, поэт — слух, голос и очи личности народной.

О назначении поэта Блок говорил: «Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир.

Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. “Слова поэта суть уже его дела”. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудах человеческого шлака; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название “человек”; части, годные для создания новых пород; ибо старая, по-видимому, быстро идет на убыль, вырождается и умирает.

Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с ней превышает и личные и соединенные человеческие силы»[126].

В бушующем хаосе Революции все видели лишь распад и последнее падение одержимого демоном народа. Один Блок смог разглядеть — и назвать — *на этом пути* Христа.

И как знать, не за эту ли способность видеть сквозь очевидность он оказался прощенным?[127]

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О своеобразии строения в этом смысле романа «Идиот» писал Г.С. Морсон, назвавший подобное строение произведений, в отличие от поэтики, «прозаикой» или «tempics», «процессуальностью» (*Morson G.S.* Tempics and The Idiot // Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes, ed. by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. Bergen: University of Bergen Press, 1997. P. 108–34; на русском языке: *Морсон Г.С.* «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпикс // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001).

[2] О том, какое действие оказывает на чуткого читателя роман «Идиот», см. недавно опубликованное письмо, в сущности — блестящее эссе, Артура Абрагамовского «Бешеная икона» (Достоевский и мировая культура. № 20. СПб.; М., 2004. С. 451–455). В частности, он пишет: «Позволю себе сослаться на свой собственный опыт. Когда я впервые читал "Идиота", — а по обстоятельствам жизни это было в больнице накануне операции, — то был не то что потрясен, а даже как бы вне себя. Пробежав глазами последние строчки, я захлопнул *книгу и поцеловал переплет, буквально впившись в него губами*, а потом прошептал: "бешеная икона... бешеная икона..." Я никогда не целую книги, если это не Библия, а слова о "бешеной иконе" сказались как бы сами собой, помимо моей воли, в стороне от моего сознания. Я потом долго думал и не мог понять, что же имелось в виду в этих словах; — что нечто положительное, это я понимал, но меня одинаково смущали оба эти слова — как "икона", так и "бешенство": "икона" применительно к роману выглядела неуместно-возвышенно и сакрально (это вам даже не "фреска" или "витраж"), а "бешенство" навряд ли можно считать похвалой или хотя бы просто одобрением... свести же оба понятия воедино вообще было невозможно, — но, однако же, я свел» (С. 452). Надо ли говорить о том, что, несмотря на непонятность слов «бешеная икона», совершенно очевидна их применимость и к картине Гольбейна, и к поэме Блока.

[3] То, что начало Реформации было типологически идентично началу атеистической революции в России, может продемонстрировать, например, следующий пассаж из предисловия Ренана к тринадцатому изданию «Жизни Иисуса»: «Некогда приходилось доказывать во что бы то ни стало, что Иисус был Богом, а в наши дни протестантская теологическая школа должна доказывать не только то, что он был не более как человеком, но еще и то, что он сам никогда иначе и не смотрел на себя. Стараются изобразить его человеком здравого смысла и по преимуществу человеком практическим; его преобразуют по образу и по духу современной теологии». *Ренан Эрнест.* Жизнь Иисуса. М., 1991. С. 13.

[4] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Николай.* Собрание сочинений. Т. 5. YMCA-PRESS, Христианское издательство, 1997. С. 205.

[5] *Исупов К.Г.* Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. С. 4. Здесь и далее в цитатах: курсив и курсив + полужирный — выделено мной; полужирный — выделено цитируемым автором.

[6] О том, как дело обстояло, например, в семье Флоренских, см. в статье М. Аксенова Меерсона в настоящем издании. Практически все поколение родителей этих мальчиков совершенно не воспринимало Достоевского. А. Белый рассказывает не о ком-нибудь — о М.С. Соловьеве, брате Вл.С. и Вс.С. Соловьевых: «М.С. чувствовал до конца мир поэзии Пушкина, Гоголя; отмечая значение Достоевского, не любил он его». *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 19. А.А. Блок записывает в материалах к поэме «Возмездие»: «Ненависть к Достоевскому ("шампанские либералы", обеды Литературного фонда, 19 февраля). Похороны. Убогая квартира, так что гроб еле можно стащить с лестницы. Либеральное тогда "Новое время" описывает, как тело обмывали на соломе. Толпа, венок певцу "униженных и оскорбленных". <...> Бабушка ненавидит Достоевского. А.Н. Бекетов, встречаясь с ним, по мягкости не может ненавидеть. Отношение — похожее на то, какое теперь к Розанову». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 445. «Родители» не любили Достоевского за то же, за что его навсегда приняли в свое сердце «дети»: за его способность выводить любую жизненную ситуацию за рамки существования — в бытие; за нарушение и разрушение границ той реальности, в пределах которой (*в пределах уверенности в которой*) так хотелось остаться «родителям».

[7] О. Георгий Флоровский так характеризует состояния Белого (1880–1935) и Скрябина (1871–1915): «В ранние годы для Белого характерно влияние Шопенгауэра, от него он впервые усваивает платонические темы, под дымкою пессимизма, тоски, музыкальной иллюзорности, и сюда сразу примыкают мотивы Веданты и Упанишад. Шопенгауэра он в юности читал, как священную книгу, "по параграфу в день". С ***тех пор эмпирическая деятельность***

потеряла для него устойчивость. И прежде всего перестало быть реальным время. От Шопенгауэра Белый переходит к Ницше. Тема "вечного возвращения" навсегда становится его темой: "кольцо возврата". Нет никакого действительного движения, никакой поступи, только вращение или пульсация (это хорошо подметил у Белого Ф.А. Степун). "Стоящее в начале и конце — одно". ***Отсюда какая-то странная прозрачность всего существующего, потому и призрачность, — "сквозные лики". Все грани как-то странно разлиты, точно самое бытие имеет какое-то клубящееся, клочковатое строение.*** И проблема "соборности" получает очень своеобразный смысл. Лик почти что только личина, личности точно переливаются одна в другую. Здесь не то, что перевоплощение, скорее какое-то гипнотически властное овладевание друг другом или взаимная одержимость, вампирическая жизнь в другом, — в этом природа **симфонии**. Здесь хлыстовский соблазн, это демонический дублет соборности (на это в свое время тонко указывал С.Н. Булгаков). У Белого эта тема поставлена не только в "Серебряном Голубе". Быть может, всего резче в его "четвертой симфонии", **Кубок метелей** (1908). И человек здесь показан именно в состоянии одержимости, ***включенный в космические ритмы и в хаотическую невнятицу бытия***; есть жуткое вдохновение в этих "метельных ектениях" ("вьюге помолимся!"), в этих обрывках "гробной лазури". В этой симфонии Белый ставил тему любви, "священной любви", — "только через нее возможно новое религиозное сознание" (Белый был тогда близок с Мережковскими). "Тема метелей, — это смутно зовущий призыв... И души любящих растворятся в метели". Конечно, здесь нет никакой встречи, но гибель душ, точно тающих в вихрях, — "сладострастие томящегося духа" (выражение Бердяева). "Пройти сквозь формы мира сего, уйти туда, где все безумны во Христе, — вот наш путь". И это был путь погибельный. Не столько путь, сколько круг, круг неразмыкаемых обращений и отражений. С 1912-го года Белый уходит в антропософию. Это был один из тупиков религиозного нео-западничества... И с Белым можно сравнить А.Н. Скрябина <...>. Интересны не взгляды Скрябина, в философии он был беспомощно подражательным, но его опыт и его собственная судьба. Это **опыт космической истомы**, опыт мистический, но безрелигиозный, ***без Бога, и без лиц***, опыт ритмов и ладов. И демоническая природа этого опыта вполне очевидна: достаточно назвать "Девятую симфонию" Скрябина ("черная месса"), или его Poème satanique, — "flammes sombres", **пляска черных пламен**... Творчество Скрябина тем характерно, что в самом намерении творца оно было неким ***магическим действом***, теургическим актом или предварением, должно было **осуществить мистерию**, мистерию космического разрушения и гибели». *Флоровский Георгий, протоиерей.* Пути Русского Богословия. YMKA-PRESS, 1983. Репринт: Киев, 1991. С. 485–487.

[8] Позитивизм как мирочувствие хорошо описывается Н. Бердяевым: «<...> человек остался в срединном царстве своей души и на поверхности своего тела. Он перестал ощущать измерение глубины. <...> Трансцендентный мир окончательно вытесняется в непознаваемое. Все пути сообщения пресекаются, и в конце концов этот мир совсем отрицается». Человек замыкается в «"материальной" и "психологической" действительности». *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 225–226.

[9] *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 21.

[10] Там же. С. 21–22.

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

[12] О том, как линиями улиц, стенами домов, переплетами окон создается в произведениях Достоевского крест, актуализирующийся повествованием, см., например, работу: *Боград Г.* Метафизическое пространство и православная символика как основа мест обитания

героев романа «Преступление и наказание» // Достоевский. Дополнения к комментарию. М., 2005.

[13] *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 22.

[14] О понимании «реализма в высшем смысле» как творческого метода Достоевского см. материалы круглого стола «Проблема "реализма в высшем смысле" в творчестве Ф.М. Достоевского». Заседание Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ РАН от 26 декабря 2002 года // Достоевский и мировая культура. № 20. СПб.; М., 2004. С. 43–96.

[15] Достоевский писал об этом деле в «Дневнике писателя» за октябрь 1876 года, апрель 1877 года, декабрь 1877 года. В декабрьском номере, подводя итог делу, он засвидетельствовал: «Председатель суда, а потом и прокурор, в самой зале суда, объявили публично, что первый обвиняющий Корнилову приговор был отменен именно вследствие пущенной мною в "Дневнике" мысли, что "не влияло ли на поступок преступницы ее беременное состояние"?» (26, 92).

[16] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб., 1883. С. 104.

[17] Даже Бердяев, отмечая символичность и духовную природу вещного мира Достоевского, интериоризирует его, замыкает в пределах человеческой личности: «У Достоевского нет ничего, кроме человека, нет природы, нет мира вещей <...>. Все сконцентрировано и сгущено вокруг человека, оторвавшегося от божественных первооснов. Все внешнее — город и его особая атмосфера, комнаты и их уродливая обстановка, трактиры с их вонью и грязью, внешние фабулы романа — все это лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы. Ничто внешнее, природное общественное или бытовое, не имеет для Достоевского самостоятельной действительности». *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 229.

[18] Схимонах Симон (Кожухов). Цит. по: *Павлова Нина.* Красная Пасха. О трех Оптинских новомучениках, убиенных на Пасху 1993 года. Храм Рождества Пресвятой Богородицы С. Льялово. 2002. С. 40.

[19] *Хомяков А.С.* Церковь одна. М., 2001. С. 92.

[20] См. об этом: *Касаткина Татьяна.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.

[21] Так, каждый персонаж Достоевского призван явить собою образ Божий, то есть — проявить, пробудить в себе образ Христа, но если, например, в романе «Братья Карамазовы» Дмитрий все больше и больше откликается на зов, совпадает с истинным ритмом, при всем страхе совпасть с ним до конца (то есть воистину сойти в «преисподняя земли», явив в своей жизни «Сошествие Христа во ад» (о том, что эта икона в романе стоит за образом Дмитрия, см. работы Анны Гумеровой, в том числе в издании «Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы": современное состояние изучения». М., 2007.)), то Иван зримо представлен нам в сочетании угашающихся взаимно ритмов: ибо в ситуации с пьяным мужичонкой, голосящим «Ах, поехал Ванька в Питер...», он выступает (как неоднократно отмечалось) одновременно и разбойником, и добрым самарянином соответствующей евангельской притчи; знаком затухания ритма становится его решение «отложить» признание до завтрашнего дня, не спешить исповедать свой грех и снять вину с брата (то есть, не спешить выполнить по отношению к нему роль доброго самарянина, за образом которого стоит в притче образ Христа); это решение погружает его душу в мрак и холод, что и есть — отсутствие ритма, который — жизнь.

Кстати, такой подход дает нам возможность правильно прочесть многочисленные у Достоевского «противоположные» евангельские картины, встающие за персонажами, на что, как на редукцию к абсурду метода чтения евангельских картин и цитат в текстах писателя указывает Ф. Тарасов в своей статье в настоящем издании. Так происходит с Раскольниковым, который одновременно — в сцене чтения Евангелия Соней — и Лазарь Четверодневный, и неверующий иудей. Если бы не было этой «противофазы», все решилось бы уже в

момент чтения, и Христос возродился бы в его душе, и нашим очам уже здесь предстал бы тот Родион Романович — Солнце романного мира, о котором все будет говорить Порфирий, но который лишь проблеском блеснет для нас в самом конце романа, в эпилоге. Из-за «противофазы» образ Христов все время возникает и вновь гасится в герое — до тех пор, пока он не сможет преодолеть свой «самостный» ритм — ритм неверия.

Надо отметить еще очень интересную ситуацию закольцовывания евангельской сцены внутри одного персонажа: так, сцена Сретенья целиком разыгрывается в пределах образа Федора Павловича, созданного рассказами жителей города. «Федор Павлович узнал о смерти своей супруги пьяный; говорят, побежал по улице и начал кричать, в радости воздевая руки к небу: "Ныне отпущаеши", а по другим — плакал навзрыд как *маленький ребенок*...» (14, 9). То есть — в рассказах одних он является с репликой старца Симеона на устах, в рассказах других — младенцем (т. е., согласно логике базовой сцены — Тем Младенцем, Которого ожидал и встретил Симеон). Но сцена, мелькнув, гасится в себе самой — никакого обновления персонажа (на которое такая сцена должна была бы впрямую указывать) не происходит.

[22] Это, кстати, еще и ивановский вариант интерпретации подхваченной всем «рубежом веков» фразы из романа «Идиот»: «Мир спасет красота». О переосмыслениях этой фразы в философии рубежа веков см. статью Елены Новиковой в настоящем издании. Вариант Вячеслава Иванова представляется очень продуктивным: для него красота (настоящая красота вещи, которая есть полное соответствие формы ее сокровенной сущности) — есть критерий истины в работе художника. Эта красота, раскрытая усилиями мастера, впервые являет мир *в его истинном обличии*. То есть таким, каким он существует в Божием замысле. Что и есть — спасение.

[23] *Иванов Вячеслав*. Две стихии в современном символизме // Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней. Составление и предисловие *Джимбинова С.Б.* М., 2000. С. 77.

[24] «<...> он [художник. — *Т. К.*] наблюдает и простую бытовую сцену и апокалиптическое видение одинаково». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л. Т. 6. 1962. С. 462. Т. е. не как Достоевский: апокалиптическое видение *в* простой бытовой сцене. Плоть и дух образа расходятся, становятся рядоположенными в одном слое реальности или в ряде слоев реальностей.

[25] Даже когда начинается, казалось бы, сравнение с Достоевским — оно немедленно превращается в сравнение с его персонажем. См., например: «Маяковский всегда мне очень нравился. Это какое-то продолжение Достоевского. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольникова или героя "Подростка". Какая всепожирающая сила дарования! Как сказано это раз навсегда, непримиримо и прямолинейно! А главное, с каким смелым размахом шваркнуто это все в лицо общества и куда-то дальше, в пространство!» *Пастернак Борис*. Доктор Живаго // *Пастернак Борис*. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 175–176.

[26] Примеров тут слишком много. Если взять главных героев этой статьи: А. Белый постоянно отождествлял себя с князем Мышкиным, и этот образ структурировал практически все его любовные истории. Роман «Идиот» явственно встает за историей сватовства А.А. Блока. Любовный треугольник Белого, А.А. Блока и Л.Д. Блок отражен А. Белым в романе «Петербург», причем образ князя Мышкина (христоподобного персонажа) пришелся в этот раз на долю Блока. Продолжать можно очень долго.

[27] *Бердяев Николай*. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 33. Необходимо отметить, что следующее литературное поколение (те, кого я здесь имею в виду, могли быть совсем не намного моложе деятелей «рубежа веков», но их литературная судьба пришлась уже в основном на период эмиграции) зачастую наоборот *настаивало* на «совсем обыкновенном» человеке-Достоевском, «странном писателе», «не имеющем никакого отношения» к России и к основному руслу ее литературы, придумавшем никогда не существо-

вавшую «русскую душу» (см. об этом в статьях настоящего издания: *Жервез Тассис*. Достоевский глазами Алданова; *Ольга Меерсон*. Набоков — апологет: защита Лужина или защита Достоевского?; *Л.В. Сыроватко*. Ф.М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции (1920–1940)). При этом, например в случае Алданова, то место, какое Достоевский занимал в сознании «рубежа веков», занимает Толстой. Полагаю, дело было в том, что, как бы они ни «отбивались», они слишком ощущали себя в «действительности Достоевского», и ощущали очень, мягко говоря, *некомфортно*. Толстой же был своего рода воспоминанием о потерянном рае.

[28] См. определение этого термина в канд. диссертации *Местергази Е.Г.* «Теоретические аспекты изучения биографии писателя (В.С. Печерин)». М., 1997.

[29] На это неоднократно обращали внимание: действительно, биография Достоевского поразительно совпадает с «биографией» России в XX веке. С одной стороны, глубоко религиозное детство, затем — богоотступнический бунт — попытка создания организации «для переустройства мира на справедливых и благих началах», приведшая писателя на Семеновский плац, смертная казнь — пережитая и все же несостоявшаяся, затем каторга и поселение, «перерождение убеждений»: возвращение блудного сына к вечно ожидающему Отцу. С другой стороны — Революция, построение «нашего нового мира» без Бога (и это — после «Святой Руси»), долгая казнь (состоявшаяся ли, тем не менее?) старой России и — закабаление всей страны во всеобщую каторгу: каторгу ГУЛАГа, каторгу колхозов, каторгу режимных предприятий, каторгу армии, каторгу навязанных коротеньких мыслей. И там, на каторге — постепенное «перерождение убеждений», и медленное возвращение России к Богу и к себе самой.

[30] *Иванов Вячеслав*. Достоевский и роман-трагедия (1911) // *Иванов Вячеслав*. Родное и вселенское. М., 1994. С. 282–283.

[31] *Розанов В.* Чем нам дорог Достоевский? (1911) // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб., 1997. С. 270–278.

[32] И Иванов сейчас и перейдет к уже собственно поэтике Достоевского, следующий раздел его работы называется «Принцип формы».

[33] Характерно, что потомками рубежа веков изменение, произошедшее с самим Достоевским и уведшее его (как они это понимали) от «натуральной школы» к чему-то совсем иному, описывается именно как *изменение зрения*, точнее даже — именно «еще открывшееся зрение». Лев Шестов, начавший одну из своих работ о Достоевском словами Еврипида: «Кто знает, может, жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь», имея в виду Коран, пишет: «В той же книге рассказано, что ангел смерти, слетающий к человеку, чтоб разлучить его душу с телом, весь сплошь покрыт глазами. Почему так, зачем понадобилось ангелу столько глаз, ему, который все видел на небе и которому на земле и разглядывать нечего? И вот, я думаю, что эти глаза у него не для себя. Бывает так, что ангел смерти, явившийся за душой, убеждается, что он пришел слишком рано, что не наступил еще человеку срок покинуть землю. Он не трогает его души, даже не показывается ей, но прежде, чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из бесчисленных собственных глаз. И тогда человек начинает внезапно видеть сверх того, что видят все, и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое. И видит новое по-новому, как видят не люди, а существа "иных миров", так, что оно не "необходимо", а "свободно" есть, то есть одновременно есть и его тут же нет, что оно является, когда исчезает, и исчезает, когда является. Прежние природные "как у всех" глаза свидетельствуют об этом "новом" прямо противоположное тому, что видят глаза, оставленные ангелом. А так как остальные органы восприятия и даже сам разум наш согласован с обычным зрением и весь, личный и коллективный, "опыт" человека тоже согласован с обычным зрением, то новые видения кажутся незаконными, нелепыми, фантастическими, просто призраками или галлюцинациями расстроенного воображения. Кажется, что еще немного — и уже наступит безумие: не то поэтическое, вдохновенное безумие, о котором трактуют даже в учебниках по эстетике и философии и которое под именем эроса, мании или экстаза уже описано и

оправдано кем нужно и где нужно, а то безумие, за которое сажают в желтый дом. И тогда начинается борьба между двумя зрениями — естественным и неестественным, — борьба, исход которой так же кажется проблематичен и таинствен, как и ее начало...

Одним из таких людей, обладавших двойным зрением, и был, без сомнения, Достоевский». *Шестов Лев.* Преодоление самоочевидностей // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб., 1997. С. 463–464.

[34] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 205.

[35] Вот текст «Писем», относящийся к Гольбейну: «В публичной библиотеке <...> я с большим примечанием и удовольствием смотрел <...> на картины славного Гольбеина, базельского уроженца и друга Эразмова. Какое прекрасное лицо у Спасителя на вечери! Иуду, как он здесь представлен, узнал бы я всегда и везде. В Христе, снятом со креста, не видно ничего божественного, но как умерший человек изображен он весьма естественно. По преданию рассказывают, что Гольбеин писал его с одного утопшего жида. Страсти Христовы изображены на осьми картинах. — В ратуше есть целая зала, расписанная аль-фреско Гольбеином. Знатоки говорят о сем живописце, что фигуры его вообще весьма хороши, что тело писал он живо, но одежду очень дурно. — В ограде церкви св. Петра, на стене за решеткою, видел я славный "Танец мертвых", который, по крайней мере отчасти, считают за Гольбеинову работу. Смерть ведет на тот свет людей всякого состояния: и папу и нимфу радости, и короля и нищего, и доброго и злого. Не будучи знатоком, могу сказать, что, конечно, не одно воображение и не одна кисть произвели сей ряд фигур: столь хороши некоторые и столь дурны прочие! Я заметил три или четыре лица, весьма выразительные и, конечно, достойные левой Гольбеиновой руки (*прим. Карамзина*: Гольбейн писал левою рукою.). Впрочем, вся картина испорчена воздухом и сыростию.

Между прочими Гольбеиновыми картинами, которыми гордится Базель, есть прекрасный портрет одной молодой женщины, славной в свое время. Живописец изобразил ее в виде Лаисы (по чему легко можно догадаться, какого рода была слава ее), а подле нее представил Купидона, облокотившегося на ее колени и держащего в руке стрелу. Сия картина найдена была на олтаре, где народ поклонялся ей под именем Богоматери; и на черных рамах ее написано золотыми буквами: "Verbum Domini manet in aeternum" (Слово Господне пребывает вовеки)». *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. М., 1988. С. 150–151.

[36] Чрезвычайно характерно, что не только филологи, но и *искусствоведы* воспринимают картину через призму романа Достоевского. Например, в исследовании, посвященном свободомыслию ренессансного искусства, автор пишет, анализируя картину Мантеньи «Мертвый Христос»: «Как бы тот или иной гуманист ни относился к религии, Христос в ренессансном искусстве символизировал доброе начало. Таков он и у Мантеньи, — только без иллюзий; то, что творилось в мире, свидетельствовало: Христос мертв. Он уже ничего не может сделать. Этого нельзя было выразить языком гуманистической идеализации, потому и обнаженный художественный язык картины взят уже из другого лексикона. Лет через двадцать, уже в эпоху Реформации, Гольбейн-Младший создаст знаменитую (хоть и не столь дерзкую) одноименную картину (1521. Базель. Публичное художественное собрание), глядя на которую, Ф.М. Достоевский впоследствии скажет: "Так можно и веру потерять" [sic! Такое искажение цитаты романа и приписывание ее автору означает, что исследователь не просто цитирует по памяти, но, скорее всего, *по старой памяти* — то есть о том, что интерпретация картины в романе «Идиот» воспринята прежде непосредственного впечатления от картины и никогда критически не пересматривалась. Мало того — картина Мантеньи читается исследователем явно уже в заданной парадигме. — *Т. К.*]. Что же тогда сказать о картине Мантеньи?!» *Стам С.М.* Корифеи Возрождения. Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Книга первая. Саратов, 1991. С. 269. Здесь же, в подтверждение «мысли Достоевского», исследователь ссылается на интерпретацию картины в одном из фундаментальных российских искусствоведческих изданий: «Подобный подход к теме, свидетельствуя о безжалостной трезвости реалистического мастерства Гольбейна, обнаруживает такую свободу от религиоз-

ных догм, которая граничит с безбожием». *Чегодаева Н.М.* Искусство Германии // Всеобщая история искусств. М., 1962. Т. 3. С. 410.

Н.Н. Третьяков начинает (а вернее — ***подменяет***) анализ картины Гольбейна двумя цитатами: из комментария к роману «Идиот», содержащего фразу Достоевского из «Воспоминаний» Анны Григорьевны, и из самого романа — из «Моего необходимого объяснения» Ипполита. И заключает: «И действительно, картина Гольбейна отталкивает силой документального изображения физиологии. В данном случае документализм приобретает негативный и разрушительный характер, ибо за такой смертью нет Воскресения и жизни. Вот страшный вывод, к которому искусство Запада пришло уже в начале XVI века». *Третьяков Н.Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. С. 123.

[37] См., например: *Мартинсен Дебора А.* Повествования о самообособлении: литературные самоубийства в творчестве Достоевского // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М., 2001. С. 427–434. См. также оброненную в статье Сливкина фразу (очевидно, развитую в другом месте работы, которой опубликованная статья составляла лишь часть): «силящийся восстать из гроба Христос». *Сливкин Евгений.* «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. № 17. М., 2003. С. 92.

[38] На эту несообразность указывали К.А. Степанян и Б.Н. Тихомиров.

[39] Последняя любовь Ф.М. Достоевского. *Достоевская А.Г.* Дневник 1867 года. СПб., 1993. С. 292.

[40] Там же. С. 290.

[41] Последняя любовь Ф.М. Достоевского. *Достоевская А.Г.* Дневник 1867 года. С. 292.

[42] Работы Грюневальда Гольбейн знал и на них ориентировался.

[43] Христос подходит с водой и полотенцем «к Симону Петру, и тот говорит Ему: Господи! Тебе ли умывать мои ноги? Иисус сказал ему в ответ: что Я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после. Петр говорит Ему: не умоешь ног моих вовек. Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною. Симон Петр говорит Ему: Господи! не только ноги мои, но и руки и голову. Иисус говорит ему: омытому нужно только ноги умыть, потому что чист весь» (Ин 13:6–10).

[44] В великую субботу на литургии в Православной церкви поется стихира: «Днесь ад стеня вопиет: уне мне бяше, аще бых от Марии Рождшагося не приял; пришед бо на мя, державу мою разруши, врата медная сокруши; души, яже содержах прежде, Бог сый воскреси. Слава, Господи, кресту Твоему и воскресению Твоему».

[45] По свидетельству Надежды Павлович, старец Оптинский Нектарий (ум. 1928) говорил о Фаворском свете именно как о неимеющем тени: «Это такой свет, когда он появляется, все в комнате им полно, — и за зеркалом светло, и под диваном (батюшка при этом показал и на зеркало, и на диван), и на столе каждая трещинка изнутри светится. В этом свете нет никакой тени; где должна быть тень — там смягченный свет. Теперь пришло время, когда надо, чтобы мир узнал об этом свете». *Митрополит Вениамин (Федченков).* Божьи люди. Мои духовные встречи. М., 2004. С. 144.

[46] Интересно отметить, что в XVI веке появляется довольно большое количество православных икон, на которых золотой фон, представляющий нетварный свет, заменяется оливково-зеленым, очень похожим на цвет свечения в Гольбеиновой картине.

[47] Эта символика собаки использована в романе «Идиот». См.: *Мюллер Л.* Образ Христа в романе Достоевского «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 374–384.

[48] См.: *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М., 1995. С. 225. Источник образа — Пс 41:2.

[49] Я привычно распределяю стороны в картине «от зрителя». Но в соответствии со всем, сказанным выше, логично было бы распределять стороны от картины — как от иконы. И тогда начавшееся воскресение — справа, продолжающаяся еще смерть — слева.

[50] За помощь в расшифровке непонятной мне буквы «s» в посвятительной надписи благодарю Александра Маркова.

[51] Эта возможность поверить поддержана смыслом, скрытым за словом: фамилия хозяйки квартиры — Филисова, от греч. φίλος — любезный, дорогой, приятный, милый, дружественный.

[52] Неоднократно отмечена связь романа «Идиот» именно с четвертым евангелием — Евангелием от Иоанна, а это евангелие заканчивается *практическим* обращением Христа к той же самой проблеме — очевидности и истины! Вот как пишет об этом митрополит Сурожский Антоний: «<...> апостол Петр хвастался, что и на смерть пойдет со Спасителем, что никто не оторвет его от Христа. А после того, как Спасителя взяли в плен, увлекли на беззаконный суд, к Петру подошла юная служанка, которая ничем не могла ему повредить, кроме как словом, и спросила, не был ли он с Иисусом Назарянином. И он трижды отрекся! И ушел, вышел со двора; и обернувшись, встретил через открытое окно взор Спасителя — и горько заплакал. <...>

Но когда он встретил Спасителя, Христос его не спросил: "Не стыдно ли тебе? Как ты смеешь предстать передо Мной после того, как ты от Меня отрекся трижды?" Христос ему ставит другой вопрос: "Петр! Любишь ли ты Меня больше сих?" (то есть других апостолов, которые их тогда окружали). Разве может стоять вопрос о том, любит ли Петр Христа, когда все говорит о том, что он Его не любит, раз мог отречься? <...>

Но речь идет о любви, потому что Господь видит глубины человека, а не поверхность, не только кажущееся, как видим мы. Когда человек совершит тот или другой поступок, скажет то или другое слово, мы понимаем поступок или слово по-своему. Христос смотрит вглубь и знает, какой человек стоит за поступком или за словом. ***Он не обманывается ни видимым, ни даже очевидным***. И поэтому Он обращается к глубинам Петра, которые на какой-то момент заслонил страх <...>». *Митрополит Сурожский Антоний*. Радость покаяния // Путь покаяния. М.: Даниловский благовестник, 2005. С. 21–23.

[53] Цит. по: *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 9 томах. Подготовка текстов, составление, примечания, вступительные статьи, комментарии председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. *Татьяны Александровны Касаткиной*. М.: Астрель•АСТ, 2003–2004. Т. 4. «Идиот». С. 403–404. В академическом Собрании сочинений этот текст неадекватен из-за утраты больших букв в ряде местоимений и существительных, относящихся ко Христу.

[54] То, что Ипполит говорит в своем пассаже именно о Христе воскресшем, о Спасителе, подчеркнул и Борис Тихомиров в своем докладе на XII симпозиуме Международного общества Достоевского в Женеве (1–6 сентября 2004 г.). См. его статью «Дискуссионные вопросы интерпретации христианского мировоззрения Достоевского в свете работ В.В. Зеньковского» в настоящем издании.

[55] Еще раз напомню, как это у Достоевского: «Или в самом деле было что-то такое в Рогожине, то есть в целом **сегодняшнем** образе этого человека, во всей совокупности его слов, движений, поступков, взглядов, что могло оправдывать ужасные предчувствия князя и возмущающие нашептывания его демона» (8, 193).

[56] Это свойство описано как свойство западноевропейской картины Освальдом Шпенглером: «Отныне и впредь понятие **темпа** принадлежит к живописному исполнению, и оно напоминает о том, что это — искусство души, которая, в противоположность античной, ничего не забывает и *не потерпит забвения того, что некогда существовало*». *Шпенглер Освальд*. Закат Европы. Том первый. Образ и действительность. Пер. И.И. Маханькова. М., 2003. С. 302. Проблема возможности (или, вернее, невозможности) сделать бывшее небывшим — центральная для творчества Сёрена Киркегора.

[57] Вячеслав Иванов, говоря о вещах, открывшихся нам благодаря Достоевскому, свидетельствует: «Мы не знали, <...> что вера и неверие не два различных объяснения мира или два различных руководительства в жизни, но *два разноприродных бытия*». *Иванов Вячеслав*. Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вячеслав*. Родное и вселенское. М., 1994. С. 283.

[58] См.: *Янг Сара*. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М., 2001. С. 32–33.

[59] А «ренановская» проблематика, в свою очередь, теснейшим образом связана с картиной Гольбейна. Книга Ренана — это, можно сказать, итог развития протестантизма на момент написания романа «Идиот». Это итог того процесса, который начался выбрасыванием гольбейновских картин из базельского собора. «Мертвый Христос», созданный в 1521 году, при начале Реформации, заменившей реальные таинства с их полнотой богообщения таинствами *символическими*, как бы закладывал в эту культуру, сокрушающую в себе, на глазах художника, *религию* как непрестанно реализующуюся связь, — импульс возрождения, *воскресения*. Воскресения даже из безнадежного и последнего растления.

[60] «Жене сказал: умножая умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рождать детей; и к мужу твоему влечение твое, и он будет господствовать над тобою. Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедал тебе, сказав: не ешь от него, проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей; терния и волчцы произрастит она тебе; и будешь питаться полевою травою; в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» (Быт 3:17–19).

[61] См. об этом подробнее: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 380–393.

[62] См. об этом: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. С. 248–265.

[63] Это излучение *света* за границы произведения осознается читателями и интерпретаторами. Например, в постановке (в трех спектаклях) романа «Идиот» Сергея Женовача (Театр на Малой Бронной), последний из трех спектаклей называется «Русский Свет», и свет заливает сценическую площадку под пасхальный перезвон колоколов в последней сцене, структурно соответствующей эпилогу, освещая воскресшую Настасью Филипповну, подающую руки Мышкину и Рогожину.

Я в 1995 году, совсем еще не задумываясь об оперативной поэтике, в своей работе об «иконе» в эпилоге «Идиота», определив соотношение в этом романе персонажа и его портрета (а там портрет становится первообразом персонажа!), писала далее: «Сказанное чрезвычайно важно для понимания положения и влияния "романной иконы". Она, как и все "портреты" в романе, не бросает свет назад, не поясняет (и не проясняет) ретроспективно события романа. Нет, как и все "портреты" там, — она — пророчество и предсказание, ее свет впереди, за границами романного бытия, в котором действительно царит "Мертвый Христос". Но зато она ярко и далеко освещает — ***путь***. С ней дело обстоит так же, как с важными (и многие, кто писал о романе, чувствовали, насколько они важны), но непроявленными персонажами, такими как Вера Лебедева, столь долго не замечаемая князем. Вера с младенцем Любовью на руках (родившиеся от "светлых" — Лукиана и Елены) — они уже пришли в этот мир. Но мир еще долго не поймет, кто в него пришел, хотя всякий чувствует внезапную радость и симпатию, видя их». Цит. по: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. С. 259.

[64] Надо заметить, что роман «Идиот» основан на двух цитатах, как на двух столпах, на которых держится все построение автора: это живописная цитата «Мертвый Христос» и поэтическая цитата «Рыцарь бедный...» Чрезвычайно характерно, что и в том и в другом случае художественное произведение «цитируется» *полностью*.

[65] Библиографию темы «Блок и Достоевский» и отчасти — анализ посвященных ей работ см. в статье: *Архипова А.В.* Блок и Достоевский. Статья 1 // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. С. 90–122.

[66] См., например, это определение у А. Блока в статье «О современном состоянии русского символизма» // *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5. С. 432–433.

[67] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 206.

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

[69] *Брюсов В.* Ключи тайн (1904). Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 58, 61.

[70] *Белый А.* Символизм как миропонимание (1904). Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 71.

[71] *Блок А.А.* Поэзия заговоров и заклинаний // *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 36–65.

[72] Ср. со статьей «О лирике» (1907). Кстати, говоря о пользе, которую можно получить от лирика (если, как и в случае соприкосновения с магией, ищущий пользы сумеет не погибнуть в этом взаимодействии), Блок называет «высокий лад, древний ***ритм***, под который медленно качается колыбель времен и народов». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 132.

[73] Там же. С. 43–44.

[74] Там же. С. 47–48.

[75] Там же. С. 48.

[76] Там же. С. 51. Не могу не отметить, что здесь — блоковская интерпретация фразы «мир спасет красота». Красота — *действенна по преимуществу*, она — то, что гармонизирует действительность, вправляет ее вывихнутые суставы, — ***ритм***. Соответственно, красота непременно и прежде всего — *полезна*, то есть — *целительна* — как для отдельного человека, так и для мироздания в целом; то есть — спасительна.

[77] *Ницше Ф.* Веселая наука. М., 1901. С. 168–169.

[78] *Аничков Е.В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Ч. II (От песни к поэзии). СПб., 1905. С. 309.

[79] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 52–53.

[80] Там же. С. 119.

[81] См.: *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 41.

[82] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 119.

[83] Там же. С. 122.

[84] См об этом: *Касаткина Татьяна.* Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. М., 2003. Январь–февраль. С. 176–208.

[85] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 259.

[86] Этот общий принцип поэтики «рубежа веков» прямыми словами выговорил Федор Сологуб устами Триродова, персонажа «Творимой легенды»: «Зачем я стану писать целые томы, пересказывая истории о том, как они полюбили, как они разлюбили, и все это? Я пишу только то, что могу сказать сам от себя, что еще не было сказано. А сказано уже многое. Лучше прибавить одно свое слово, чем писать томы ненужностей. <...> Мы никогда не начинаем <...>. Мы являемся в мир с готовым наследием. Мы — вечные продолжатели. Потому мы не свободны. Мы видим мир чужими глазами, глазами мертвых. Но живу я, только пока делаю все моим». *Сологуб Федор.* Творимая легенда. М., 1991. С. 115–116. О «рубеже веков» как о создавшем новую «мифологию», новый слой «опорных образов» искусства из русской классической литературы XIX века см. статью А.Н. Долгенко в настоящем издании.

[87] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 66–67.

[88] Подробнее о снах героев «Преступления и наказания» как о своеобразных «трилогиях» об их плоти, душе и духе см.: *Касаткина Татьяна.* Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». С. 176–208.

[89] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 69–70.

[90] Там же. С. 428–429.

[91] Там же. С. 431.

[92] Там же. С. 435.

[93] *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 105.

[94] Там же. С. 149.

[95] Там же. С. 407.

[96] Здесь я, в соответствии с представлениями Блока, сказала бы не *стиль*, а *ритм* — «чарующий» (в буквальном смысле) ритм «песни, платочка, частушки», оказывается, *вел*, с точки зрения Блока, к «достоевщине».

[97] *Белый Андрей*. Воспоминания о Блоке. С. 98.

[98] См. об этом: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 154–158.

[99] *Белый Андрей*. Воспоминания о Блоке. С. 403.

[100] См. об этом: *Касаткина Татьяна*. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». С. 380–393.

[101] Ср., как пишет Стефан Цвейг о Генрихе фон Клейсте: «Нет ветра, который не носил бы его, мятежного, нет города, в котором бы он, вечный странник, не побывал... Почти всегда он в пути. Из Берлина в грохочущей почтовой карете мчится он в Дрезден... внезапно его тянет в Вюрцбург... потом попадает в Париж. Он решает остаться там на год, но спустя несколько недель уже бежит в Швейцарию... Прошел день — и его гонит дальше. Он хочет убежать от себя, обогнав самого себя, он меняет города, как больной в жару полотенца... но нет очага для гонимого демоном, нет для него приюта. Так бродит по разным странам Рембо, так Ницше меняет города... Все они гонимы неведомой силой и навек обречены пребывать в ее власти... ***Они должны погибнуть сами, чтобы погубить своего врага, своего властелина и демона***». *Цвейг Стефан*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1963. С. 211.

[102] См. об этом также в настоящем издании: *Тихомиров Б.Н.* Христос Достоевского versus Христос Набокова.

[103] Впрочем, и сам мотив поразил. Андрей Белый писал: «Достоевский подробно описывает ужасный случай, когда деревенский парень собирается стрелять в **причастие**», и далее, про возмущающий его и кощунственный, с его точки зрения, рассказ «Бобок»: «“Бобок” для Достоевского есть своего рода расстреливание причастия <...>. Если возможна кара за то, что автор выпускает в свет, то “Бобок”, один “Бобок” можно противопоставить каторге Достоевского: да, Достоевский каторжник, потому что он написал “Бобок”». *Белый Андрей*. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 150, 154.

[104] *Шпренгер Я., Институрис Г.* Молот ведьм. Саранск, 1991. Ч. II. Гл. XVI. О трех видах колдовства, свойственного мужчинам, разбираемых в трех разделах и в последнем из них — о стрелках из луков. С. 243–247.

[105] *Белый Андрей*. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. С. 153.

[106] Там же. С. 152.

[107] Там же.

[108] О том, как демоница, одержащая Россию, является в самой что ни на есть повседневности в женском облике, Белый пишет: «Да: есть “Незнакомка” и есть “незнакомки”; последние — русские женщины, вполне одержимые Незнакомкою, чудовищно обуреваемой послесмертной истомою сладострастия. Та, страшная, действует “*суккубом*” из незнакомок; образом “*страшной Музы*”...» *Белый Андрей*. Воспоминания о Блоке. С. 403.

[109] Чрезвычайно характерно здесь, что *до* смерти Владимира Соловьева мотив «Прекрасной Дамы» совершенно отсутствует в стихах Блока. «В период времени написания стихов “Ante Lucem” устремления художников и мыслителей пересекалися в *темном, в досветном*; господствовал — пессимизм, небытие — разливалось; <...> никакой еще Ее (с большой буквы) на горизонте сознания А.А. не подымается вовсе; все женственное, что мы встречаем в строках, сосредоточено вокруг темы Офелии, земной девушки. <...> Мы уже знаем, что образ Офелии связан для Блока с его ранней юностью, когда он, гимназист, играл Гамлета; роль Офелии исполняла Л.Д., будущая невеста А.А.

Лишь 29 июля 1900 года, сейчас же после кончины Владимира Соловьева, подъемлется первая тема Софии у Блока. Офелия исчезает в строках:

То Вечно-Юная прошла
В неозаренные туманы».

Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. С. 106.

Здесь речь, по существу, идет *о наследовании инспирации*: или до смерти Соловьева Блок был не нужен «Прекрасной Даме», желающей войти в тело России (Соловьевское: «Знайте же, Вечная Женственность ныне / в теле нетленном на землю идет») и обратившейся к нему, только утратив своего инспиранта, на которого прежде делала ставку; или Она нашла в Блоке того, кто более мог соответствовать Ее планам, и Соловьев умер, потому что был уже *не нужен*.

В связи с этим интересен и еще один пассаж Белого: «<...> сам А.А., отошедший впоследствии от **тем** юности, сделал признание лицу, не желающему до сроку открыться; сказал, что он сам до конца не узнал, как пришли стихотворения о Прекрасной Даме; они — даны свыше; они — непонятны до дна; в них есть тайна; признание сделал А.А. в 1920 году, уже после "Двенадцати"; это бросает весьма интересное освещение на А.А. перед смертью: А.А. от Нее отступил, когда веяние свыше о Ней прекратилось». *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. С. 64.

См. также с. 38–39, где Белый пересказывает письмо (от 18 июня 1903 года), написанное ему Блоком в ответ на вызов его признать «свое отношение к Софии». Для нас существенно, что здесь Она воспринимается как «душа мира», «существо всей России», муза поэтов, и, главное: «А.А. подчеркивает основные догматы христианства: троичность и непорочие зачатия — необходимо с Ней связаны; так женственное начало стоит перед нами то в символе мудрой Софии, то в символе Богоматери. Стало быть: в свете Ее дуновения догматы христианства теряют свой прежний, свой замкнутый догматический смысл; это — фазы Ее протечения в сознании нашем. Отсюда растет и потребность: раскрыть отношения Ее к символизациям: София, Мария; и во-вторых: вскрыть естественную соотносительность символов.

*Наконец, А.А. Блок признает важность разницы в восприятии Ее и Христа. Христос — Добрый; и Он для всех. Она — ни добра, ни зла: "**окончательно**": в окончательности — Неподвижна. Она для А.А. — значительнее Христа; и Она — ему ближе».*

[110] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 626.

[111] *Вильчек Л., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия // Знамя. 1991. № 11. С. 228.

[112] *Пайман Аврил.* История русского символизма. Авторизованный перевод. Перевод с английского Исакович В.В. М., 2002. С. 273.

[113] См.: *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 628–629.

[114] *Цветаева Марина.* Искусство при свете совести // *Цветаева Марина.* Сочинения в двух томах. Т. 2. Проза. Письма. М., 1988. С. 384–385.

[115] Кстати, имя Петра «услышано» здесь Блоком, очевидно, не только, а может, даже и не столько по причине его апостольской первозванности или первоверховности. Петр — единственный апостол, оружием (мечом!) поборающий за Христа в момент Его ареста в Гефсимании. «Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического раба, и отсек ему правое ухо. Имя рабу было Малх» (Ин 18:10). Кроме того, это тот, кто *трижды отрекся* от Христа, прежде чем принять свою первоверховность.

[116] Удивительно, до чего описание Блока и задачи, которые ставили себе символисты (прежде всего — Блок, Иванов, Белый), созвучны словам монаха нашего времени о задачах монашествующего: «Монах добровольно подставляет грудь мечу Слова Божиего и Тот проникает до разделения души и духа, обнажает и будит помышления сердечные. Это все совершается духовно так же реально и болезненно и мучительно, как и телесно.

Почему существует истина, а люди не могут поверить ей, не могут приобщиться ее силе?

Людям затруднено проникновение в смысл слова, затруднено приобщение к силе слова

и тем самым затруднено познание истины — только действием **греха**. Это следствие падения, преступления заповеди Божией. Адам не послушал Слова, т. е. отвергся сам от понимания смысла, как бы разделился с ним, и мгновенно образовавшийся промежуток заполнил грех. Впрочем, сам этот промежуток, сама эта пустота и есть грех, искажение. Как бы некая измена закрывает нам теперь истину и смысл слов.

Вот почему трудно различать слова в их полной силе и в их истинном смысле. Так же трудно различать предметы в сумерках.

Путь восстановления возможности слушания Слова и Его постижения и приобщения к Нему — вот суть наших трудов». О. Василий, новомученик Оптинский. Цит. по: *Павлова Нина*. Красная Пасха. О трех Оптинских новомучениках убиенных на Пасху 1993 года. С. 329.

[117] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 429.

[118] См.: *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 628. Блок не случайно подчеркивает «**на этом пути**». Он слишком хорошо знает, *что* является *обычно* в столбах мятели — об этом вспомнит и расскажет также и последователь Блока и Достоевского на пути *оперативной поэтики* Пастернак — в столбах мятели кружится демоница-обольстительница, чью кровь проливают ворожеи *на присуху*: «Я тебе кого хошь присушу. Хошь, твоего над вами начальника, Лесного вашего, хошь, Колчака, хошь, Ивана-царевича. <...> Придет зима, пойдет метелица в поле вихри толпить, кружить столбунки. И я тебе в тот столб снеговой, в тот снеговорот нож залукну, вгоню нож в снег по самый черенок и весь красный в крови из снега выну. Что, видала? <...> А откеда, скажи, из завирухи буранной кровь? Ветер ведь это, воздух, снеговая пыль. А то-то и есть, кума, не ветер это буран, а разведенка-оборотенка детеныша-ведьменочка своего потеряла, ищет в поле, плачет, не может найти. И в нее мой нож угодит. Оттого кровь. И я тебе тем ножом чей хошь след выну вырежу и шелком к подолу пришью. И пойдет хошь Колчак, хошь Стрельников, хошь новый царь какой-нибудь по пятам за тобой, куда ты, туда и он». *Пастернак Борис*. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. М., 1990. С. 361–362.

И Христос появляется в «столбах мятели» только после убийства той, что первоначально присутствовала в столбах мятели в поэме, — Катьки. Вот в какой последовательности появляются эти столбы мятели: сначала (1 гл.) мы просто их видим как «главное действующее лицо» на мировом просторе, где человек «на ногах не стоит», но снежок завивается и поднимается; кто в нем явится, мы еще не знаем:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем Божьем свете!
Завивает ветер
Белый снежок.

Второй раз *крутящийся* снег появляется в 4 главе (до этого, во второй главе, при появлении *двенадцати*, снег «порхает»), при первом появлении Катьки, и этот крутящийся снег опять связан с *неустойчивостью* человека, отразившейся в традиционном крике лихача:

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькою летит —
Елекстрический фонарик
На оглобельках...
Ах, ах, пади!...

Третий раз — в момент убийства Катьки, обозначая это убийство (6 гл.):

Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах!
Вскрутился к небу снежный прах!...

И лишь после этого, в четвертый раз (гл. 10), в крутящемся снеге появляется Христос:

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся...
— Ох, пурга какая, Спасе!

Это последнее явление было отмечено Л. и Вс. Вильчеками, правда, в соответствии с их интерпретацией, они говорят об «оборотническом» явлении Христа — поскольку «перевернуты» инициалы: «Если внимательно вглядеться в "воронки" и "столбушки", то в них невольно видится буква Х, нижняя часть которой скрыта от глаз, заметена снегом, им буква I; пурга как бы вычерчивает инициалы святого имени. Но в "оборотническом", зеркально перевернутом виде». *Вильчек Л., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия. С. 225.

И однако странно воображать рядоположенные «воронки» и «столбушки», *следующие* друг за другом. Мы видим в мятели завернувшуюся воронку, *из которой* встает снежный столб, то есть буква I *вписана* в букву Х. И это вовсе не искаженное, не превращенное, а самое что ни на есть истинное начертание Христова имени.

[119] На отношение Блока к изображенному им Христу, очевидно, способен пролить свет следующий пассаж из «Искусства и революции» (12 марта 1918 года), перед которым Блок говорит о «спасительном яде творческих противоречий», делающих художника не «усваиваемым» до конца мещанской цивилизацией, которая уже научилась, однако, успешно «потреблять» его и со многими «противоречиями» в качестве пикантной приправы: «Есть, однако, одно противоречие, которого не раскусить. У Вагнера оно выражено в "Искусстве и революции"; оно относится к Иисусу Христу.

Называя Христа в одном месте с ненавистью "несчастным сыном галилейского плотника", Вагнер в другом месте предлагает воздвигнуть ему жертвенник.

С Христом еще можно как-нибудь сладить: в конце концов он уже и теперь как бы "вынесен за скобки" цивилизованным миром; люди ведь "культурны", значит и "веротерпимы".

Но странен и непонятен образ отношения к Христу. Как можно ненавидеть и ставить жертвенник в одно и то же время? Как вообще можно одновременно ненавидеть и любить? Если это простирается на "отвлеченное", вроде Христа, то, пожалуй, можно; но если такой способ отношения станет общим, если так же станут относиться ко всему на свете? К "родине", к "родителям", к "женам" и прочее? Это будет нетерпимо, потому что беспокойно.

Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже "семи культурных пядей во лбу", и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то "новое", которому суждено будущее.

Новое время тревожно и беспокойно. Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 25.

[120] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 435.

[121] *Вильчек Л., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия. С. 219.

[122] «Крушение гуманизма» (1919) // *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 100.

[123] См. о стиле подробнее: *Касаткина Татьяна.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». С. 70–93.

[124] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 392.

[125] *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 92.

[126] *Блок А.* О назначении поэта. Речь, произнесенная в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина // *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 162.

[127] Н. Павлович сообщает о словах старца Оптинского Нектария о Блоке: «Он теперь в раю. Скажи его матери, чтобы была благонадежна». *Митрополит Вениамин (Федченков).* Божьи люди. Мои духовные встречи. С. 147. Чрезвычайно характерна в свете центральной темы этой работы: соотношения очевидности и истины — приводимая митрополитом Вениамином в работе «Александр Александрович Блок» (1957) обычная реакция Блока на чужой грех: «Что же? Это — только факт!» Там же. С. 397. *Только* факт — то есть нечто не необходимо являющее ритм; не стиль — то есть не имеющее отношения к существу личности, не выражающее и не поражающее этого существа. Может быть — только сбой в ритме, диссонанс, *претыкание*.

И еще слова Блока: «А этому духу музыки нет решительно никакого дела ни до художника, ни до народа, ни до пролетариата, он не для них. **Но кто его** сумеет сберечь, тот недаром пройдет по пустынной пока и бедной истории нашей планеты, ему очевидно суждено в будущем какое-то иное бытие, менее убогое, чем это». *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 462.

Б.Н. Тихомиров

ДИСКУССИОННЫЕ ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХРИСТИАНСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ РАБОТ В.В. ЗЕНЬКОВСКОГО

Предварю обращение к существу вопроса — по необходимости краткой — биографической и библиографической справкой. Василий Васильевич Зеньковский (1881–1962) — выдающийся русский религиозный мыслитель, богослов, историк отечественной философии и литературы. До революции председатель Религиозно-философского общества в Киеве, с 1915 г. профессор философии Киевского университета. В 1918 г. министр вероисповеданий в правительстве гетмана Скоропадского, в 1919 г. член Украинского Православного собора. С 1919 г. в эмиграции. В 1920–1923 гг. профессор философского и богословского факультетов Белградского университета; в 1923–1926 гг. директор Русского педагогического института в Праге. Один из основателей и с 1924 г. бессменный председатель Русского студенческого христианского движения. С 1926 г. и до конца жизни профессор философии Русского Богословского института имени преп. Сергия Радонежского в Париже; с 1944 г. (после смерти о. Сергия Булгакова) его декан. В марте 1942 г. принял священство, протоиерей.

Первым обращением В.В. Зеньковского к творчеству Достоевского стала глава в книге «Русские мыслители и Европа», которая первоначально была опубликована в 1922 г. на сербско-хорватском языке в Загребе, а затем дважды, в 1926 и 1955 гг., выходила по-русски в Париже, в издательстве YMKA-Press. С 1925 г. В.В. Зеньковский — участник Семинария по Достоевскому, который в 1925–1933 гг. работал под руководством Альфреда Людвиговича Бема при Русском народном университете в Праге. Здесь он прочитал доклады «Гоголь и Достоевский» и «Федор Павлович Карамазов», которые затем были опубликованы в I и II томах бемовских сборников «О Достоевском» (Прага, 1929 и 1933 гг.). По свидетельству самого Зеньковского[1] (хотя этот доклад отсутствует в перечне, составленном в 1933 г. А.Л. Бемом), в Семинарии по Достоевскому им также был прочитан доклад «Проблемы эстетики у Достоевского», который в переработанном виде и под измененным названием «Проблема красоты в миросозерцании Достоевского» был повторно прочитан в феврале 1931 г. в Париже, в заседании Религиозно-философской академии, посвященном 50-летию со дня смерти Достоевского. В 1933 г. статья под тем же названием была опубликована в № 37 парижского религиозно-философского журнала «Путь». В 1948–1950 г. вышла в свет фундаментальная двухтомная «История русской философии», над которой Зеньковский в общей сложности работал около 40 лет. Одна из глав этой монографии посвящена философским и религиозным взглядам Достоевского. Наконец, в 1958 г. Зеньковский публикует по-немецки курс

(или цикл статей) «Из истории эстетических идей», который в 2003 г. был переведен на русский язык. Глава II этого курса посвящена Достоевскому[2].

В богатом литературном наследии В.В. Зеньковского[3] работы о Достоевском составляют скромную по объему, но исключительно весомую по своей значимости часть. Не все они равноценны, но лучшие из них — «Проблема красоты...», «Федор Павлович Карамазов» и глава из «Истории русской философии», бесспорно, вошли в «золотой фонд» отечественного достоеведения XX века.

* * *

С целью сразу же перейти к делу и обозначить существо проблематики статьи, позволю себе привести два контрастных, в определенном смысле *взаимоисключающих* суждения о христианстве Достоевского. Первое из них принадлежит С.И. Фуделю и взято из его книги «Наследство Достоевского». «**Вера Достоевского была верой Голгофы**, а не гуманизма, — пишет Фудель, — верой трагической, то есть стремящейся повторить в себе всю евангельскую быль: христианство он воспринимал не как доктрину для добродетельного поведения, а как соучастие человека и человечества в жизни Богочеловека Христа, в Его смерти и воскресении. Отсюда единство его восприятия любви и страдания, столь пугающее многих»[4]. И в другом месте из той же книги: «Достоевский объявил своей правдой не вообще религию, не то нечто неопределенно-благородное, что часто выдается за христианство, **но только христианство Голгофы**. На мировое искусство легла тень от Креста»[5]. Другое суждение взято из «Истории русской философии» В.В. Зеньковского; в главе, посвященной наследию Достоевского, оно варьируется неоднократно. Характеризуя определенную идейную тенденцию, которую он прослеживает на протяжении всего творчества писателя, Зеньковский пишет: «В отношении к духовным исканиям Достоевского, весь этот строй мысли следовало бы назвать “христианским натурализмом”, возлагающим все надежды на то христианское озарение человека, которое вошло в мир через Боговоплощение и нашло свое высшее выражение в Преображении Спасителя. ***Это есть христианство без Голгофы***, христианство лишь Вифлеема и Фавора...»[6] И еще раз: «...в христианском миропонимании Достоевского подчеркнуто то откровение о мире и человеке, которое дано нам в Боговоплощении и Преображении, **но нет того, что дано в Голгофе**...»[7] И снова: «Утопизм Достоевского сохраняется <...> в том, что он не считается с проблемой искупления; его концепция “спасения”, как мы не раз подчеркивали, **проходит мимо тайны Голгофы**...»[8]

Итак: «Вера Достоевского была верой Голгофы» и «Это есть христианство без Голгофы», Достоевский «проходит мимо тайны Голгофы» — два взаимоисключающих суждения, имеющих не частный, но обобщающий, итоговый характер и принадлежащих равно авторитетным христианским авторам, давшим глубокое истолкование с православных позиций духовного наследия великого русского писателя. Острота проявившейся в этом сопоставлении проблемы заключается в том, что она не сводится к тривиальному вопросу: кто из процитированных авторов прав? Сергей Фудель или Василий Зеньковский? Лично я всей душой солидарен с точкой зрения Фуделя. Христианство Достоевского — это, конечно же и, может быть, в первую очередь, христианство Голгофы (и Гефсимании). Но и оценка Зеньковского, безусловно неверная в своей категоричности, в то же время не представляется мне произволь-

ной и всецело беспочвенной. Таким образом, проблема должна быть сформулирована как вопрос о конкретном понимании Достоевским «тайны Голгофы». Рассмотрение этой проблемы, без сомнения, должно способствовать уяснению каких-то важных, глубинных моментов христианского миросозерцания Достоевского в целом.

Сразу оговорюсь, что решение проблемы не может быть прямолинейно найдено непосредственно на путях анализа и интерпретации *изображения* Достоевским Голгофы и крестных мук Спасителя. Материалы, которые предоставляет здесь художественное творчество писателя, при всей их важности оказываются крайне немногочисленными, буквально единичными, и разрозненными, разнородными. К тому же, как и вообще образ Христа (на что мне уже приходилось указывать[9]), Достоевский *ни разу* не изображает распятие непосредственно, от себя, в авторском повествовании. Оно всегда предстает у него в идейном кругозоре и в слове того или иного героя, причем — и это уже особенность темы Голгофы — героя, стоящего на существенно иных религиозных и идеологических позициях, нежели автор. Однако обращение и к этому материалу позволяет сделать важные, хотя и первоначальные наблюдения.

В первую очередь здесь надо указать на «большую идею» Кириллова («<...> был на земле один день, и в средине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: "будешь сегодня со мною в раю". Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдывалось сказанное» — 10, 471, варианты — 12, 81)[10]. С «большой идеей» Кириллова перекликается (хотя и не совпадает) интерпретация Ипполитом Терентьевым картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос». Пристально вглядываясь в образ Христа, уже снятого с креста, Ипполит как бы «разворачивает» картину во времени, и в центре его размышлений оказывается не только смерть, но и предсмертные крестные страдания Иисуса: «<...> это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, **крестную муку в продолжении шести часов** <...> это лицо человека *только что* снятого с креста, <...> ничего еще не успело закостенеть, так что на лице умершего даже **проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое** <...> и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, **после таких мук**». Здесь же герой замечает: «Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно» (8, 339). В подготовительных материалах к «Идиоту» герои также обсуждают предсмертный «ужасный крик» Иисуса: «Элой! Элой!» (9, 184)[11].

Существенно под иным углом зрения и в иной логике возникает образ распятия в «Братьях Карамазовых», в поэме «Великий инквизитор», где герой Ивана бросает Христу упрек: «Ты не сошел со креста, когда кричали Тебе, издеваясь и дразня Тебя: "Сойди со креста и уверуем, что это Ты". Ты не сошел потому, что, опять-таки, не захотел поработить человека чудом, и жаждал свободной веры, а не чудесной. Жаждал свободной любви, а не рабских восторгов невольника пред могуществом, раз навсегда его ужаснувшим» (14, 233).

Фактически приведенными примерами и исчерпываются все случаи непосредственного изображения Голгофы в художественном творчестве Достоевского[12]. Очевидно, что какого-нибудь *твердого* материала для решения сформулированной выше проблемы эти наблюдения не могут дать в принципе. Интерпретации героев «Идио-

та» и «Бесов» носят откровенно антиевангельский, антихристианский характер и, сходясь во взгляде на Иисуса как «великое и бесценное существо <...> которое одно стоило всей природы и всех законов ее» (8, 339), равно утверждают идею Голгофы как *катастрофу*: в одном случае как поражение некоего вселенского божественного замысла (Ипполит) и в другом — как обнаружение иллюзорности личной безумной веры Распятого (Кириллов). В одном случае если «тайна Голгофы» и предполагалась в планах Божественного домостроительства, то ей роковым образом не суждено было осуществиться. В другом — она всецело переводится исключительно в субъективный (здесь — ложный) план героя, а на Голгофе раскрывается и совершается другая «тайна»: «самый закон планеты есть ложь, а вся жизнь ее — дьяволов водевиль» (12, 81). Демонстрируя различные варианты *безверия*, не корректируя или по-своему акцентируя, но нигилистически переосмысливая и фактически перечеркивая догматический смысл евангельского События, рассмотренные интерпретации героев «Идиота» и «Бесов» не позволяют нам приблизиться к уяснению характера понимания тайны крестных страданий и смерти Спасителя *в вере* самого творца «великого пятикнижия».

Существенно иначе — в контексте поставленной в статье задачи — выглядит интерпретация «тайны Голгофы», принадлежащая Великому инквизитору. Напомню еще раз его упрек Христу: «Ты не сошел со креста, когда кричали Тебе, издеваясь и дразня Тебя: “Сойди со креста и уверуем, что это Ты”. Ты не сошел потому, что, опять-таки, не захотел поработить человека чудом, и жаждал свободной веры, а не чудесной». Здесь героем Ивана Карамазова, в отличие от Ипполита Терентьева и Кириллова, всецело сохраняется вера и в божественность Христа, и в некий последовательно осуществленный Божественный замысел (который, однако, Инквизитором оценивается как «ошибка», вызывает его критику, толкает к бунту). Напомню, что с процитированным объяснением мотивов отказа Христа «сойти со креста», которое дает герой Ивана Карамазова, фактически солидаризировался Н.А. Бердяев; и патетическое развитие им этого положения явилось одним из наиболее ярких выражений общего понимания мыслителем сущности христианства Достоевского (а с другой стороны, и его собственным credo): «Тайна христианской свободы и есть тайна Голгофы, тайна Распятия, — писал Бердяев. — Правда, распятая на кресте, никого не насилует, никого не принуждает. Ее можно только свободно обличить (то есть обнаружить. — *Б. Т.*) и принять. Распятая правда обращена к свободе человеческого духа. **Распятый не сошел с креста, как требовали от Него неверующие** <...> Божественная правда явилась в мир униженной, растерзанной и распятой силами этого мира, и этим утверждена была свобода духа. Божественная правда, поражающая своим могуществом, торжествующая в мире и силой своей берущая души людей, не требовала бы свободы для своего принятия. Поэтому тайна Голгофы и есть тайна свободы»[13]. Все сказанное здесь Бердяевым абсолютно верно, и пафос религиозного мыслителя симпатичен и заслуживает уважения. Но как ответ на вопрос, *почему* на Голгофе не совершилось «громовое чудо», *почему* Распятый не «сошел с креста», объяснение Бердяева выглядит малоудовлетворительным или, по крайней мере, поверхностным и односторонним. Ибо *в замысле Божественного домостроительства* были иные, несравнимо более глубокие причины, обусловившие неотменимую необходимость принятия Богом-Сыном — Христом добровольных страданий и крестной смерти. Как говорил святой Афанасий Великий, «если Бог родился и умер, то не потому Он умер, что родился; но **Он родился для того, что-**

бы умереть»[14]. Своеобразным комментарием к этим словам святого Афанасия звучит суждение святого Григория Богослова: «Нам надо было, чтобы Бог воплотился **и умер, дабы мы могли ожить»**[15]. А святой Максим Исповедник даже учил, что Сын Божий «был Агнцем, закланным **от создания мира»**, то есть что крестная смерть Спасителя на Голгофе была предзадана *изначально*, «в предвечном изволении Святой Троицы»[16]. Очевидно, что в свете этого святоотеческого учения пресловутое «громовое чудо», — совершись оно на Голгофе, — не только, как это справедливо толкуют Великий инквизитор и Николай Бердяев, поработило бы человеческую свободу, но *в корне* разрушило бы весь Божественный домостроительный замысел, сделало бы неосуществимым Божественный план Спасения.

Великий инквизитор не верит в человека и человечество, не верит в силы людей следовать по пути, указанному Христом и Евангелием. Но за этим скрывается неверие героя Ивана Карамазова в совершившееся на Голгофе Искупление, в мистическое «уврачевание» Спасителем в акте крестной смерти и последующем Воскресении порабощенной греху падшей человеческой природы[17]. Поэтому то, что Инквизитор элиминирует в своей инвективе, адресованной Христу, *мистику* Голгофы, сводит все, условно говоря, к «Божественной педагогике», выглядит достаточно логично, обусловлено принципиальными основаниями его христоборческой позиции. Оценка же в этом пункте процитированного пассажа Николая Бердяева, который «вербально» совпадает с героем Ивана Карамазова (даже цитирует в положительном смысле его истолкование), стоя в то же время на противоположных позициях *веры*, — представляется гораздо более сложной и неоднозначной. Конечно, можно было бы сказать, что Бердяев, «упустив» в своем замечательном гимне христианской свободе мистический аспект Голгофы, просто попадается в «ловушку» Великого инквизитора, некритически приняв и блестяще философски и публицистически развив его истолкование отказа Христа сойти со креста. Но ситуацию осложняет одно обстоятельство исключительной важности. Сходным образом — во внехудожественном, публицистическом контексте — интерпретирует рассматриваемый евангельский эпизод и сам Достоевский.

Уже по завершении «Братьев Карамазовых», в записной тетради 1880–1881 гг., делая заготовки для «Дневника писателя», Достоевский записывает: «<...> полная свобода вероисповеданий и свобода совести есть дух настоящего христианства. *Уверуй свободно* — вот наша формула. **Не сошел Господь со креста, чтоб *насильно* уверить внешним чудом, а хотел именно свободы совести**. Вот дух народа и христианства!» (27, 80–81). Таким образом, как оказывается, Бердяев совпал в своем объяснении «отрицательного жеста» Христа не только с Великим инквизитором, но и с самим творцом романа, Достоевским[18]. В контексте настоящей статьи важным здесь оказывается то, что у стоящих на диаметрально противоположных религиозных позициях Достоевского и Бердяева, с одной стороны, и героя Ивана Карамазова, Великого инквизитора, с другой, в интерпретации внутреннего смысла отказа Христа от чудесного спасения присутствует единый, условно говоря, «общий знаменатель» — исключение из истолкования глубинного мистического значения крестной смерти Спасителя, делающего ее (смерть) неотменимо необходимой в Божественном плане Спасения. Но если, как уже говорилось, применительно к Инквизитору это обусловлено его неверием в искупительное значение крестной жертвы Христа[19], то применительно к Достоевскому, главное к Достоевскому, эта констатация требует объяснения.

Я, конечно же, не упускаю из внимания принципиальное различие художественного и богословского дискурсов. Художественный образ нельзя приравнивать к строгому догматическому изложению. К тому же важно отметить, что канонический евангельский текст вообще не заостряет в рассматриваемом эпизоде вопроса: *почему* Христос не сошел с креста? Пафос евангелистов здесь исключительно направлен на выражение стихии всеобщего глумления и злословия, сопровождающих крестные страдания Спасителя[20]. Но Достоевский, «гениальный читатель» (по определению А.Л. Бема), в том числе и *гениальный читатель Евангелия*, доосмысливает библейский текст, интерпретируя эпизод распятия *по аналогии* с эпизодом искушения Христа сатаной в пустыне, где Иисус, отвергая провокационные дьяволовы предложения, действительно мотивированно объясняет свой отказ (см.: Мф 4:3–10; Лк 4:3–12). Этот ход, очевидно, подсказан тождеством синтаксических конструкций в двух названных эпизодах: искуситель в пустыне: «**Если Ты Сын Божий**, то вели этому камню сделаться хлебом / бросься отсюда вниз...» (Лк 4:3, 9)[21]; злословящие Христа на Голгофе: «**если Ты Сын Божий**, сойди с креста...» (Мф 27:40). В результате этого доосмысливания, творчески осуществленного Достоевским в процессе создания «Легенды о Великом инквизиторе», возник емкий *художественный образ*, позволивший писателю (а вслед за ним и религиозному философу) гениально выразить одну из наиболее существенных сторон своего понимания истины христианского благовествования. Но при этом не вытекающее из собственной логики евангельского текста «прикрепление» исповедания христианской свободы к *конкретной ситуации* глумления окружающих над распятым Христом привело к возникновению «частного» противоречия в рамках евангельского эпизода. Однако в силу *всеопределяющего* значения событий Голгофы для *всей евангельской доктрины* это «частное» противоречие оказалось чреватым существенным искажением всей христианской догматической концепции. Суть этого искажения состоит в переключении отношений Христа и мира, Христа и человечества исключительно во «внешний» план; в недооценке мистической стороны событий, совершившихся на Голгофе, в уходе от понимания Христа как «нового Адама» и т. п. Иллюстрируя характер подобного искажения, В.В. Зеньковский не однажды приводит в своих работах известный набросок из подготовительных материалов к «Бесам», который начинается следующими словами: «Да Христос **затем и приходил, чтобы человечество узнало**...» Подробный анализ этой записи и ее интерпретации Зеньковским будет сделан далее. Но уже сейчас сразу же надо сказать: нет, с последовательно канонической точки зрения, *не только* и *не столько* «затем приходил Христос». В словах «чтобы человечество узнало...» как раз и сконцентрировано одностороннее, сугубо *внешнее* понимание отношений Христа и мира.

Конечно же, на основе рассмотрения единичного эпизода из поэмы Ивана Карамазова, да еще в придачу такого эпизода, где истолкование событий Голгофы принадлежит не самому автору, а его герою-христоборцу Великому инквизитору, будет слишком поспешным ставить вопрос об «одностороннем», чисто «внешнем» понимании Достоевским сущности этого центрального евангельского события. Повторю: перед нами художественный образ, а не догматическая формула. И этот образ существует по своим, особым законам, в нем (или через него) художник решает — и гениально решает — свои, специфические задачи. С определенными оговорками сказанное дóлжно распространить и на образ публицистический (я имею в виду упомя-

нутый набросок к «Дневнику писателя» 1881 г.). Но вот что интересно. В своих работах В.В. Зеньковский ни разу не ссылается на проанализированный выше эпизод из «Легенды о Великом инквизиторе», вообще не рассматривает ни один из перечисленных мною случаев, где Достоевский-художник дает изображение Голгофы. Зеньковский строит свои исследования на других материалах и в другой логике (его предмет — религиозное миросозерцание Достоевского в целом; и к Голгофе он обращается не как к локальному моменту евангельского сюжета, а как к универсальной категории, «вбирающей» в себя смысл христианской доктрины в целом). Но именно поэтому заслуживает серьезного осмысления, что изложенные мною выше частные наблюдения и соображения, как представляется, органично вписываются в обобщающую характеристику из его «Истории русской философии», согласно которой «концепция "спасения" [Достоевского] проходит мимо тайны Голгофы...» [22]

Суть дела заключается вовсе не в навешивании «ярлыков». Меня нисколько не вдохновляет задача «уловления» Достоевского в отступлениях от ортодоксальной христианской догматики. Гораздо важнее уяснить своеобразие религиозной позиции одного из величайших христианских писателей, сращенность и взаимообусловленность характера его религиозности и его художественных свершений. В исследованиях В.В. Зеньковского также, при всей бескомпромиссности, даже жесткости его не просто христианской, но последовательно *церковной* позиции, доминирует установка не на вменение той или иной «вины», но на постижение глубинной диалектики религиозных исканий гениального мыслителя и художника.

Приведенные выше характеристики христианства Достоевского, с которых я начал свою статью, не являются у Зеньковского последними определениями религиозной позиции писателя. Подход Зеньковского к наследию Достоевского в целом определяется глубоко верным представлением о том, что мысль писателя «все время движется в линиях *антиномизма*, его положительные построения имеют рядом с собой острые и решительные отрицания <...> такова уж *сила и высота* мысли» Достоевского [23]. Последняя оценка позволяет хорошо понять, что речь у Зеньковского идет отнюдь не о «дурной противоречивости», а о том, что исследователь называет «*имманентной диалектикой религиозного сознания* Достоевского» [24]. То есть Зеньковский хорошо понимает (в принципе, но далеко не всегда в рассмотрении частных вопросов), что именно *напряжением*, возникающим между «полюсами» антиномического по своей сущности мировоззрения Достоевского, как раз и обусловлена «живая жизнь» религиозной мысли писателя.

Сказанное касается, и может быть в первую очередь касается, антропологической темы в творчестве писателя, в которой, по Зеньковскому, Достоевский «с огромной силой и непревзойденной глубиной вскрывает религиозную проблематику» [25], «касается последних глубин человеческого духа» [26]. «Нет для Достоевского ничего дороже и значительнее человека, хотя, быть может, нет и ничего страшнее человека», — пишет исследователь [27]. И добавляет: «В том-то и сила и значительность антропологического антиномизма у Достоевского, что оба члена антиномии даны у него в высшей своей форме» [28].

Можно поставить вопрос: что дает для понимания «антропологического антиномизма» Достоевского приведенное выше суждение о том, что «концепция "спасения" [Достоевского] проходит мимо тайны Голгофы...»? Можно спросить и иначе: как рассмотрение антропологических представлений писателя позволит лучше уяс-

нить характер его понимания свершившегося на Голгофе? Поставить этот вопрос будет сейчас очень своевременным, так как кому-то может показаться, что указанная «проблематика Голгофы» является исключительно богословской, узкоспециальной. Подобный взгляд — серьезное заблуждение. Вся существенность «тайны Голгофы» заключается в том, что в ней оказывается «завязанной в узел» вся проблематика человека в христианстве: проблематика человеческой природы, свободы его воли, борьбы в нем добра и зла, проблематика спасения. Но эта «проблематика человека», что общепризнанно, и есть главная и, пожалуй, даже — единственная подлинная тема творчества Достоевского.

Для уяснения своеобразия антропологии Достоевского очень важным оказывается введение В.В. Зеньковским понятия «христианский натурализм», состав которого исследователь находит в религиозном миросозерцании как самого писателя, так и ряда особенно близких ему — по общему мнению — героев его произведений. Удобнее всего содержание понятия «христианский натурализм» продемонстрировать на примере высказываний старца Зосимы. «Мы не понимаем, — учит Зосима, — *что жизнь есть рай* («уже ныне!» — подчеркивает с восклицательным знаком Зеньковский), ибо стоит только нам захотеть понять, и он тотчас же предстанет перед нами во всей своей красоте»[29]. Зосиме в этом вторит Таинственный посетитель: «Рай, говорит, в каждом из нас затаен, вот он теперь и во мне кроется и, захочу, завтра же настанет он для меня в самом деле и уже на всю мою жизнь <...> А о том, продолжает, что всякий человек за всех и за вся виноват, помимо своих грехов, о том вы совершенно правильно рассудили и удивительно, как вы вдруг в такой полноте могли сию мысль обнять. И воистину верно, что когда люди эту мысль поймут, то настанет для них царствие небесное уже не в мечте, а в самом деле» (14, 275). В черновых материалах эта проповедь находит лаконичное, афористическое выражение: «Жизнь есть рай, ключи у нас» (15, 245). «В наступлении царства Божия — в этой системе идей — нет ничего, превышающего силы человеческие, — комментирует эти высказывания героев «Братьев Карамазовых» В.В. Зеньковский, — оно должно стать явным и мощным, ибо оно уже есть в глубине “земли”, и путь святости, путь любви дает простор этой силе»[30]. «<...> вера в то, что сила спасения дана миру от его создания, что она заключена в нем, что красота есть свидетельство и явление этой силы и нужно лишь овладеть этой силой, — и образует основу христианского натурализма у Достоевского»[31]. «Натурализм мы находим там, где естество мыслится способным к преображению своими собственными силами[32] <...>. Тайна преображения и отдельного человека, и народа мыслится вне Бога, спасение может и должно прийти от самого человека»[33] (слова «мыслится вне Бога» здесь, конечно же, означает не атеистическое отрицание Бога, но скорее позицию, тяготеющую к философскому деизму, который допускает Бога как первопричину, Творца мира, в дальнейшем не «вмешивающегося» в его закономерное развитие[34]).

Для того аспекта, в котором ведется рассмотрение проблемы в настоящей статье, особенно важным оказывается следующее суждение В.В. Зеньковского: «Мотивы христианского натурализма очень тонко и глубоко пронизывают собой <...> речи старца Зосимы, и тут подлинное Православие с его светлым космизмом, с его ожиданием “обожения” мира <...> незаметно сочетается с натурализмом, **по существу упраздняющим Голгофу и смерть Спасителя**, делающим даже ненужным Воскресение Спасителя, **а живущим всецело откровением о Боговоплощении**...»[35]

Последняя оценка звучит как отголосок уже приводившихся выше характеристик христианства Достоевского, но в разговоре о тенденциях «христианского натурализма» в проповеди старца Зосимы, возможно, этот поворот к теме Голгофы выглядит неожиданным и требует комментариев. С целью прояснить ситуацию, приведу еще одно наблюдение В.В. Зеньковского.

Я уже упоминал, что исследователь неоднократно обращается к февральскому (1870) наброску из подготовительных материалов к «Бесам», представляющему собой заготовку к спору будущих Шатова и Степана Трофимовича Верховенского, где первый из них заявляет: «Да Христос и приходил затем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться [действительно] в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, — **что это и естественно и возможно**» [36].

«Весь привкус натурализма, — продолжает развивать цикл своих идей Зеньковский, — сказывается именно в том, что та полнота, что то совершенство, которое мыслится во Христе как человеке, как бы относится к обычному человеку как его скрытая, первозданная святыня» [37]. И тут мы подошли к самому деликатному и тонкому месту. В достоеведческой литературе нередко можно встретить (в различных вариантах) изложение подобного представления о человеческой природе Христа как выражение положительного содержания христианской веры самого писателя. В частности, в давней работе о христологии Достоевского и я в свое время писал: «Христос оказывается для писателя прежде всего уникальным свидетельством о человеке, предельным воплощением заложенных в его природе возможностей и, следовательно, свидетельством о всемирной истории — являя собой перспективу развития человечества» [38]. Я и сейчас думаю точно так же. В сказанном, по моему пониманию, квинтэссенция христианского мировоззрения Достоевского. Но тогда, 10 лет назад, когда это было написано, мне и в голову не приходило, что в такой позиции присутствует серьезное спрямление или огрубление канонического христианского учения, чреватое его возможным дальнейшим искажением [39].

Да, «сияющая личность» Христа, действительно, представляет собой единство двух природ — полнота Божественной природы совмещается в ней с полнотой природы человеческой. Основополагающий в этом отношении Халкидонский догмат утверждает исповедание «Иисуса Христа, совершенного по Божеству, совершенного по человечеству, истинного Бога, истинного человека <...> единосущного Отцу по Божеству и единосущного нам по человечеству» [40]. Но Богочеловеческую природу Христа ошибочно было бы трактовать как *механическое сложение* двух природ: природа Божественная + природа человеческая. Человеческая природа Христа не существует и не может даже быть *помыслена* (вот тут и возникает возможность искажения) *вне* природы Божественной. Согласно того же Халкидонского догмата, две природы в Христе сосуществуют в единстве его Божественной личности «неслитно, неизменно, нераздельно и неразлучно» [41]. «Неслитно» означает, что Божественная природа Христа не «поглощает» человеческой, что Спаситель являет собой не какую-то «небесную», принципиально отличную от земной человечность (как полагали некоторые гностики [42]), но воистину «единосущен нам по Своему человечеству». Но «нераздельно и неразлучно», с другой стороны, означает, что та полнота и то совершенство человеческой природы, которые явлены в Христе [43], *не могут быть явлены* и даже помыслены *иначе как в Боге* [44]. Вот главный пункт христианского ве-

роучения, пункт, *определяющий* вектор движения всей последующей после пришествия Спасителя мировой жизни как для отдельного человека, так и для всего человечества. Строго говоря, именно это фактически утверждает и сам Христос, сказавший: «Аз есмь путь и истина и жизнь» (Ин 14:6). И: «Аз есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» (Ин 10:9). Но «дверь» эта, согласно каноническому учению, «открывается» Спасителем *только на Голгофе* как результат Искупления, совершившегося в Его крестной смерти и последовавшем затем Воскресении.

Без учета этого, — если человеческую природу Христа брать отдельно от Его Божества, — она окажется как бы неким «идеальным зеркалом», в котором человечество в его нынешнем, «падшем» состоянии (до Голгофы и без Голгофы — в этом случае значение Голгофы как экзистенциального рубежа во всемирной истории человечества исчезает), — в котором человечество в его нынешнем, «падшем» состоянии «увидит и узнает» предельную возможность человеческой природы «просиять в таком небесном блеске...» и т. д. И вот если это «**и естественно**, и возможно» для «падшего» человечества, то таинство Искупления, действительно, становится несущественным, излишним. И показательно, что, оценивая процитированный пассаж из черновиков к «Бесам», В.В. Зеньковский настаивает: «В этих словах уже ясно выступает неполнота христианской идеи — явление Христа берется **не в его искупительной жертве, единственно спасшей нас**, а в явлении и раскрытии первозданного образа Божия»[45]. И надо согласиться, что предложенная формулировка: «Да Христос и приходил затем...», — действительно, как-то не предполагает, что в сознании говорящего значимо присутствует идея ключевого во всем плане Божественного домостроительства мистического акта Искупления, совершившегося на Голгофе. Развивая потенциально содержащуюся в такой позиции опасность, В.В. Зеньковский далее пишет: «От такой интерпретации недалеко уже до такого понимания Христа, которое видит в Нем “посланника Божиего”, одушевленного силой свыше, **но не Сына Божия**...» Исследователь оговаривается, что он «не хочет приписывать Достоевскому таких мыслей, ему не свойственных»[46]: по его общему выводу, «тайну Богочеловечества Христа <...> Достоевский чувствовал хорошо»[47]. Но если последовательно додумать некоторые из приведенных выше *высказываний*, то в их подкладке, по заключению Зеньковского, такая опасность таится.

Но тут, именно в этом пункте, как раз и завязывается самый любопытный узел в рассматриваемой проблематике. В.В. Зеньковский — я по необходимости должен процитировать его слова еще раз — утверждал, что «<...> в христианском миропонимании Достоевского подчеркнуто то откровение о мире и человеке, которое дано нам в Боговоплощении и Преображении, но нет того, что дано в Голгофе...» Полагаю, что не в последнюю очередь исследователь отправляется в этом суждении именно от приведенного фрагмента из черновиков «Бесов», экстраполируя высказывание персонажа непосредственно на религиозное миропонимание самого писателя. Однако такой «ход» оказывается чреватым очень серьезным спрямлением и огрублением позиции Достоевского, способным увести от верного представления, сформулированного самим же Зеньковским, о принципиальном антиномизме религиозного мировоззрения писателя. Намечая дальнейший путь рассмотрения проблемы, напомню, наверное, самый цитированный в современной науке текст из рабочей тетради Достоевского — «Маша лежит на столе...» (запись от 16 апреля 1864 г.): «Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле

связывает. Я препятствует. Один Христос мог...» и т. д. И в конце: «Итак, человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре...» (20, 172, 174). Нельзя не согласиться, что процитированный пассаж из интимнейшей записи *самого писателя* звучит вполне «противовесно» рассматриваемому утверждению *персонажа* из чернового наброска о том, что «это и **естественно и возможно**».

Сделанное наблюдение выразительно подтверждает и выход в контекст подготовительных материалов к «Бесам». Разворачивая свою критику «христианского натурализма», суть которого в вере в «естество», в возможность для человека спастись своими собственными силами, В.В. Зеньковский настаивает, что такая вера, в своем последовательном развитии, делая ненужным Искупление (тут в подкладке лежит отрицание радикального повреждения в грехопадении изначально совершенной человеческой природы, ересь пелагианства[48]), — фактически означает отрицание *необходимости благодати* и, следственно, ведет к отрицанию необходимости священства, таинств и т. п., ибо в каноническом Православии, — на чем особенно настаивает в критике христианского натурализма Зеньковский, — «Церковь благодать спасения сообщает лишь через таинства...»[49]

В связи со сказанным представляется совершенно замечательным, что буквально на той же странице черновиков к «Бесам», откуда извлекаются[50] слова Шатова: «Да Христос и приходил затем...», — читаем: «Княгиня — вольнодумка (это о будущей Варваре Петровне Ставрогиной. — *Б. Т.*), а при Ст<уденте> и атеистка. Говорит попику в глаза, что **нужды не находит ни в церкви, ни в таинствах**» (11, 113).

Мне представляется, что этот набросок не оставляет никаких сомнений в том, что в замысел самого Достоевского входило — отнюдь не утверждать патетически точку зрения, присутствующую в высказывании его персонажа: «Да Христос и приходил затем...», — но, по-видимому, напротив, серьезно ее *проблематизировать*[51]. Исследователи же, в большинстве своем, со времен первопубликации этого фрагмента в статье С.Н. Булгакова и вслед за ним, слишком поторопились прочесть этот текст как *личное* религиозное признание самого писателя. Равно как и ряд высказываний старца Зосимы в «Братьях Карамазовых».

Тем не менее, как мне представляется, сказанное В.В. Зеньковским о «христианском натурализме», о таящейся в глубине этого течения опасности искажения христианского вероучения сохраняет всю свою принципиальную значимость, однако отнюдь не как характеристика одной из «уязвимых» сторон религиозного мировоззрения писателя, но — как обнаружение важнейшей темы, указание на существенный аспект проблематики творчества позднего Достоевского. То есть автор «Бесов» и «Братьев Карамазовых» и в этом пункте прежде всего остается «художником идеи» (Бахтин). Вместе с тем неоднократное обращение писателя к этой теме, введение мотивов «христианского натурализма» в суждения таких внутренне близких ему героев, как, например, старец Зосима, обнаруживает, что в указанной проблематике, с другой стороны, и для него самого заключалась какая-то серьезная «болевая точка».

И еще одно наблюдение. Княгиня высказывает свою «атеистическую ересь» в разговоре некоему Попику, который несколько раз фигурирует в ранних набросках к «Бесам». Нельзя согласиться с теми исследователями, которые в фигуре Попика видят первое появление в подготовительных материалах к «Бесам» будущего архиерея Тихона; но как кстати будет в связи со всем сказанным вспомнить диалог Ставрогина и Тихона о вере. Вопросы Ставрогина и ответы Тихона.

«— Ведь сказано, если веруешь и прикажешь горе сдвинуться, то она сдвинется... впрочем, вздор. Однако, — вопрошает Ставрогин, — я все-таки хочу полюбопытствовать: сдвинете вы гору или нет?

— Бог повелит, и сдвину, — тихо и сдержанно произнес Тихон, начиная опять опускать глаза.

— Ну, это все равно, что сам Бог сдвинет. Нет, вы, вы, в награду за веру в Бога?

— Может быть, и не сдвину.

— "Может быть"? Это недурно. Почему же сомневаетесь?

— Не совершенно верую. <...>

— Ну! По крайней мере все-таки веруете, что хоть с Божиею-то помощью сдвинете, и это ведь немало <...>» (11, 10).

При всем «частном» характере этой необычной «богословской дискуссии» в ответах Тихона (и в последней ремарке Ставрогина, несмотря на сделанные героем оговорки — «*все-таки*», «*хоть* с Божиею-*то*») оказываются счастливо соединенными *воля Бога* и *усилия человека*, *Божественная благодать* и *человеческая свобода*. Это суть со-трудничество в вере человека и Бога, так называемая синэргия. Собственно православное решение проблемы. Хочется верить — решение и самого Достоевского.

Отделив таким образом религиозную позицию писателя от затемняющих и искажающих ее высказываний ряда его персонажей, мы вновь возвращаемся к исходному вопросу: как же воспринимал сам Достоевский совершившееся на Голгофе?

Может быть, гораздо более серьезным промахом, чем не достаточно последовательное различение позиций писателя и его героев, оказывается в интерпретации В.В. Зеньковского непонимание им того, каким евангельским смыслом наполнялось для Достоевского представление о «небесном блеске», которым во Христе «просияла» человеческая природа. Здесь я вновь возвращаюсь к принципиальному утверждению исследователя, согласно которому христианство Достоевского — это «христианство без Голгофы, христианство лишь Вифлеема и Фавора». Даже с учетом приведенных мною выше наблюдений в этом суждении глубокого и тонкого автора поражает труднообъяснимая *глухота*. Ибо для Достоевского, бесспорно, земная, человеческая природа Христа «просияла» («явилась в таком небесном блеске») не в Вифлееме и не на Фаворе, а именно на Голгофе (точнее — в Гефсимании и на Голгофе). И в этом отношении абсолютно прав С.И. Фудель в своем утверждении, что «вера Достоевского была верой Голгофы». Другое дело, — о чем у нас идет речь, — как понимал и переживал писатель совершившееся на Голгофе.

Спору нет, и истина Вифлеема, истина воплощения: «Слово плоть бысть» — тоже занимает важнейшее место в религиозном мировоззрении писателя, входит как ключевой пункт в его Символ веры. Сам он формулирует это так: «Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (25, 228). Но уже здесь — в свете приведенных выше христологических соображений — не может не остановить внимания слово «вместиться». В другой часто цитируемой записи Достоевского читаем: «Христос есть Бог, **насколько Земля могла Бога явить**» (24, 244). То есть очевидно, что Достоевский не мыслит человечество Христа как некое идеальное, «обоженное», фигурально выражаясь — «очищенное» естество, каким, по учению св. Отцов, оно единственно и могло явиться, а точнее стать, соделаться в акте воплощения. Но он берет его *сразу* на «другом полюсе» — кенотического нис-

хождения, которое, как учат те же св. Отцы, *нарастает* по мере приближения Спасителя к роковому часу — Гефсиманскому саду и Голгофе, где Христос, «Единый Безгрешный», добровольно принимает на Себя все последствия греха — вплоть до смерти, которая отнюдь не являлась физической необходимостью для Его безгрешной природы. То есть в религиозных созерцаниях Достоевского на первый план выходит именно кенотический образ Христа, человечество Которого — это наше обычное, так сказать, «повседневное» состояние, без всякого *превышения* естественных человеческих возможностей. И суть откровения, явленного в воплощении, для него именно в том, что в *такого* человека «может вместиться Бог». В.В. Зеньковский указывает, что один из немецких богословов, Бруннер, предложил удачное терминологическое противопоставление «подлинного человека» (der wahre Mensch) и «действительного человека» (der wirkliche Mensch)[52]. По существу, при помощи этой терминологической пары вполне возможно, с необходимыми оговорками, обозначить те же «два полюса» человеческой природы, о которых, применительно к человечеству Христа, говорит святоотеческое учение. Так вот пафос Достоевского, без сомнения, в том, что Бог «вместился» в «действительного» человека.

Но именно поэтому, как мне представляется, откровение, явленное на Фаворе, когда «Христос дал увидеть Себя трем апостолам таким, каким Он был по Своему обоженному человечеству, в сиянии света Своего Божества»[53] (обоженному человечеству, которое, по учению св. Максима исповедника, пребывая в Божественной Личности Спасителя неизменным с момента воплощения, в то же время оказывается как бы «сокрыто» человечеством, усвоенным Христом *в процессе* Божественного кенозиса[54]), — мне представляется, что это откровение Фавора занимает весьма незначительное место в религиозных воззрениях писателя. Повторю: Христос Достоевского — это прежде всего, если не исключительно *кенотический* Христос. И здесь — в словах о «христианстве Фавора» — промах Зеньковского оказывается наиболее серьезным. Я бы даже рискнул заострить (конечно, исключительно в полемических целях) прямо противоположный утверждению исследователя тезис: в религиозных откровениях Достоевского, наоборот, Христос Гефсимании и Голгофы *заслоняет* Христа Фавора.

В.В. Зеньковский, очевидно, *чересчур буквально* воспринял слова о «небесном блеске» из наброска к «Бесам» (не говоря уже о том, что переадресовал его напрямую самому писателю); но своеобразие позиции Достоевского заключается в том, что в его Христе, Христе как Его исповедовал и любил писатель, этот «небесный блеск» достигает подлинно ослепительного сияния в моменты, которые в земном существовании Спасителя оказываются высшими пиками Его Божественного кенозиса. Как уже было сказано, это — Гефсимания и Голгофа. Почему? Для ответа на этот вопрос необходимо несколько слов сказать о сущности и «структуре» Божественного кенозиса.

Субъектом кенозиса, как учат св. Отцы, является Божественная Личность Спасителя. Но совершается кенотическое действие одновременно в обеих Его природах — Божественной и человеческой, причем, естественно, совершается по-разному. Тут исключительно важно, читая Евангелие, видеть, что Божественный кенозис — это не одномоментный акт, но *процесс*. Как пишет авторитетный православный богослов, если «рождение [Иисуса] от Девы было почти что райским явлением обоженной плоти», то «затем все более надвигался тот “час”, на который и пришел

Христос; для Него подлинный крестный путь — это постепенное осознание Своего человечества, нисходящее постижение нашей бездны»[55]. В процессе Божественного кенозиса как бы все значимее и значимее *сказываются* в человеческой природе Христа добровольно принятые им на Себя «последствия нашего греха»[56], достигающие своей кульминации в «смертной истоме» и «борении» Спасителя в эпизоде моления о чаше в Гефсиманском саду и в вопле богооставленности на Голгофе в последние мгновения перед крестной смертью. Такова динамика совершающегося в человеческой природе Христа. Но чтобы эта динамика вообще могла иметь место, необходимо было, чтобы параллельно «Божественная воля Спасителя давала место этому проявлению человечества» (св. Иоанн Дамаскин)[57]. Напомню, как поэтически точно выразил это Борис Пастернак в стихотворении «Гефсиманский сад»:

Он отказался без противоборства,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства
И стал теперь как смертные, как мы.

«В каждом действии Христа можно видеть два различных действования, так как Христос действует сообразно Своим двум природам, через обе Свои природы», — пишет В.Н. Лосский[58]. Применительно к Божественному кенозису мы это и находим в замечательной поэтической формуле Пастернака: «отказался» — это действие Божественной природы Христа, присущей ей Божественной воли; «стал теперь как смертные» — это кенотическое нисхождение, совершающееся в Его человеческой природе. Но точно так же: тот «небесный блеск», которым просияла в Гефсимании и на Голгофе Божественная Личность Спасителя, — это результат действия обеих Ее природ: красота *нисхождения* Божества и красота *восхождения* человечества Христа. Именно в финальных евангельских эпизодах оба эти движения достигают своего предела, своей кульминации[59]. И таковым же, без сомнения, было понимание и переживание «сияющей личности» и «чудотворной красоты» Христа (21, 10) Достоевским, для которого «бесконечное чудо» явления Спасителя (28_2, 251) заключалось, может быть в первую очередь, в состоявшейся в Нем *встрече* Бога и человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. его сноску к статье «Гоголь и Достоевский», опубликованной в сб. «О Достоевском» (Т. 1. Прага, 1929), где, коснувшись вопроса о смысле красоты, он замечает: «Этому я посвятил особый этюд («Проблемы эстетики у Достоевского»), послуживший темой доклада в Семинарии по изучению Достоевского в Праге.

[2] См.: Вестник русского христианского движения (Париж; Нью-Йорк; Москва). 2003. № 1 (185). С. 108–119.

[3] В.В. Зеньковский считается одним из наиболее плодовитых авторов русской эмиграции; далеко не полную библиографию его работ см.: *Зеньковский В.В.* Педагогические сочинения. Саранск, 2002. С. 793–802.

[4] *Фудель С.И.* Наследство Достоевского. М.: Русский путь, 1998. С. 36. Текст, выделенный цитируемыми авторами, дается курсивом; подчеркнутое в цитате автором статьи — полужирным шрифтом.

[5] Там же. С. 97.

[6] *Зеньковский В.В.* История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Кн. 2. С. 223.

[7] Там же. С. 237.

[8] Там же. С. 243.

[9] См.: *Тихомиров Б.Н.* Христос Достоевского versus Христос Набокова (в настоящем издании).

[10] Мне уже приходилось указывать, что «большая идея» Кириллова генетически, по-видимому, восходит к «цветочной вставке» «Речь мертвого Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет» из романа Ж.П. Рихтера «Зибенкэз» (1796–1797).

[11] Подробнее см.: *Тихомиров Б.Н.* О христологии Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 112–121.

[12] Дополнительно, пожалуй, можно вспомнить лишь еще один-два эпизода, «косвенно» связанных с «хронотопом» Голгофы, рисующих (опять в той же художественной перспективе — от героя) «смежные» моменты евангельского рассказа или христианского предания. Это рассказ ямщика Андрюхи, везущего Митю Карамазова в Мокрое, о сошествии Христа в ад («Видишь, сударь, **когда сын Божий на кресте был распят и помер**, то сошел он со креста прямо во ад и освободил всех грешников, которые мучились...» — 14, 372); а также скрыто ироническая реплика черта в «кошмаре Ивана Федоровича»: «Я был при том, когда **умершее на кресте Слово** восходило в небо, неся на персях своих душу распятого одесную разбойника» (15, 82). Также укажу случай *метафорического* упоминания Голгофы в «Преступлении и наказании», когда, размышляя над готовностью сестры принести себя в жертву близким, Раскольников восклицает: «На Голгофу-то тяжело всходить» (6, 35). В подготовительных материалах несколько неожиданно с Голгофой сравнивается и явка самого героя с повинной в полицейскую контору (см.: 7, 198).

[13] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 130.

[14] Цит. по: *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 280.

[15] Там же.

[16] Там же. С. 105.

[17] Заканчивая свою интерпретацию христоборческого монолога Великого инквизитора, В.В. Розанов подытоживает: «Общий же смысл всего этого заключается в том, что самого *акта искупления не было*: была лишь *ошибка*...» (*Розанов В.В.* Несовместимые контрасты жития. Литературно-эстетические работы разных лет. М., 1990. С. 117).

[18] Бердяев вполне мог знать эту запись Достоевского, так как записная книжка писателя 1880–1881 гг. была опубликована в 1-м томе его посмертного Полного собрания сочинений (Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 364 втор. пагин.).

[19] Вот как в этом именно пункте (хотя и по другому поводу) формулирует свой упрек уже самому Достоевскому В.В. Зеньковский: «Для полного соответствия взглядов Достоевского учению Церкви ему не хватало поставления на верховное место того центрального учения христианства, которое видит в страданиях и смерти Спасителя необходимое предварение спасительного Его воскресения» (История русской философии. Т. 1. Ч. 2. С. 235).

[20] Поскольку в примечаниях ПСС этот эпизод оставлен без комментария, напомню соответствующее место евангельского текста, послужившего отправной точкой мысли Достоевского: «Проходящие же [мимо креста] злословили Его, кивая головами своими и говоря: Разрушающий храм и в три дня Созидающий! спаси Себя Самого; если Ты Сын Божий, **сойди с креста**. Подобно и первосвященники с книжниками и старейшинами и фарисеями, насмехаясь, говорили: Других спасал, а Себя Самого не может спасти! Если Он Царь Израилев, **пусть теперь сойдет с креста, и уверуем в Него**...» (Мф 27:40–42; ср. Мк 15:29–32).

[21] О трансформациях евангельского эпизода искушения в пустыне в «Легенде о Великом инквизиторе» см.: *Тихомиров Б.Н. Христос* и *Истина* в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский и мировая культура. СПб., 1999. № 13. С. 148 и след.

[22] *Зеньковский В.В.* История русской философии. Т. 1. Ч. 2. С. 243.

[23] Там же. С. 227.

[24] Там же. С. 228.

[25] Там же. С. 226.

[26] Там же. С. 235.

[27] Там же. С. 229.

[28] Там же. С. 230.

[29] *Зеньковский В.В.* Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 225; ср.: История русской философии. Т. 1. Ч. 2. С. 234. Это неточная цитация следующего места из «Братьев Карамазовых»: «...посмотрите кругом на дары Божии: небо ясное, воздух чистый, травка нежная, птички, природа прекрасная и безгрешная, а мы, только мы одни безбожные и глупые и не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять и тотчас же он настанет во всей красоте своей» (14, 272). Зосима здесь варьирует слова своего умирающего брата Маркела: «...жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (14, 262); «воистину всякий пред всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а если б узнали — сейчас был бы рай» (14, 270).

[30] Проблема красоты... С. 229.

[31] Там же. С. 228.

[32] Еще раз: «Жизнь есть рай, **ключи у нас**».

[33] Там же. С. 224. В.В. Зеньковский не вполне учитывает, что эта проповедь рая рождается у героев «Братьев Карамазовых» в ситуации экзистенциального кризиса (смерть, преступление), и, следовательно, само это ощущение жизни как рая имеет не прямолинейно оптимистический, но трагедийный характер. Но эти соображения не влияют на принципиальный характер его оценки. Замечу, кстати, что в публицистическом этюде из «Дневника писателя» 1876 г. «Золотой век в кармане» сам Достоевский проповедует нечто подобное уже без всякой трагической «упаковки», напротив, даже маскируя отчасти свою идею под салонное острословие: «Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого сообщительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас всё это есть и заключено, и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! <...> Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною. И неужели, неужели золотой век существует лишь на одних фарфоровых чашках? <...> и, однако же, всё, что я сейчас навосклицал, не парадокс, а совершенная правда... А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» (22, 12–13). Буквально *то же*, но вновь в трагическом регистре повторяет Кириллов: «Кто **научит, что все хороши**, тот мир закончит...» (10, 189). Вот тут-то и встает со всей остротой вопрос о разграничении позиций Зосимы, Кириллова и самого Достоевского.

[34] Отмечу, что в некоторых высказываниях писателя *деизм* не вступает в противоречие, но каким-то образом увязывается с христианством, с фактом явления Христа в истории. Так, в письме к А.Н. Майкову от 16 / 28 августа 1867 г. Достоевский писал: «**Деизм дал нам Христа**, то есть до того высокое представление человека, что его понять нельзя без благоговения и нельзя не верить, что это идеал человечества вековечный!» (28_2, 210). Подобные суждения вызывают серьезные недоумения и затруднения у исследователей. Укажу также, что с оговоркой: «вера моя невелика» «философским деистом, как вся наша тысяча», характеризует себя герой «Подростка» Версилов (13, 379). Последнее признание *героя романа* Достоевского заставляет лишний раз отметить, что данные выше В.В. Зеньковским критические оценки «христианского натурализма» имеют своим предметом суждения также *героев романа* (стар-

ца Зосимы и Таинственного посетителя), что сам исследователь далеко не всегда учитывает (или даже совсем не учитывает, о чем ниже). Но приведенное место из письма Майкову, с другой стороны, не позволяет в этом пункте и однозначно развести автора и его персонажей. Кроме того, по свидетельству Л. Симоновой-Хохряковой, буквально теми же словами, что и Версилов, охарактеризовал себя в разговоре с мемуаристкой сам писатель: «Я деист, философский деист» (Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т. 2. С. 355). Этот вопрос требует специального рассмотрения.

[35] Проблема красоты... С. 228.

[36] *Зеньковский В.В.* Проблема красоты... С. 228; *Он же.* История русской философии. Т. 1. Ч. 2. С. 234–235. Воспроизвожу уточненный вариант по: Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 234; ср.: 11; 112–113.

[37] Проблема красоты... С. 232.

[38] Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 106–107.

[39] Возможным, но не обязательным. Так, например, С.Н. Булгаков, комментируя процитированный пассаж из черновиков к «Бесам» и находя в нем положительную формулировку символа веры Достоевского, дает — и именно как изложение содержащейся в нем христианской «программы» писателя — собственно *церковное, православное* его развитие: «Из этого верования во Христа как воплощенное Слово вытекала и вся "программа" Достоевского, как растение из зерна вырастает, и его общественный идеал, ибо он непреложно и навсегда дан в христианстве. Идеал этот — *церковь*, соединение людей во Христе, подлинное исполнение идеалов свободы, равенства и братства, которые ищутся теперь объязычившимся обществом вне христианства. <...> Введение *всей* жизни человечества в сферу жизни церковной, которое обещано нам под новым небом и на новой земле, устроение ее сообразно высшему идеалу, открывшемуся нам во Христе, — таков идеал, а вместе и норма, данные нам в христианстве и раскрывающиеся в историческом развитии как высший синтез истории, ее предел» (*Булгаков С.Н.* Тихие думы. М., 1996. С. 191). С.Н. Булгаков, по-видимому, первым ввел этот фрагмент в научный оборот, познакомившись с ним по автографу, предоставленному ему вдовой писателя А.Г. Достоевской, когда он писал вступительную статью к юбилейному Полному собранию сочинений Достоевского (1906). Именно от Булгакова и идет традиция интерпретации этого высказывания Шатова как религиозного признания самого Достоевского.

[40] Цит. по: *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. С. 267–268.

[41] Там же. С. 268.

[42] Кстати, именно в подобном взгляде, родственном гностикам, заключается суть позиции Великого инквизитора (подробнее об этом см.: *Тихомиров Б.Н. Христос* и *Истина* в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор»).

[43] Христос «являет то, чего Бог ждет от творения — полноту человечности, "человека максимального", по выражению Николая Кузанского. Он исполняет то призвание человека, которому изменил Адам: жить только Богом и Богом питать вселенную» (*Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. С. 285).

[44] «Человечество Христа никогда не было некоей отдельной и предшествующей Ему природой, которая присоединилась бы к Божеству. Она **никогда не существовала вне Личности Христа**». Здесь имеет место «не соединение и даже не восприятие, но — **единство двух природ** в Личности Слова с самого момента Его воплощения» (Там же. С. 264). «Человечество Христа — это с самого момента воплощения обоженная, пронизанная Божественными энергиями природа» (Там же. С. 110). «Это человечество, — говорит св. Максим исповедник, — обладало бессмертием и нетленностью природы Адама до грехопадения...» (Там же. С. 107). О том, что эти характеристики определяют, по учению св. Отцов, *лишь один* «полюс» человеческой природы Христа, а также о возникающей в связи с этим христологической проблеме см. ниже.

[45] Проблема красоты... С. 228.

[46] Там же.

[47] Там же. С. 232.

[48] Применительно к учению старца Зосимы на это указал Р.Л. Джексон; см.: *Джексон Роберт Луис.* Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. М., 1998. С. 217. В русском переводе статьи «Смешной человек — после Дон-Кихота» употреблено слово «пелегеанство»; это очевидная опечатка, исправляемая по контексту, так как означенное «пелегеанство» дается здесь как антитеза «августинианскому учению», что однозначно указывает на учение Пелагия. Стержень учения пелагиан — «свободная личность, воссоединяющаяся с Богом **по независимому почину своей воли**» (Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1993. Т. 1. С. 24). Пелагианство получило широкое распространение как противовес крайностям учения бл. Августина, наоборот, отрицавшего в деле спасения души значение свободной воли человека и абсолютизировавшего предопределение и действие Божественной благодати. Корень всего учения Пелагия — отвержение канонического понимания первородного греха, идеи радикального повреждения «в Адаме» всеобщей человеческой природы. Но доктрина первородного греха неразрывно связана с доктриной Искупления. Категории первородного греха и Искупления образуют в догматическом отношении как бы две половинки *единого целого*: первое без второго оборачивается трагической катастрофой, порождает отчаяние и цинизм; второе без первого просто лишается своего содержания. Вот почему в подобной системе представлений мистика Голгофы выпадает из общей картины Спасения.

[49] *Зеньковский В.В.* Проблема красоты... С. 229.

[50] Именно «извлекаются». Как уже было сказано, В.В. Зеньковский многие годы читал в Богословском институте курс истории русской философии, легший позднее в основу его монографии. Была в этом курсе, конечно же, и лекция о Достоевском. А в руках у лектора, как это обычно бывает, карточки с выписками из текстов писателя. Это, наверное, действительно было именно так, потому что во всем, что пишет Зеньковский о религиозном мировоззрении Достоевского, очень сказывается эта «работа с карточками», то есть с изъятыми из контекста (и зачастую абсолютизируемыми) отдельными высказываниями как писателя, так и его героев. Отсутствие собственно *филологического* подхода к *литературному, художественному* материалу, как представляется, один из самых серьезных недостатков этого глубокого и тонкого исследователя истории русской философской мысли.

[51] Кстати, по острому наблюдению Н.Т. Ашимбаевой, в окончательном тексте «Бесов» присутствует возможность допущения, что Шатов — внебрачный сын генеральши Ставрогиной (Княгини процитированного чернового наброска). То есть, таким образом, два приведенных в подготовительных материалах в едином контексте высказывания: Шатова о Христе и Княгини об отсутствии потребности «ни в церкви, ни в таинствах» — оказываются у Достоевского связанными не только по своему внутреннему, глубинному смыслу, но и, так сказать, «сюжетно» (что, надо заметить, очень характерно для художественной природы «Бесов»).

[52] См.: *Зеньковский В.В.*, прот. Принципы православной антропологии // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991. С. 117–118.

[53] *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. С. 112–113.

[54] См. там же. С. 112.

[55] Там же. С. 278.

[56] Там же. С. 272.

[57] Там же. С. 278–279.

[58] Там же. С. 111.

[59] Дальнейшую разработку этой проблематики см. в моей статье «Христос Достоевского versus Христос Набокова» в настоящем издании.

К.А. Степанян

«РЕАЛИЗМ В ВЫСШЕМ СМЫСЛЕ» И XX ВЕК

Когда мы говорим о творческом методе Достоевского как о «реализме в высшем смысле» (по собственному определению писателя — 27, 65), неизбежно возникает вопрос: насколько уникален этот метод, были ли у Достоевского предшественники и последователи? Сам Достоевский родоначальником подлинного реализма считал Пушкина и всегда подчеркивал свое творческое преемство по отношению к нему. В то же время он обособлял — по различным критериям и признакам — свой метод от творческих принципов и Гоголя, и Льва Толстого, и Гончарова, и Тургенева, и Писемского, практически всех заметных русских прозаиков того времени. А если взять наиболее крупного из современных ему зарубежных писателей — Бальзака, то и автору «Человеческой комедии» Достоевский отказывал в реализме — по сравнению с тем же Пушкиным (24, 248).

Но, при том огромном влиянии, которое оказал Достоевский на последующее развитие мировой литературы (по крайней мере, по отзывам самих писателей), были ли продолжатели *его творческого метода* (а без этого о подлинной преемственности говорить невозможно) в XX веке? Ответ на этот вопрос позволит нам многое уяснить и в самом понимании «реализма в высшем смысле».

Но сначала все-таки попробую сформулировать свое исходное понимание творческого метода Достоевского. «Реализм в высшем смысле» — это такое художественное воссоздание мира, которое дает возможность читателю *увидеть* метафизическую и эмпирическую *реальности* в их подлинном бытии и *взаимопроникновении*. Определяющим центром и источником существования этого мира является Бог; Священное Писание и Священное Предание — основа и «частной», и всеобщей истории, совершающееся на Небесах и на земле происходит в едином смысловом и временном пространстве. Человек изображен как образ и подобие Божии, и эта основа личности («человек в человеке»), ее противостояние внешнему и внутреннему злу, движение к Богу или от Него определяют *все существование каждого*.

Достоевского в XX веке в свои прямые предшественники зачисляли, повторюсь, многие — и те, чьим преобладающим умонастроением в жизни и творчестве было отчаяние и ожидание скорой и окончательной гибели мира и человечества, и те, кто проповедовал безумие или мизантропию как единственно возможное состояние человека в современном мире. Поэтому, помимо лично декларированного влияния Достоевского на собственное творчество, возьмем еще один критерий: осознание себя живущими и пишущими в русле христианской традиции — и согласие с этим большинства читателей и критиков. По такому критерию в качестве объекта анализа

выбраны произведения четырех выдающихся прозаиков XX века — Ивана Шмелева, Бориса Пастернака, Александра Солженицына и Уильяма Фолкнера.

Но, анализируя романы этих писателей и сопоставляя их с романами Достоевского, тут же сталкиваешься с одним существеннейшим, сразу бросающимся в глаза различием. Если в мире Достоевского явление Христа и Его «вечное пребывание в мире» (11, 177) постоянно ощутимо и осознаваемо и персонажами (даже если они декларируют неверие или *иное* верование), и читателями, то в романах названных писателей о Христе и христианстве персонажи говорят и спорят между собой, соотносят свое и окружающих поведение с христианской моралью, пытаются (некоторые) соответствовать христианским идеалам, но «непосредственное сообщение» с Богом (11, 181), диалог или даже борьба с Ним (как у Достоевского) или вообще не происходят или происходят очень завуалированно, опосредованно. Это связано, конечно, с утратой в минувшем веке вертикали в мироощущении человека и торжеством горизонтальных отношений. Густое облако, сотканное душами очень многих людей (не всех, конечно) из эгоизма, саможаления и страха, почти закрыло от них Небеса. Человек, может быть, больше, чем когда-либо, был занят углублением в себя, самоанализом, но этот анализ был направлен в конечном итоге на уяснение вопросов: что я такое в том земном мире, в котором живу, что́ это за мир и как мне строить отношения с ним? Замена религии (*связи* человека с Богом) некоей абстрактной *духовностью* (имевшей самое разное наполнение: искусство, восточные, оккультные и психотропные практики, пантеизм, «универсальные синтезы» мировых верований и философских систем и т. п.) приводило, по ехидному замечанию сатаны из «Набросков и планов 1874–1879 гг.» Достоевского, к тому, что «и Бога принимали в виде чего-то *разлитого* (пролитого)» (17, 6) — к вере в некое растворенное в мире высшее Начало, которое посылает свои флюиды и Христу, и Будде, и Кастанеде, и всяким творческим личностям. Верование это, конечно, гораздо старше XX века, но именно в минувшем столетии получило широкое распространение, давая возможность называть себя верующими и даже христианами (и зачастую даже «избранными») людям, никоим образом не участвующим в жизни Церкви, не знающим основ ни одной из мировых религий и искренне считающих религию лишь средством улучшения нравов. Между тем, как указывал в одной из давних, еще перестроечных дискуссий А.В. Михайлов: «Главное призвание религии и Церкви отнюдь не состоит в исправлении нравов — они заняты установлением бытийного отношения человека к его Богу» [1]. И о том же — но уже с позиции личности — пишет С.С. Аверинцев: «Творец приводил творение в бытие тем, что окликал вещи, обращался к ним, дерзнем сказать — разговаривал, заговаривал с ними; и они начинали быть, потому что бытие — это пребывание внутри разговора, внутри общения <...> Всерьез признать себя малым и ничтожным *перед Богом* — значит всерьез поверить, что стоишь в некотором реальном отношении к Богу. Так ли уж это смиренно в тривиальном смысле слова “смирение”?» [2]. И вот, я полагаю, можно утверждать, что о «реализме в высшем смысле» мы можем говорить только тогда, когда в художественном мире произведения существует этот реальный *диалог* с Богом, когда этот мир и мир иной существуют в непосредственном *общении*, но не в поглощении одного другим и не в раздельном (верх — низ) бытии. Это, пожалуй, главный вывод, который можно сделать в результате сопоставления реализма писателей XX века с реализмом Достоевского, и основное дополнение к пониманию «реализма в высшем

смысле» (при изучении *только* творчества Достоевского оно для меня оставалось незамеченным — как само собой разумеющееся). Надеюсь, из дальнейшего анализа станет ясно, что я хочу сказать; пока же отмечу только, что изучение Достоевского все больше помогает понять: центральное в бахтинской концепции творчества Достоевского — не пресловутый полифонизм, до сих пор окончательно не понятый и являющийся лишь одним из проявлений главного, а — диалогичность, причем в гораздо более широком смысле, чем принято полагать.

* * *

Но начнем с примера, к сказанному, казалось бы, не имеющего отношения. Роман Ивана Шмелева «Лето Господне», на первый взгляд, может считаться образцом «православного произведения», «духовного реализма». Именно эти термины употребляет в своей недавно вышедшей монографии «Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Б.К. Зайцев. И.С. Шмелев» питерский литературовед А.М. Любомудров. Заглавное понятие своего труда он определяет так: «духовный реализм — художественное восприятие и отображение реального присутствия Творца в мире»[3]. А «православным произведением может считаться такое, художественная идея которого включает в себя необходимость воцерковления для спасения»[4]. Духовный и творческий путь Зайцева и Шмелева он анализирует весьма объективно, трезво и аргументированно, однако считает, что «только в их художественном мире впервые в русской литературе <...> проявилось *целостное православное мироощущение»*[5]. Признавая Достоевского «основоположником “реализма в высшем смысле”, отражающего духовную реальность»[6], и самым православным из русских писателей XIX века, он в то же время соглашается с критикой К. Леонтьева (Соня «*молебнов* не служит <...> к *чудотворным иконам* и *мощам* не прикладывается»[7]) — и его герои, добавляет Любомудров, «не совершают молитв, не участвуют в богослужении и как будто не знают о существовании церковных таинств»[8].

Но если мы внимательно вчитаемся в текст романа «Лето Господне», то увидим, что несмотря на, казалось бы, полную подчиненность всей жизни персонажей православному обрядовому циклу, на постоянное чередование молитв, разговоров «о высоком», рассказов о церковных службах и крестных ходах, исполнение полагающихся православному человеку действий, несмотря на то, что роман начинается и завершается чтением Евангелия, некая преграда — незримая и прозрачная, но преграда — существует между персонажами этого произведения и горним миром. Горний мир воспринимается персонажами как некая данность, определяющая течение эмпирической, **здешней** жизни, просветляющая и радующая при обращении к ней, но не доступная общению: ни диалогу, ни, упаси Боже, спору или возражению. Могут возразить — роман-то написан от лица ребенка, о каком диалоге, тем более споре можно говорить? Но речь идет о мироощущении всех персонажей романа, об общем духе произведения, о мироощущении самого автора (чье присутствие, кстати, здесь весьма ощутимо). Что же касается возраста и возможного уровня духовных запросов, вспомним Илюшечку и других мальчиков из «Братьев Карамазовых».

Атмосфера, эмоциональная окрашенность глав, свет и тьма, радость и горе — зависят в романе главным образом от эмпирических событий в жизни персонажей: здоровье, удача — радость; болезни, смерть — горе. Почти вся последняя часть ро-

мана — болезнь и смерть отца — беспросветно мрачная, тягостная, и, страшно сказать, порой безнадежная.

Убывание удельной части «высшей реальности» неизбежно ведет к увеличению доли эмпирической действительности. Я здесь говорю даже не об умиляющих многих описаниях всякого рода постной и скоромной снеди, различных яств и продуктовых рынков, не о фиксации различного рода физиологических проявлений. Я говорю о страхе, возникающем, когда что-то делаешь неправильно (даже если сломаешь лесенку из теста, выпекаемую на Вознесенье) или даже посещают тебя крамольные мысли; о большом внимании к внешней стороне богослужений («На ухо шепчет Горкин: "Батырин поведет, слушай..." <...> И я слушаю, как знаменитый теперь Батырин ведет октавой

— Го-споди Си... ил
Поми-луй на-а... а... ас! [9]»)

Внешние признаки «реализма в высшем смысле» у Шмелева вроде бы наглядны. Господь ходит по земле, Он, и Богородица, и святые глядят на людей, живущих здесь и сейчас. «Темное — головы и спины, множество рук молящих, весь забитый народом двор... — все под Ней. Она — Царица Небесная. Она — над всеми <...> Все мы, набившиеся сюда, — все это Ей известно, все вбирают Ее глаза. Она, Благодатная, милостиво на все взирает» (72–73); «С нами пришли березки, цветы и травки, и все мы, грешные, и сама земля, которая теперь живая, и все мы кланяемся Ему, а Он отдыхает под березкой. Он теперь с нами, близко <...> какой-то совсем уж свой» (83); «И Господь здесь со всеми, и Он тоже думает о яблоках: Ему-то и принесли их — посмотри, Господи, какие! А Он посмотрит и скажет всем: "ну и хорошо, и ешьте на здоровье, детки!" <...> И будут есть уже совсем другие, не покупные, а церковные яблоки, святые. Это и есть — Преображение» (93); «И Бог на небе, за звездами, глядел на всех: масленица, гуляйте!» (136); «Кажется мне: смотрят Они на нас, все — святые и светлые. А мы все грешные, сквернословы, жадные, чревоугодники — и вспоминаю о пироге» (181); «И на всю эту нашу радость взирает за голубой лампадкой старинная икона Владычицы Казанской едва различимым Ликом» (190).

Но глядят Бог и святые на всех одновременно, ни с кем не встречаясь взглядом и словом **лично**. И постоянно идет рефреном: тогда «ничего не страшно». Но вот стоит чуть-чуть проникнуть злу — и уже «страшно было идти темными сенями» (308). Когда «за каждым Ангел, а за Горкиным Ангел над Ангелами, — Архистратиг», и именно «Ангел нашептывает мудрые слова» скорняку Антипу, а так-то он «простачок» (229), это превращает действительность в сказку, добрую, просветляющую, но сказку, а один из основных признаков сказки — перевод духовной реальности в бытовые (зачастую лишенные памяти о Первоисточнике), приспособленные к практике сущностные формы, замена сакральных истин моралью. Другой признак, может быть, еще более важный, — борьба, столкновение добра и зла «вынесены» за пределы человеческой личности, герои — изначально хорошие или дурные, их хорошие или дурные поступки лишь провоцируют это столкновение, результаты которого потом сказываются на их судьбе. Преображение злого человека в доброго порой происходит, но тоже в результате внешнего воздействия. Подлинный «реализм в высшем смысле» появляется у Шмелева лишь иногда — например, в

рассказе Горкина о том, как волки пришли поклониться родившемуся Христу, а войти бояться, «стыдно им — злые такие были» (98), или в эпизоде с преображением «злого Гришки» (279), или в описании принесенной на праздник вербы (285), — в общем, почти всегда там, где Господь, Богородица, святые впрямую не упоминаются, или когда в старой церковке Ваня в алтаре «что-то белое увидал, будто дымок кисейный... будто там Ангел ходит!» (295) — что отвечает принципу реализма Достоевского: всегда должен быть *зазор для веры* — все можно объяснить и исключительно по-земному, эмпирически, но если есть вера — видишь *духовным взором*, **как** и **отчего** на самом-то деле; мир иной должен *присутствовать невидимо* и в персонажах, и в произведении, и в восприятии читателя.

Почти ничего злого или плохого (кроме болезни и смерти отца) в повествование Шмелева не проникает — и это тоже ограничение реальности. Но уж когда горе и мрак проникают, равновесие резко нарушается: реальности **сказки** оказывается недостаточно для создания противовеса. И не случайно в финале, когда читают у постели умирающего отца при соборовании Евангелие, тяжесть не уходит, а нарастает, и в конце: «Все батюшки обступают болящего. Благочинный берет св. Евангелие... и я подумал — "когда же перестанут?.."» И сразу — как и всегда — тут же следует самообличение.

Затем — «слышен унылый благовест» (409) и последний абзац: «Я крещусь, шепчу... Гроб поднимают, вдвигают под высокий балдахин, с перьями наверху. Кони в черных покровах едва ступают, черный народ теснится, совсем уж можжевельника не видно, ни камушка, — черное, черное одно... и уж ничего не видно от проливного дождя...

Слышу —

...Свя-ты-ый... Без-сме-э-эртный...
По-ми --- и --- луй...
на --- а --- ас...» (411).

* * *

Совсем иная картина в «Докторе Живаго» Бориса Пастернака. Здесь наглядное проявление мира иного возникает, пожалуй, лишь раз, в самом начале — стук в окно и сверхъестественная озаренность «белым порхающим светом» монастырской кельи, где ночует с дядей маленький Юра Живаго, и — в цикле стихотворений, завершающих роман. Но об этом цикле потом, а пока отметим, что евангельские темы и образы пронизывают весь роман. Однако взаимопроникновения и здесь не происходит, целостной перспективы не возникает. Если у Шмелева мир земной и мир горний расположены по **пространственной вертикали**, каждый на своем уровне, и Господь, Богородица, Ангелы, в детском воображении, иногда спускаются вниз и пребывают между людей, то у Пастернака евангельские события и нынешняя жизнь *главных героев* разнесены **во времени**: то было *тогда*, а это — теперь, и то, что теперь, является *продолжением* того, что было тогда, а деятельность художника является *дописыванием* Откровения Иоанна Богослова. Я не случайно подчеркнул — главных героев: ибо чрезвычайная эгоцентричность составляет один из определяющих признаков романа («я один — все тонет в фарисействе»). Главный же герой и своим именем («Сын Бога Живаго»), и постоянными аллюзиями, и *лирическим* цик-

лом стихов, являющихся эпилогом романа, ориентирован на *повторение* Христа, а творчество *гения* предстает прямым продолжением благовествования: «И ничего общего с набожностью не было в его (Живаго. — *К. С.*) чувстве преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся как своим великим предшественникам»[10]. Мировидение автора «Доктора Живаго» можно было бы назвать пантеистическим — «его Богом оставались жизнь, природа, действительная красота мира <...> Пастернак более чем олицетворяет — обожествляет природу»[11], — но это своеобразный пантеизм: при чрезвычайной содержательной насыщенности *природного* мира, все *персонажи* романа, кроме Живаго, Лары и Стрельникова, лишь бледные тени, представленные только своими высказываниями или вмешательством в судьбы главных героев, у них нет ни внешнего облика, ни какой-либо внутренней жизни. Это по-своему признают даже апологеты романа: герои Пастернака «зримого облика не имеют; это образы, построенные из другого материала. Для Пастернака его герои <...> это прежде всего носители духовного опыта и раскрываются именно в сфере духовной. Зримая плоть их характеров (**да и вообще плоть реальности**) интересует Пастернака гораздо меньше»[12]. Но как тогда проявляются герои «в сфере духовной»?

Казалось бы, сама сущность понимания жизни в духе «реализма в высшем смысле» заложена в словах живаговского дяди, Николая Веденяпина (которому Пастернак, по собственному признанию, передоверил свои мысли[13]), в самом начале романа: «До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» (45). Но завершается это так: «Древний мир кончился в Риме от перенаселения. <...> Людей на свете было больше, чем когда-либо впоследствии, и они были сдавлены в проходах Колизея и страдали.

И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский. И с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира» (46).

Но «народы и боги» как последствия человеческого грехопадения *не существовали* в реальности и раньше, а в человеческом уме существуют по сию пору, о чем свидетельствует хотя бы критика романа Пастернака с точки зрения несоответствия национальным традициям — и еврейской[14], и русской[15]. А человек как Божие создание и образ Божий *начался* раньше, иначе некуда и незачем было бы Христу приходить, невозможно было бы Слову стать плотью и некому было бы Его услышать. Если же начался тот Человек, что «по картинным галереям», а не иконам, то Центр существования *всех* оказывается лишь этапом истории. Следовательно, происхождение и родство людей становится не небесным, а земным, а значит — оспоримым, и однажды неизбежно возникает: я — человек *подлинный*, а вы — фарисеи, грешники. Любить *каждого* можно только, если по-настоящему любишь Бога, и *слышать* каждого можно, только если слышишь Бога. Отсюда в романе главные герои говорят длинными монологами, едва ли возможными в реальной обстановке, и по стилю

практически неотличимыми друг от друга и от авторской речи, а слова других осмеиваются и обессмысливаются. Варлам Шаламов писал, что «Доктор Живаго» — «роман-монолог»[16]. Резкое разграничение между главными героями и всеми остальными иногда доходит до безвкусия: от первых страниц — Юра «был беспримерно впечатлителен, новизна его восприятий не поддавалась описанию» (66); «Юра хорошо думал и очень хорошо писал» (67); потом Лара говорит Стрельникову: «расстанься с мыслью, что мы как все» (80) — и до слов самого Живаго, обращенных к его друзьям: «Единственное живое и яркое в вас это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали» (474). Уподобление главного героя романа Христу, повторяю, достаточно настойчиво; но если, скажем, в романе «Идиот» (как бы ни трактовать это произведение) такое уподобление есть, во всяком случае, предмет напряженной рефлексии автора, то здесь никакой рефлексии по этому поводу нет.

Роман «Доктор Живаго», по единодушному мнению исследователей, есть духовная автобиография Пастернака. А ощущение своего избранничества, себя как искупительной жертвы за мир и своего призвания сказать нечто такое, что способно изменить сознание людей, нарастало у автора «Доктора Живаго» в 1940–1950-е годы, особенно в период создания романа[17]. Сам Пастернак писал о своем романе (после его опубликования на Западе) так: «Эта книга во всем мире, как все чаще и чаще слышится, стоит после Библии на втором месте»[18]. Такое самоощущение автора прочитывалось и наиболее вдумчивыми его читателями. О.М. Фрейденберг: «Это особый вариант Бытия»[19]. Некоторые читатели называли роман «Евангелием от Пастернака»[20].

Как известно, «Пастернак не посещал церковь, не носил на шее крест, не отправлял церковных обрядов»[21]; правда, постоянно читал Евангелие. Ни в коей мере не желая повторять приведенную выше позицию К. Леонтьева по отношению к Соне, скажу лишь, что человек, постоянно помнящий о Кресте и участвующий в Евхаристии, не увидит и не воссоздаст мир в такой перспективе: себя (или свое духовное alter ego) на месте Искупителя, в полном одиночестве, а вокруг — «публика». *Реальность* при этом начинает стремительно исчезать, концентрируясь в одной (произвольно выбранной) точке.

Литературовед Н. Фатеева в своей недавно вышедшей книге «Поэт и проза. Книга о Пастернаке» рисует концентрическую схему «Мир Пастернака». В центре, конечно — Я, личность автора, над ним — Бог (но повторяю, схема — круговая, а не линейно-плоскостная), под Я — Душа или, что у Пастернака вроде бы то же, Святой Дух[22]. Меня поразило, что композиционно точно такое же изображение Центра мироздания — только вместо Я — Христос — на находящейся в Ватикане, в Станца делла Сеньятура, знаменитой фреске Рафаэля «Disputa dell'Eucarestia». Напомню, что на этой фреске представлен диспут собравшихся вокруг святого престола со стоящей на нем чашей с причастием богословов, философов, поэтов разных времен и народов, диспут, происходящий в присутствии Святой Троицы и Небесных сил — но именно в присутствии: из людей почти никто не смотрит на Небо, а Небесные силы заняты лишь собой. Здесь также явственно видно то искажение, которое внесло принятие католицизмом Filioque и которое привело к разрушению единства Святой Троицы: в самом верху фрески — Бог-Отец, под Ним — Христос, справа и слева от Христа Богородица и Иоанн-Креститель, чуть ниже полукругом двенадцать апостолов, и совсем внизу, почти у земли, «в виде голубином» — Святой Дух.

Как пишет протопресвитер Борис Бобринский: «Понятие Духа, почивающего на Сыне (следовательно, исходящего от Отца и только от Него. — *К. С.*) имеет огромное значение для самого в*и*дения нашего спасения, ибо тот же Дух, почивающий на Сыне, делает также нас сообразными Сыну и обожествляет нас»[23]. После воплощения Христа и сошествия на людей (первоначально на апостолов), по Его мольбе, Святого Духа человек вновь получил возможность — и, значит, призван к тому — чтобы по благодати стать подобным Богу и тем вернуть изначальный облик всему (пострадавшему из-за его грехопадения) творению. Отсюда — православное мироощущение нераздельности церковной и мирской, сакральной и бытовой сфер жизни: все бытие в своем единстве, в каждом своем проявлении постоянно предстоит взору Господа. В то время как принятие Filioque (Отец порождает Сына, от Отца и от Сына исходит Святой Дух) приводит к тому, что Бог-Отец становится «главным Богом» и бесконечно отдаляется от человека, последовательным схождением Своей природы (она опосредована через Христа, а природа Святого Духа, соединяющего человека с Богом, еще более опосредована происхождением и от Отца, и от Сына). Это неизбежно привело к разделению жизни на духовную и мирскую, светскую, что сказалось на всех областях бытования католического мира. В частности, в притязаниях Церкви на политическую, светскую власть: ибо если это *особая* сфера жизни, то Церковь должна *добиваться* господства и там, и добиваться светскими, мирскими средствами. Одно из них — создание монашеско-рыцарских, а затем и просто рыцарских орденов. Чтобы устранить противоречие между долгом воина и долгом христианина, была разработана концепция «двух мечей». Церковь держала в своих руках духовный меч, а монахи в миру — члены рыцарских орденов — носили боевые мечи и должны были использовать их по велению Церкви; в свою очередь, Церковь прощала им нарушение заповеди «не убий» и вообще любые грехи[24]. Рыцарь не считался убийцей — он борец со злом (malicida)[25]. Принадлежность к рыцарскому ордену в сущности обеспечивала освобождение от грехов, создавала как бы ореол безгрешности. Во многом поэтому рыцари столь часто становились героями **легенд** и **сказок**[26].

Я позволил себе это богословско-историческое отступление потому, что тема рыцарства очень важна для понимания романа «Доктор Живаго». Как последовательно доказывает В.М. Борисов, смысл имени прототипа Юрия Живаго в творческой предыстории романа — Патрикия Живульта — «приблизительно может быть передан как “рыцарь жизни”»[27]. И в центральном, в композиционном плане, стихотворении тетради стихов Юрия Живаго — «Сказка» — Георгий Победоносец впрямую соотнесен с главным героем — Юрием (Георгием) Живаго, и, хотя и именуется в романе Егорием Храбрым, его противостояние со змеем обрисовано в трактовке западно-европейской рыцарской традиции (где св. Георгий был покровителем рыцарских орденов). Это заставляет вспомнить — в русле нашей темы — о другом романе, в центре которого тоже рыцарь — «рыцарь бедный». О романе «Идиот».

Все, кто писал о связях «Доктора Живаго» с творчеством Достоевского, пишут главным образом о романе «Идиот». Хотя сам Пастернак упоминал в ходе работы лишь роман «Братья Карамазовы» («по духу это нечто среднее между “Карамазовыми” и “Вильгельмом Мейстером”»[28]), исследователи находят десятки сюжетных аналогий между «Идиотом» и «Доктором Живаго»[29]. Но главное, конечно, в том,

что в центре обоих романов — христоподобная личность, не способная изменить жизнь и гибнущая, не принеся этой высшей для человека жертвой никакого блага окружающим людям (очень удачно здесь название статьи О. Седаковой — «Неудавшаяся епифания»[30]). И не случайно поэтому, что сближает эти романы еще и страстное стремление к преодолению смерти — и невозможность (в пределах романного мира) это сделать. Невозможность потому, что остается «незамеченным» главное условие воскресения: смерть со Христом. На взгляд секулярного сознания — это всего лишь добровольное принесение себя в жертву или даже просто гибель. Но ведь умереть со Христом, чтобы потом и жить, и царствовать с Ним в Новом Иерусалиме, — означает в первую очередь умертвить в себе «ветхого человека», свою глубинную пораженность грехом. А для этого надо увидеть и признать в себе и в других эту пораженность. Вера в то, что «Слово плоть бысть», есть основа христианства, как подчеркивал Достоевский (11, 179), во-первых, потому, что *иным образом* человек в своем плотском бытии не мог быть спасен, во-вторых, потому, что *благодаря Боговоплощению* человеческая плоть оказалась оправдана и спасена. Всякая же «система нравственности» — и понимание христианства как такой системы — приводят к желанию «улучшить» человека, «гуманизировать» его, оправдать путем отделения дурного от хорошего (реальный человек при этом исчезает из поля зрения вообще). В одной из работ об «Идиоте» было сказано, что в своем отношении к людям Мышкин «идет дальше Христа»[31]. А монах-траппист (как известно, трапписты практиковали крайнее умерщвление плоти и усиленную флагеллацию) Т. Мертон в своей статье о Пастернаке пишет: «Назвать Пастернака борцом за христианство было бы натяжкой, его религиозный облик — **более широкий**, распространенный, таинственный и экзистенциальный <...> Если видение мира у Пастернака литургично, то это скорее космическая литургия Книги Бытия, чем церковно-иерархическая (? — *К. С.*) Апокалипсиса, псевдо-Дионисия или православная, хотя Пастернак очень любит эту литургию и принадлежит к этой церкви»[32]. Свое отличие от ортодоксального христианства признавал и сам Пастернак; в феврале 1950 г. он писал Н.С. Родионову: «Главное и непомернейшее в Толстом то, что больше проповеди добра и шире его бессмертного художественного своеобразия (а может быть, и составляет именно его истинное существо), *новый род одухотворения* в восприятии мира и жизнедеятельности, то новое, что принес Толстой в мир и чем **шагнул вперед в истории христианства**, стало и по сей день осталось основою моего существования, всей манеры моей жить и видеть»[33]. Как известно, одним из важнейших принципов мировоззрения Толстого было признание Иисуса Христа всего лишь человеком. И хотя в одном из писем О.М. Фрейденберг несколькими годами ранее Пастернак писал о романе: «Атмосфера вещи — мое христианство, в своей широте **немного иное**, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным»[34] — вряд ли в таком кардинальном вопросе, как понимание Христа, он написал бы «немного иное»[35]. И не случайно, как было замечено, в самом начале романа один из идеологов его, Николай Веденяпин, подменяет первую христианскую заповедь второй: для преодоления смерти необходимы «данные», которые «содержатся в Евангелии <...> **во-первых**, любовь к ближнему...» (14).

Но подлинная любовь к ближнему, подчеркивал Достоевский, «невозможна без совместной веры в бессмертие души человеческой» (24, 49), в возможность победы

над злом и смертью, обеспеченной Воскресением Христа. Связывающий человека на земле «закон личности» (эгоизм) может быть преодолен лишь благодаря исцелению человеческой плоти Боговоплощением, открывшим каждому человеку путь к *перерождению* — восстановлению своей *подлинной* природы (20, 172–173). Замена же веры в бессмертие «любовью к человечеству» ведет, в той или иной форме, к торжеству все того же «закона личности», в конечном итоге — к ненависти и смерти (24, 49). Поэтому все усилия Мышкина («по-швейцарски» понимающего человека, то есть в соответствии с учением Руссо и других просветителей-гуманистов видящего свою задачу в том, чтобы очистить добрую его природу от наслоений окружающей «среды») оборачиваются заграничной «фантазией», как говорит в заключительных строках романа генеральша Епанчина. «Фантазией», поскольку любовь к ближнему вне Бога преобразует духовное в душевное (между тем, как мы знаем, тело душевное «сеется», «восстает» же тело духовное — 1Кор 15:14), оборачивается возвращением от последнего Адама — Христа — к первому. Поэтому *в реальности* за этим следует гибель физическая и (или) духовная всех, кому князь пытается помочь. То же и в «Докторе Живаго»: как и в «Идиоте», по отношению к «падшей» «герой пытается исполнить роль спасителя <...> и в конце концов губит ее и гибнет сам» (О. Седакова)[36]. Лара говорит Юрию Живаго: «Все бытовое опрокинуто и разрушено. Осталась одна небытовая, неприложенная сила голой, до нитки обобранной **душевности**, для которой ничего не изменилось, потому что она **во все времена** зябла, дрожала и тянулась к ближайшей рядом, такой же обнаженной и одинокой. Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира, и мы теперь так же раздеты и бездомны в конце его. И мы с тобой последнее воспоминание обо всем том неисчислимо великом, что натворено на свете за многие тысячи лет между ними и нами, и в память этих исчезнувших чудес мы дышим, и любим, и плачем, и держимся друг за друга и друг к другу льнем» (397). Однако Адам и Ева ощутили необходимость «прикрыться» только после того, как оказалась разорвана их живая связь с Богом, — но это здесь никак не отрефлектировано; кроме того, эти слова — почти буквальное повторение видения Версилова о людях, оставшихся без Бога.

В «Идиоте» (по количеству происходящих в пределах романного мира или упомянутых смертей это произведение, по-моему, не имеет аналогов, во всяком случае в русской литературе) преодоления смерти не происходит потому, что все, от старухи-хозяйки из рассказа генерала Епанчина и посаженного на кол при Петре Степана Глебова и до Ипполита и Настасьи Филипповны, умирают без покаяния, в злобе, тоске и отчаянии. Не только Настасья Филипповна, но большинство героев романа чают получить спасение от Мышкина, но, будучи только человеком, он не способен его даровать. Все это осознано автором (в процессе ли создания романа или до того — другой вопрос), иначе не возникла бы в черновиках следующего романа — «Бесы» — такая фраза: «Христос-человек не есть Спаситель и источник жизни» (11, 179), — и осознается внимательными читателями. В «Докторе Живаго» главный герой, правда, никого особенно и не пытается спасать. Тут предлагается иной путь к бессмертию — творческая деятельность как продолжение Божьего творчества.

Сима Тунцева, одна из персонажей романа, утверждает, что «Евангелие, противопоставляющее обыкновенности исключительность и будням праздник», хочет построить жизнь на вдохновении — и «перед лицом неба, в священной раме единст-

венности все это совершается» (405–407) — казалось бы, похоже на мировидение, присущее «реализму в высшем смысле». Но далее она продолжает: «Адам хотел стать Богом (с большой буквы. — *К. С.*) и **ошибся**, не стал им, а теперь Бог становится человеком, чтобы сделать Адама Богом» (407) и затем, говоря о блуднице, обливавшей ноги Христа своими слезами и отершей их волосами головы своей, вспоминает ее слова (по одной из великопостных стихир): «Грехов моих множества, судеб Твоих бездны кто исследит?» Но из этого поступка и из этих слов, свидетельствующих, в какую действительно неисследимую бездну греха может пасть человек и, однако, сохранив любовь к Богу и упование на бесконечное милосердие Его, надеяться, что Бог сойдет и *туда* за ним, делается такой вывод: «Какая короткость, какое равенство (?! — *К. С.*) Бога и жизни, Бога и личности, Бога и женщины!» Мне это напомнило евангельское: «Не плотников ли Он сын? Не Его ли Мать называется Мария, и братья Его Иаков и Иосий, и Симон и Иуда? И сестры Его не все ли между нами?» (Матф 13:55–56). Слушающий слова Симы в соседней комнате Юрий Живаго думает: «Конечно, все это от дяди Коли (Веденяпина. — *К. С.*) <...> Но какая талантливая и умница!» (408–409). Но если, как мы знаем, Бог стал человеком, чтобы человек смог стать богом, то обратное — поставление человеком себя на место Бога или на один уровень с Ним делает и мир, в котором тогда оказываешься, закрытым — Христос там *всего лишь* человек, а значит, спасения нет. Не случайно поэтому, хотя в романе так много и уверенно говорится о воскресении и вечном продолжении человеческого существования, а одно из первых его заглавий — слова из Апокалипсиса — «Смерти не будет», но, во-первых, воскресение это понимается, скорее, в духе учения Н.Н. Федорова («человек умирает <...> в разгаре работ, посвященных преодолению смерти» — с. 14), а во-вторых, вот что проницательно заметила О.М. Фрейденберг, которой Пастернак дал на прочтение рукопись романа (что характерно, при общем восторженном впечатлении): «Твоя книга выше суждения. К ней применимо то, что ты говоришь об истории как о второй вселенной <...> Это особый вариант книги Бытия <...> Но, знаешь, последнее впечатление, когда закрываешь книгу, страшное *для меня*. Мне представляется, что ты **боишься смерти** и что этим все объясняется — твоя страстная бессмертность, которую **ты строишь** как кровное свое дело»[37]. Пастернак, правда, в ответном письме возражал ей[38], но думается, возражал он **не на то**.

В «Охранной грамоте» Пастернак писал, характеризуя искусство Возрождения (основу будущей философии *гуманизма*, в которой место в центре мира занимает человек): «Как много говорилось о язычестве гуманистов и как по-разному, — как о течении законном и незаконном». Но «я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него опираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры»[39]. Такое понимание истории, которое заявлено в этом отрывке, и составило затем одну из основных тем в «Докторе Живаго» («человек живет не в природе, а в истории, и <...> в нынешнем

понимании она основана Христом, <...> Евангелие есть ее обоснование» — с. 14). Здесь необходимо еще одно небольшое отступление.

То понимание Святой Троицы, которое сложилось на Западе и о котором шла речь выше, привело не только к тому, что «главный Бог», Бог-Отец, стал предельно далеким и непостижимым для человека, но и к тому, что Святой Дух, превратившийся в «посредника» между двумя первыми Ликами и людьми, стал смешиваться с творческим вдохновением (здесь, конечно, сыграло роль увлечение неоплатонизмом, вообще античной философией и эстетикой в эпоху Возрождения). А человек-творец стал приравниваться к Творцу-Богу. Николай Кузанский писал: «Человек есть второй бог. Как Бог — Творец реальных сущностей и природных форм, так человек — творец мысленных сущностей и форм искусства»; Леонардо да Винчи: «Дух живописи превращается в подобие Божественного Духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей разных животных, растений, плодов»[40].

Но когда путь человека к Богу — а предполагается, что это путь к Богу — проходит в плоскости исторического прогресса и мирского творчества, по пути накопления человеческих достижений, это чревато очень опасной иллюзией. Начинает казаться, что человек знает все больше, понимает и видит все глубже и дальше (в том числе и в искусстве, и науке), умеет все больше — и становится все более свободен от *внешних* оков, все ближе к Богу. Наверняка так думали многие художники, философы и ученые Возрождения и Нового времени. Однако рукотворная реальность (не только технические достижения, но и научные открытия, создания искусства) может превратиться во все более непрозрачную пленку между человеком и реальностью подлинной, а значит, вести ко все большей потере правильной перспективы, таит опасность того, что человек в мире начинает видеть лишь себя — опасность самообожествления. Тогда чем совершеннее, а в искусстве — чем эстетически изощреннее эта пленка, тем опасность больше. Здесь очень многое зависит от того, обладает ли ученый или художник тем «оком духовным», о котором писал Достоевский в статье о выставке в Академии художеств (19, 154), в каком масштабе и в какой перспективе видит он этот мир и себя в нем.

Очень важно такое суждение Пастернака из первой рукописи романа: «Наше время заново поняло ту сторону Евангелия <...>, которую издавна лучше всего почувствовали и выразили **художники**. Она была сильна у апостолов и потом **исчезла у отцов, в церкви**, морали и политике. О ней горячо и живо напоминал Франциск Ассизский и ее некоторыми чертами отчасти повторило **рыцарство**. И вот ее веянье очень сильно и в XIX веке. Это тот дух Евангелия, во имя которого Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности»[41], — и далее он буквально повторяет слова своего героя Николая Веденяпина о бессмертности общения между людьми и символичности жизни. Эти слова Пастернака комментаторы шеститомного собрания сочинений М.М. Бахтина приводят как одно из свидетельств того, что учение *спиритуалов*, — одно из ответвлений францисканства, — стало вновь очень популярным в России в начале XX века (сама эта тема возникла в комментариях потому, что в рабочих тетрадях Бахтина есть отрывок «О спиритуалах (К проблеме Достоевского)»[42]). Это учение — о грядущей эре Св. Духа, идущей на смену эре Бога-Сына (Новому Завету) — здесь подробно анализировать невозможно, отмечу лишь ряд черт, важных для нас: избранничество (духовное очищение

есть удел немногих) — и высокая печаль по этому поводу (ср. из письма Пастернака: «у меня почти на границе слез печаль по поводу того, что я не могу как все, что мне нельзя, что я не вправе»[43]); плотская Церковь будет осуждена и на смену ей придет Церковь Св. Духа («Церковь аскетов» Иоахима Флорского)[44], человек не нуждается ни в чем, кроме истины, а истина ирреальна, она в душе, как только она канонизируется, она перестает быть истиной, превращается в догму; в основе религиозного чувства лежит внутреннее личностное переживание, которое может быть проявлено и усилено поэзией, музыкой, живописью. По свидетельству С.Г. Бочарова, Бахтин утверждал, что Христос у Михаила Булгакова — «это Христос в традиции спиритуалов»[45].

Изображение мира в соответствии с таким мировоззрением я бы назвал «спиритуалистическим реализмом» (о *реализме* здесь, впрочем, можно говорить лишь в той степени, в какой всякий художник, как считает Т.А. Касаткина, полагает свое видение мира истинным, т. е. реальным[46]).

Но самым главным залогом бессмертия главного героя в романе является, конечно, завершающая его Тетрадь стихотворений, дарованная автором Юрию Живаго. И вот в этой тетради есть стихотворения, в которых проявлению *реальности* не мешает возникающая в романе (и в некоторых других стихотворениях этого цикла) между взором художника и миром мысль о собственном *я*. Это в первую очередь, конечно, «Рождественская звезда», а также «На Страстной», «Магдалина» (I) и «Магдалина» (II)[47]. Здесь действительно мир предстает в полном своем метафизическом объеме, где все происходит одновременно на Небе и на земле, *тогда* и сейчас, но ясно, что и тогда, и сейчас люди и все мироздание *могут* идти к Богу, и если идут, в судьбе каждого *тогда* превращается в *сейчас*. О «Рождественской звезде» М. Юдина писала Пастернаку: «Если бы Вы ничего, кроме “Рождества”, не написали в жизни, этого было бы достаточно для Вашего бессмертия, на земле и на небе»[48]. В этих стихотворениях и возникает «реализм в высшем смысле», не достигнутый, увы, в романе. Отчего так? Мне думается, дело в том, что в поэзии, в момент высшей духовной концентрации, возможно уловление тех ритмов Вселенной (и творение в согласии с ними), о которых писал Пастернак: «Ощущаемым нами звукам и краскам в природе соответствует нечто иное, объективное колебание световых и звуковых волн <...> Эта субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное <...> это субъективность человеческого мира, человеческого рода <...> От каждой умирающей личности остается доля этой неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась в человеке при жизни и которою он участвовал в истории человеческого существования <...> Может быть, этот предельно субъективный и всечеловеческий угол или выдел души есть извечный круг действия и главное содержание искусства <...> Хотя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно, и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям» (это в докладе «Символизм и бессмертие» в «академии» при издательстве «Мусагет»)[49]; и в статье «Несколько положений»: «Единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас»[50].

Пастернак не раз подчеркивал (эта мысль звучит и в романе), что «стихотворение относительно прозы — это то же, что **этюд** относительно **картины**. Поэзия мне

представляется большим литературным этюдником»[51]. В своем выступлении на «круглом столе» «Литературной газеты», посвященном первой публикации «Доктора Живаго» в России, Г. Гачев говорил: «Роман — это взаимоусиливающийся диалог Бога Живаго, Всебытия, которое постижимо через пиитический восторг образов, — и Истории, которая есть прозаическая действительность, требует романа как плетения сюжета, бытописания, рассудочной мысли»[52]. А подлинным сюжетом в «реализме в высшем смысле» может быть, повторю, лишь путь человека к Богу (или от Него)[53]. Но для «плетения» такого сюжета — и, соответственно, для такого *диалога* — нужно, повторяю, действительно всеобъемлющее видение мира «оком духовным», не замутненное примесью мыслей о жертвенном подвиге собственного *я* и о своем праве судить и выносить оценки, что происходит большей частью в романе и в других стихотворениях Тетради стихов Юрия Живаго[54].

Главными стихотворениями этого цикла являются — и по содержанию, и композиционно, и по соответствию общему тону романа — первое, «Гамлет», и последнее — «Гефсиманский сад». В.А. Туниманов считает, что «"Гефсиманский сад" — единственно возможный финал "Доктора Живаго" и всего творчества Пастернака в целом»[55]. Позволю себе еще раз вернуться к упомянутой фреске Рафаэля. Как отмечают исследователи, такая иконографическая композиция (имеется в виду изображение Святой Троицы) не совсем обычна даже для католического искусства — и выражает, как одну из основных, идею Божьего суда, правосудия[56]. Гамлет — один из наиболее ярких в мировой литературе образов человека, взявшего на себя (причем отнюдь не по Божьему повелению) миссию судить и наказывать. Пастернак писал о шекспировском Гамлете: «**не существенно**, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что **призрак** (явление которого наяву означает, что душа умершего не прощена. — *К. С.*) требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в **судьи** своего времени и в слуги более отдаленного. "Гамлет" — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения»[57]. Вот откуда «я один — все тонет в фарисействе», темный зал — и *я*, на которого направлены «тысячи биноклей». И пусть окружавший автора официозный мир действительно заслуживал таких оценок, но ведь *реализм* предполагает изображение *мироздания*... Наверное, не надо напоминать, что означают распахнутые, чтобы принять *всех*, руки Христа на распятии. Но в стихотворении «Гефсиманский сад» целью и смыслом Воскресения тоже становится суд:

Я в гроб сойду, и в третий день восстану,
И как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетья поплывут из темноты (540).

Ну, а центральное, повторю, место в цикле (тринадцатое из двадцати пяти) занимает стихотворение «Сказка». Это стихотворение, где речь идет о спасении Георгием Победоносцем Девы, играет, мне думается, в романе «Доктор Живаго» ту же роль, что и стихотворение «Рыцарь бедный» в «Идиоте». (Характерны слова Пастернака об одном из вариантов «Сказки»: «Тут что-то трогательное перемешано с чем-то совершенно идиотским»[58].) Итак, вместо «путешествия в Женеву» тут «Встарь, во время оно / В сказочном краю / Пробирался конный / Степью по репью».

После поединка со змеем

В обмороке конный,
Дева в столбняке.

И далее:

Кто она? Царевна?
Дочь земли? **Княжна?**

И финал окончательно погружает обоих в ирреальность:

Но сердца их бьются.
То она, то он
Силятся очнуться
И впадают в сон.
Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века (522–524).

Святой так и остается **рыцарем**, а Дева — спящей царевной (в финале «Идиота» Мышкин тоже возвращается в безумие, а Настасья Филипповна в положение наложницы).

«Рыцарь бедный» возникает в романе «Идиот» вовсе не для «возвеличения» Мышкина, как принято было долгое время считать, но для обозначения главной проблемы этого романа — низведения небесного до земного (а не возведения земного до Неба)[59]. Колоссальная проблема *подмены*, происшедшая в идеологии рыцарства, — служение земным целям вместо небесных, культ Прекрасной Дамы вместо поклонения Богородице — дана у Пушкина, как всегда, в нескольких строфах. Этот культ привел в итоге к страшным ересям у тамплиеров[60] и в хлыстовстве (их общую основу прекрасно видел Достоевский — вспомним его знаменательные строки из «Дневника писателя» 1877 г.: «и тамплиеры тоже вертелись и пророчествовали, тоже были хлыстовщиной, и за это самое сожжены, и потом восхвалены и воспеты французскими мыслителями и поэтами перед первой революцией» — 22, 99). Другой своей стороной он отозвался в искусстве Возрождения, в изображении Мадонн в современном бытовом обличии. А затем обрел своеобразное «второе дыхание» в русской жизни и в искусстве первых десятилетий XX века.

Как пишет та же Н. Фатеева, Лара в «Докторе Живаго» «сочетает в себе одновременно и Деву из “Сказки”, и Деву Марию, и Магдалину. Она для Пастернака является воплощением представлений о “русской Богородице” “в почитании обрусевшего европейца”, т. е. о Прекрасной Даме, выдуманной Блоком как “настой рыцарства на Достоевских кварталах Петербурга”»[61]. Напомню здесь продолжение этой пастернаковской мысли: «Она реалистически уместна, без нее **действительность** тех лет и мест осталась бы без выраженья. Именно на сдвиге, смещеньи и выходе этого образа из схематичного контура (очертания) в **церковную окраску** *она реальна...*»[62]

Но реальность это — как и вся внеземная реальность в «Докторе Живаго» — сказочная. А в сказке таинственность жизни явлена Дедом Морозом и Царевной-Лебедью.

В письме к Т.М. Некрасовой, объясняя *существо* романа «Доктор Живаго» и отличие первой книги романа от второй, Пастернак писал: «я действительность, то

есть совокупность совершающегося, помещаю еще дальше от общепринятого плана, чем в первой, почти на грань сказки. Это вышло само собою, естественно, и оказалось, что в этом и заключается основное отличие и существо книги, ее часто и для автора скрытая философия: в том, *что именно,* среди более широкой действительности, повседневной, общественной, признанной, привычной, он считает более узкой *действительностью* жизни, таинственной и малоизвестной»[63]. И в письме Н. Табидзе: «Я все время не могу избавиться от ощущения действительности как попранной сказки»[64]. Согласитесь, это достаточно далеко от одной из основных мыслей Достоевского: «Жизнь есть рай...»

Здесь придется еще раз вступить в полемику с О. Седаковой. В заключение своей статьи она пишет, что роман Пастернака пронизан «удивительной уверенностью» в том, что «грех, смерть, ад — "последние вещи" в традиционной аскетической мысли — преодолимы и по существу преодолены, что, называя наш мир "падшим", мы не говорим о нем последнего слова — уверенность, которая так поражает во всем, что пишет Пастернак (и что многие его современники осуждали как совершенно несвоевременное благодушие). Человек у Пастернака — прежде всего художник, и в этом своем качестве он брат вселенной ("сестра моя жизнь") и потомок "высших сил земли и неба" ("и ничего общего с набожностью не было в его чувстве преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся, как своим великим предшественникам"). Эта тема — творчества, поэзии как фундаментальной глубины человека, и не "профессионала", а человека вообще — совершенно чужда Достоевскому. Существо творчества и артистического вдохновения, как об этом в стихах и в прозе многократно и в разных словах говорит Пастернак, — это память об Эдеме, память особого рода: не ностальгическое воспоминание о навеки утраченном золотом веке, но память о рае как вечно действующей силе, как "памяти будущей жизни сладкая чаша", словами первого русского писателя, митрополита Иллариона Киевского. Творчество, "сестра жизни" и "подобие Божие в человеке", по Пастернаку, обладает силой очищения и возрождения, поскольку сама жизнь — уже воскресение из небытия ("Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили"). Жизнь, вечная жизнь, бессмертие у Пастернака — имя одной реальности. Поругание, совершенное над жизнью ("жизнь — поруганная сказка", из письма Б. Пастернака), не непоправимо и по существу не проникает в ее глубину; она отходит от низости и грязи легко, как от слез, как это случается с Магдалиной в стихах Живаго, как это происходит с героиней романа Ларой.

В образе Лары — новой Настасьи Филипповны — сопротивление Пастернака Достоевскому особенно очевидно. Болезнь мира не смертельна, это не "болезнь к смерти", он "спит, а не умер" ("И как от обморока ожил"). Святость является как врач, как великий диагност — герой романа. Говоря совсем обобщенно, в святости у Пастернака нет ничего чрезвычайного (постоянные мотивы обычности, обыденности великого), святость (или гениальность, что для Пастернака одно) в природе вещей, в природе жизни, пока она жизнь. Человек не изгнан из рая, поскольку он не изгнан из жизни.

Да, мы можем увидеть во всем этом эхо романтической Германии. Это ее "слезы от счастья" благоговения перед "святой жизнью", Heilige Leben Гёльдерлина, "сказкой жизни" (Новалис). Но как кошмарные образы-предчувствия предшественников эпоха Пастернака сделала простой явью, так и это лирическое предчувствие о

чудесной природе посюстороннего, о жизни как святости, жизни как таинстве благодарения получило в созданиях Пастернака какое-то другое, практическое осуществление»[65].

Но как это понимание жизни — «святость <...> в природе вещей, в природе жизни», «человек не изгнан из рая, поскольку он не изгнан из жизни» — соотносится с одним из предшествующих тезисов статьи, процитированным выше: святой, «человек не от мира сего» (это у О. Седаковой, напомню, равнозначные понятия. — *К. С.*), не должен участвовать в делах мира? Думается, дело вот в чем: О. Седакова здесь очень верно характеризует мировоззрение Пастернака, но не видит или не хочет видеть его главного отличия от миросозерцания Достоевского: жизнь в *своем прообразе* изначально есть рай и человек *до грехопадения* есть целиком образ и подобие Божие. Но грехопадение *было*, человек был изгнан из рая — *после* этого, вернув Царство Божие внутри себя, вернув себе образ Божий и райское состояние миру вокруг, человек действительно *еще здесь* может оказаться в раю — но *в реальности* дается это только «трудом православным» (11, 195). Это может произойти и в один миг — но тогда вся предшествующая жизнь должна быть векторно направлена к этому мигу. В Новый Иерусалим, где воистину «смерти не будет», можно войти только через узкие врата. А этот труд православный и есть то *высшее творчество* (в которое художественное творчество может входить как часть), «искусство святости», способность к коему дарована на «фундаментальной глубине» каждому человеку; им потенциально наделен и каждый персонаж Достоевского — но вот только воспользоваться этой возможностью, как и в жизни, удается не всякому[66]. Поругание, совершенное человеком над собой и над жизнью, увы, таки проникло в глубину (если не понимать под «поруганием», конечно, лишь ужасы гражданской войны или травлю Пастернака советской властью — частные проявления измены людей Богу, — от них можно «отойти», уйдя в себя, но что делать с самой главной болезнью, с главным врагом, с которым встречаешься **там**?). Болезнь эта вполне может стать смертельной, стать причиной «смерти второй», гибели человеческой души; ее мало диагностировать, ее надо лечить — и *как* это делать, показывает Достоевский. Слезами ее тоже можно вылечить, но это должны быть слезы, которые прожигают землю, которые могут утопить «духов злобы поднебесных», а не слезы жалости к себе, которыми плачет Юрий Живаго. Если же внешний мир есть лишь тень внутреннего *я* поэта (как это действительно свойственно романтическому взгляду на мир) — он действительно может казаться то мрачным царством посредственностей и злодеев, то сказкой...

Очень огрубляя все вышесказанное, можно сделать вывод: высшая реальность и у Шмелева, и у Пастернака оборачивается *сказкой*.

Закономерно, что оба этих писателя ощущали принципиальное различие основ своего художественного мира с миром Достоевского, отличие той действительности, которую изображали они, от реальности, увиденной и изображенной создателем «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых». Шмелев писал Ивану Ильину, что русская литература не справилась с задачей показать преображение, воскресение падшего человека: «Провал у Достоевского с Раскольниковым — *явный*, ложь и ложь. Соня — ясна, а Раскольников — обманывает себя, нудящий неврастеник <...> Алеша — от роду — “блаженный”, как Мышкин — юрод. Мне нужен был нор-

мальный "средний" русский интеллигент: как могло у него так выйти?!»; и далее: «Ох, сорвусь на "старце". Не задался он и Достоевскому. Зосима ... — отвлеченность (схема)»[67].

Ну, а Пастернак, как известно, говорил, что романы Достоевского — «невыносимая смесь шовинизма и истерической церковности»[68]. Приводящий эти слова в своей статье Е.Б. Пастернак пишет, что в том разговоре с И. Берлиным речь шла совсем о другом и что Пастернак высоко ценил мастерство, силу воображения, искусство Достоевского (и приводит соответствующие цитаты). Но для меня важнее такие слова Пастернака из письма к А. Белому: «Ваши и его (Достоевского. — *К. С.*) **фантасмагории** превзойдены действительностью»[69]; важнее, что в своих многочисленных суждениях о реализме он **никогда** не упоминает Достоевского; что напоминает героев Достоевского у него в «Докторе Живаго» — глухонемой Максим Погоревших, выучившийся говорить «на глаз», по движению горловых мышц учителя; что в письме к Ахматовой он через запятую называет Достоевского и Писемского как способных запечатлеть «колоритные черты» человеческого характера[70].

* * *

А.И. Солженицын неоднократно говорил о влиянии на него Достоевского. Достоевский — писатель XX века, «один из тех, кто создал русскую литературную традицию, и даже больше, самую высшую духовную ее струю. Трудно не попасть в эту струю и не испытать ее влияния»[71]. Об этом пишут и исследователи: «Среди миллионов читателей, среди сотен тысяч почитателей Достоевского нашелся лишь один *последователь* его. Это — Александр Солженицын <...> В замысле Творца Солженицыну отведена роль именно *продолжателя*, а может быть, и завершителя того, что Достоевский не успел и, возможно, не мог сделать»[72]. Романы «В круге первом» и «Раковый корпус» сам автор относил к «полифоническим»[73].

Роман «В круге первом» весь построен на религиозной символике: зэки Марфинской «шарашки» живут не просто в здании бывшей подмосковной семинарии, но еще и в самом храме, в его надалтарном помещении, а двери, ведущие на работу, называются у них «царские врата»[74] (еще Марфино сравнивается с ковчегом). Сами зэки — аскеты, лишенные всего «красного» жизни сей: свободы, семьи, дома, денег, плотских радостей, надежд на будущее — но занятые, кроме 12-часовой трудовой деятельности, «строительством души» (и именно это считающие главным благом своего положения, недостижимым на воле). «Строительство» это происходит в основном в долгих беседах между собой по важнейшим бытийным и социальным вопросам. Внешнее давление и несвобода делают их свободными внутренне — поневоле вспоминаются слова из Эпилога «Преступления и наказания»: «уже в остроге, *на свободе*» (6, 417). Но...

Но у Достоевского здесь имеется в виду свобода, обретенная Раскольниковым в борьбе с внутренним злом — впущенным в душу чертом, духом «немым и глухим», толкавшим на убийство и ввергавшим после убийства в отчаяние и ненависть к окружающим. А в «Круге...» — это свобода от государства, целиком подчинившегося Пахану — Сталину и его присным. «Свободу им (зэкам. — *К. С.*) внешние люди дать не могут — ибо ее нет у них самих» (1; 91). «Единственная устойчивая в мире реальность — тюрьма» (2; 21). Только здесь существует «действительность

духовная», позволяющая человеку «найти себя — и возвыситься» (2; 34). А «у вольняшек не было бессмертной души, добываемой зэками в их бесконечных сроках, вольняшки жадно и неумело пользовались отпущенной им свободой, они погрязли в маленьких замыслах, суетных поступках» (2; 217). Большинство из них даже не понимает, при каком строе и в каком государстве они живут. Нарушается один из основных принципов «реализма в высшем смысле»: видение писателем всех людей равными перед Богом и своими личными решениями определяющими собственную духовную судьбу.

Людей во «внешнем» мире мучают время (ощущаемое ими «как болезнь, или недуг») и пространство — а зэки существуют вне этих категорий: для них «*времени* больше нет», а от пространства за пределами «шарашки» они отъединены зримыми и незримыми, но одинаково непреодолимыми барьерами.

Главным критерием для выстраивания своего поведения для зэков являются собственные разум и совесть. Но поскольку каждый из них — *индивидуальность*, с резко индивидуальными опытом и судьбой, практически не пересекающимся с другими (даже у бывших фронтовиков), то критерии истины оказываются у всех разными. Как говорит главный герой романа Глеб Нержин (не встречая возражений): «Разве кто-нибудь знает, что есть истина?» (1; 192). Солженицыну удается создать поразительно широкую, разнообразную и богатую панораму духовного состояния человеческих типов того времени, но панорама эта тоже существует преимущественно в горизонтальной плоскости.

Труд большинства зэков по сути противоестественный и безблагодатный — разъятие и расчленение речи с тем, чтобы на новых основаниях «собрать» ее, имея целью скрыть правду и способствовать торжеству лжи; а потому и труд не объединяет и не одухотворяет их. Но и в *нормальной* жизни они слова из библейской лексики употребляют в прямо противоположном значении (я уже упоминал о «царских вратах», через которые зэки идут на *такую* работу; отвергая выгодное предложение профессора Веденеева перейти в привилегированную группу, Глеб «променял пищу богов на чечевичную похлебку» (1; 52); инженер Герасимович, отказываясь от поручения начальства создать новый прибор для слежения за людьми, говорит, что не желает быть «ловцом человеков» (2; 217)). Непосредственно к Богу обращаются лишь два персонажа романа, стоящие на крайних полюсах: духовное чудовище Сталин (при этом постоянно сомневаясь в Его существовании и стараясь «угодить» Ему единственно из всеобъемлющего страха) и ангелоподобная Агния, проходящая по периферии романа и затем как бы растворяющаяся в воздухе.

А в центре романа — бывший фронтовик, математик Глеб Нержин. День его рождения попадает на Рождество, в этот же день, в воскресенье, ему доводится дважды отвергнуть смертельные искушения (отказ от дела, которому решил посвятить жизнь, в обмен на материальные блага и внешнюю свободу, и измена супружеской верности), причем в первый раз он даже повторяет слова Христа: «отойди от меня, сатана!». Глебу «больше всех надо». Нержин, откровенно автобиографический образ, — единственный из персонажей, изображенный с нескрываемой симпатией (можно вспомнить здесь тоже автобиографический — хоть и не столь явно — образ Мышкина, но «решенный» совсем по-иному).

Рядом с Нержиным — Сологдин и Рубин, тоже вроде бы «разнополюсные» персонажи, но имеющие много общего. Общее это — в том, что оба считают себя обла-

дателями «Абсолютной прозрачной истины» (2; 98). Сологдин — единственный в романе, кто открыто декларирует себя христианином, но ни объяснить суть своей веры Нержину он не может, ни сочувствием хоть к кому-то из ближних не обладает. На «карамазовский» вопрос: что делать с урками, он, не колеблясь, отвечает: «Перестрелять!» — без последующей поправки Алеши (ни сразу, ни тогда, когда Нержин напоминает ему об этой их беседе). Свое пребывание в тюрьме считает «чистым проклятием». Все окружающие для него — пешки в игре, в которой король и единственный духовный аристократ — он. В сравнении с ним много человечнее выглядит твердолобый марксист-интернационалист Рубин — не лишенный жалости к людям (кроме «врагов социализма») и своеобразного благородства.

Не зная полной правды о российском обществе того времени ни по личному опыту, ни по человеческим и художественным свидетельствам (да и вряд ли кто из моих сверстников обладает такой правдой в силу специфики нашей истории середины XX века — имею в виду в первую очередь невиданную информационную закрытость), не могу судить, насколько воссозданная Солженицыным картина отражает реальное духовное состояние этого общества в конце 40-х годов (время действия романа). Сомнения порождают в первую очередь неприкрытые ненависть и сарказм, прорывающиеся в речи повествователя при обращении ко всем, имеющим хоть какое-то отношение к карательному аппарату[75], и только жалость при описании жен репрессированных (а иных представителей *внешнего* мира в романе и нет) — что вполне понятно и оправдано для Солженицына-человека, но препятствует *полному* реализму в понимании Достоевского.

Правда, художник Кондрашев-Иванов заявляет: «В человека от рождения вложена некоторая Сущность! Это как бы — ядро человека, это его я! Никакое внешнее бытие не может его определить! И еще каждый человек носит в себе Образ Совершенства, который иногда затемнен, а иногда так явно выступает. И напоминает ему его **рыцарский** долг! <...> Кого не хватает нашему веку? <...> — не хватает рыцарей! При рыцарях не было концлагерей! И душегубок не было!» (1; 300). Но и эти его слова так и остаются восторженной декларацией, а написанная им картина, изображающая явление Персивалю замка Святого Грааля («этот момент может быть у каждого человека, когда он внезапно увидит Образ Совершенства» — 1; 301), фактически дезавуируется Нержиным в конце романа.

Кончается «идейный сюжет» романа высказанным Нержиным убеждением в том, что постижение и распространение правды о бесчеловечном режиме — самое действенное оружие в борьбе с ним: «Ведь помните: в начале было Слово. Значит, Слово — не пустяк? Значит, Слово — исконней бетона» (2; 250). Хотя Слово и написано здесь с большой буквы, думается все же, что речь идет о человеческом глаголе, увы (как уже успел к тому времени убедиться читатель), весьма часто расходящимся с истиной.

В итоге можно сказать, что реализм Солженицына в этом произведении можно назвать «духовным реализмом», как то делает американский литературовед В. Краснов (вступая в некую перекличку с А. Любомудровым). В отличие от своего российского коллеги, он определяет этот метод так: «*Духовный реализм* старается понять этот мир как **сосуществование** и взаимодействие двух реальностей: материальной и духовной. Обе являются предметом его искусства. Одна реальность видна во всем актуальном, социальном, изменчивом и временном. Другая — в общечело-

веческом, постоянном, вечном, неизменном. Одна дает художнику строго документальные судьбы настоящих людей, другая интерпретирует их смысл sub specie aeternitatis — и превращает их деяния в миф. Одна поставляет факты. Другая — символический смысл»[76]. И хотя далее исследователь называет этот метод «адаптацией *реализма в высшем смысле* Достоевского к современному материалу», думается, это метод (разделяющий «две реальности» в их сосуществовании) принципиально иной.

Надо непременно добавить, что мировоззрение автора и то, как это мировоззрение воплощается в его произведениях, — разные вещи. Солженицын сам свидетельствует о том переломе, который произошел в нем за время пребывания в лагере. Вначале: «В нашем почти поголовном сознании невиновности росло главное отличие нас от каторжников Достоевского <...> Там у большинства — безусловное сознание личной вины, у нас — сознание какой-то многомиллионной напасти». Но затем сознание меняется. Автор «Архипелага» приводит слова одного из зэков — доктора Бориса Корнфельда: «"И вообще, вы знаете, я убедился, что никакая кара не приходит к нам незаслуженно. По видимости она может придти не за то, в чем мы на самом деле виноваты. Но если перебрать жизнь и вдуматься глубоко — мы всегда отыщем то наше преступление, за которое теперь нас настиг удар..." Так случилось, что вещие слова Корнфельда были его последние слова на земле. И обращенные ко мне, они легли на меня наследством. От такого наследства не стряхнешься, передернув плечами. Но и сам я к тому времени уже дорос до сходной мысли. <...> Постепенно открылось мне, что линия, разделяющая добро и зло, проходит не между государствами, не между классами, не между партиями, — она проходит через каждое человеческое сердце — и через все человеческие сердца. Линия эта подвижна, она колеблется в нас годами. <...> С тех пор я понял правду всех религий мира: они борются со злом в человеке (в каждом человеке). Нельзя изгнать вовсе зло из мира, но можно в **каждом** человеке его потеснить»[77]. Рассмотреть, как это «перерождение убеждений» Солженицына проявилось в его творчестве — задача будущих исследований.

* * *

Уильям Фолкнер неоднократно говорил о том значении, которое имело для него чтение и перечитывание произведений Достоевского (в личной библиотеке писателя были «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Бедные люди»), и о влиянии, оказанном русским классиком: «Достоевский не только сильно повлиял на меня — я получаю огромное удовольствие, постоянно перечитывая его, и я перечитываю его примерно каждый год»[78]. Многие мировоззренческие высказывания Фолкнера свидетельствуют, что это не пустые слова: «Не людская масса спасет человека. А сам человек, созданный по образу Божию — наделенный способностью и желанием отличать добро от зла, правое от неправого и этим могущий спасти себя — ибо заслуживает спасения»; «Произведение — это все-таки история человека, история борьбы его сердца. Борьбы за то, чтобы стать мужественнее, сострадательнее и ближе к тому образу, который мы подразумеваем, говоря о Боге»[79].

Роман У. Фолкнера «Когда я умирала» самим автором признавался в числе лучших его созданий — и написанных на одном дыхании, всего за шесть недель.

Это уместившаяся всего в восемь дней история о том, как семья бедных фермеров Бандренов, преодолевая чудовищные препятствия, везет хоронить тело умершей жены и матери в город Джефферсон. Роман представляет собой мозаику из перемежающихся внутренних монологов пятнадцати персонажей (в том числе и самой умершей Адди Бандрен) — мозаику, позволяющую читателю увидеть «изнутри» не только само скорбное путешествие, но и всю историю семьи Бандренов. При этом, что удивительно, происходящее не распадается на ряд абсолютно несхожих историй (или трактовок), как во многих произведениях XX века, чьи авторы экспериментировали с техникой смены точек зрения (а порой так бывало и у Фолкнера — например, в романе «Авессалом, Авессалом!»), — здесь перед читателем создается абсолютно цельная и непротиворечивая картина. Я могу объяснить это только одним — все персонажи, от главы семьи, лицемера и эгоиста Анса, и до ясновидца «блаженного» Дарла, постоянно осознают себя ходящими перед Господом и понимающими свою ответственность перед Ним и перед людьми, ощущают неразрывную связь с землей, воздухом, водой, лошадьми и мулами, помогающими человеку трудиться и выживать.

«Главное подтверждение бессмертия человека, — говорил в одной из бесед со студентами Фолкнер, — то, что человек продолжает существовать до сих пор, несмотря на все страдания и горе, которые он сам себе причинял, <...> все еще существует и постоянно слышит подле себя некое слово, некое откровение: “Нет, ты должен сделать это гораздо лучше”. Но постоянно слышится ему и другое: “Ты поступил хорошо, но поступишь еще лучше”, хотя сам-то знает, что может и не устоять в минуту испытания»[80]. Но в самом романе говорят об этом высокими и правильными словами чаще всего такие, как Анс или Кора Талл, постоянно напоминающие другим о христианском долге и о грехе. Но при этом и у них некие корневые основания — верность данному обещанию, долгу перед ближним — незыблемы. Только у них всегда примешивается к этому, по выражению Достоевского, «волосок» — мысль о собственном благе земном и небесном («награда за праведность»), которое рассчитываешь при исполнении всего этого получить. А такие, как Адди или ее старший сын Кэш, просто живут, совершая то, что они даже не формулируют как долг, — а просто как единственно возможный способ существования. Адди — которая «принимает любовь Господню и свой долг перед Ним как нечто само собой разумеющееся» (за что ее осуждает Кора) — принадлежит сдержанно-яростный монолог против слов: «слова не годятся даже для того, для чего они придуманы <...> страх изобретен тем, кто никогда не знал страха, гордость — тем, у кого никогда не было гордости <...> любовь <...> слово такое же, как другие, — только оболочка, чтобы заполнить пробел; а когда придет пора, для этого не понадобится слово, так же, как для гордости и страха <...> Кто знает грех только по словам, тот и о спасении ничего не знает, кроме слов»[81]. Здесь ведь не только бунт против бесконечных проповедей соседки — Коры, здесь, если хотите, возвращение исконного смысла к месту и не к месту повторявшейся в XX веке первой фразе Четвертого Евангелия: «В начале было Слово» — в сознании многих превратившейся чуть ли не в свидетельство приоритетности литературы. Слово — Христос — это прежде всего «путь, и истина, и жизнь», и только потом, и далеко не всегда, разговор об этом с окружающими людьми. У Фолкнера — и в этом романе, и в других лучших — чрезвычайно мало прямой речи и очень много внутренних монологов:

бесед с Богом и со своей душой. Персонажи у него и спорят с Богом: «если это и наказание, то неправильное. Других дел, что ли, у Господа нет?» (293), и подтрунивают над Ним: «Он как все у нас тут. Так долго помогал (требующему от всех христианской помощи Ансу. — *К. С.*), что теперь трудно бросить» (301); могут сравнить торчащее из воды бревно со Христом, но и спокойно принимают чудо, и по-своему выражают веру в бессмертие: «Смысл жизни — приготовиться к тому, чтобы долго быть мертвым» (344); а порой ощущают себя «борющимися бедро к бедру с Сатаной» (350). Но это лишь в кризисные минуты жизни: «потому что создал нас Господь для дела, а не для того, чтобы чересчур долго думать, мозги, так же, как машина, не любят, чтобы в них зря копались» (292). Но при этом лучшие из них и в труде, и в духовной жизни следуют правилу: «Если есть что-то новое, крепкое, ясное, там должно быть что-то получше, чем просто безопасность: безопасные дела — это такие дела, которыми люди занимались так давно, что они поистерлись и растеряли то, что позволяет человеку сказать: до меня такого никогда не делали и никогда не сделают» (322). И вообще жизнь устроена не для того, чтобы быть легкой для людей: «зачем бы им тогда к Добру стремиться и умирать?» (364).

Роман «Когда я умирала» — действительно одно из лучших и «прозрачных» произведений Фолкнера. В некоторых других своих романах, когда он задавался целью создать нечто лучшее, чем реальность («писатель никогда не бывает удовлетворен людьми такими, какими их создал Бог. Он думает, что может создать нечто лучшее»[82]), реальность мстила за себя, создание требовало все больше и больше слов, и тяжелый стиль закрывал для многих читателей доступ в этот мир («Авессалом, Авессалом!», «Притча»).

* * *

В заключение хотелось бы заметить, в некотором противоречии со сказанным выше, что все те авторы, о романах которых шла речь, и, я уверен, многие другие авторы XX века, творчество которых необходимо под этим углом зрения рассмотреть, стремились к «реализму в высшем смысле» и порой достигали этого в том или ином своем произведении или фрагментах его. А неудачи были обусловлены как субъективными, так и объективными причинами (уход христианства из общей атмосферы эпохи, превращение его в сознании многих либо в часть «золотой сказки» о прошлом, либо в terra incognita, пути в которой надо нащупывать самому, вне, а то и против традиций, общее усиление секуляризации жизни). Однако главная тенденция развития литературы — и в минувшем веке, и, уверен, в нынешнем, — прокладывающая путь через различные течения и направления, может быть охарактеризована именно как *стремление* к достижению «реализма в высшем смысле». Просто Достоевский опередил свою эпоху и здесь.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Михайлов А.В.* Пологий скат... // «Круглый стол»: Атеизм, религия и современный литературный процесс // Вопросы литературы. Август 1991. С. 19.

[2] *Аверинцев Сергей.* Слово Божие — Слово Человеческое // Новая Европа. 1995. № 7. С. 66, 76. Здесь и далее во всех цитатах курсивом выделены слова, подчеркнутые автором, полужирным шрифтом — мною.

[3] *Любомудров А.М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 6.

[4] Там же. С. 19–20.

[5] Там же. С. 5.

[6] Там же. С. 97.

[7] Там же. С. 25.

[8] Там же. С. 184.

[9] *Шмелев Иван.* Лето Господне. Праздники. Радости. Скорби. М.: ЗАО «Издательский дом "К единству!"», 2002. С. 21. Далее все цитаты из романа «Лето Господне» приводятся по этому изданию, с указанием в скобках соответствующей страницы.

[10] *Пастернак Борис.* Собрание сочинений: В 5 т. Том 3. Доктор Живаго. Роман. М.: Художественная литература, 1990. С. 89. Далее все цитаты из романа «Доктор Живаго» приводятся по этому изданию, с указанием в скобках соответствующей страницы.

[11] *Иванова Наталья.* Пастернак и другие. М.: ЭКСМО, 2003. С. 142, 330.

[12] *Воздвиженский Вячеслав.* Проза духовного опыта // Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 82.

[13] См.: *Борисов В.М.* Река, распахнутая настежь. К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. Роман. М.: Книжная палата, 1989. С. 424.

[14] *Каган Ю.М.* Об «Апеллесовой черте» Бориса Пастернака. Попытка постижения // Литературное обозрение. 1996. № 4. С. 43–50.

[15] *Горелов Павел.* Размышления над романом // Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 54–81.

[16] Цит. по: *Туниманов В.А.* Ф.М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб.: Наука, 2004. С. 288.

[17] См. письмо к О. Фрейденберг от 30/XI 1948 г. (*Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 475). См. также: *Иванова Наталья.* Указ. соч. С. 134 и др.

[18] *Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 570.

[19] С разных точек зрения. «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. Сборник / Составители Л.В. Бахнов, Л.Б. Воронин. М.: Советский писатель, 1990. С. 132.

[20] *Чудакова Мариэтта.* Доктор Живаго: тридцатилетие спустя // Россия / Russia. 1991, vol. 7 (nn. 1 e 2). Venezia, 1991. С. 209.

[21] *Иванова Наталья.* Указ. соч. С. 356.

[22] *Фатеева Н.А.* Поэт и проза. Книга о Пастернаке. М.: НЛО, 2003. С. 145.

[23] *Бобринский Борис*, протопресвитер. К общему видению Троической тайны. После заявления Иоанна Павла II о Filioque // Новая Европа. 1996. № 8. С. 15.

[24] Католический иезуитский богослов, священник Франсуа Руло пишет, что теория «двух мечей» восходит к Евангелию: речь идет о тех мечах, которые приготовили апостолы и один из которых, по велению Самого Христа, ученик должен был вложить в ножны (Лк 26:38, Мф 26:51). (Но тогда, добавим от себя, остается лишь один «обоюдоострый» меч — меч духовный, *слово Божие,* которое в человека «проникает **до разделения души и духа**, составов и мозгов, и судит помышления и намерения сердечные» — Евр 4:12.) Но затем, в явном противоречии с этим, он критикует византийскую «политико-экономическую доктрину» (принцип «симфонии властей», неразделения духовной и светской сфер жизни) как восходящую к язычеству, и пишет: «в то время как в Византии исходят из идеальной, теоретической, собственно религиозной и даже богословской концепции, в Риме избирают юридический, практический, можно сказать, **человеческий** подход» (раз за разом католические богословы подтверждают правоту создателя «Великого инквизитора»!), хотя и признает, что «выбор Рима (две раздельные структуры — Церковь и государство. — *К. С.*) **может привести** к секуляризации общества, вплоть до радикального атеизма, и рикошетом — к секуляризации самой Церкви, то есть к утрате ею трансцендентного смысла своей истории, к сведению ее роли лишь до социальных и нравственных функций» (*Руло Франсуа.* Двугла-

вый орел и два меча. Церковь и государство в Риме и Византии // Новая Европа. 1996. № 8. С. 20–21).

[25] *Ткач М.* Тайны католических монашеских орденов. М.: Рипол классик, 2003. С. 67.

[26] В православной традиции воины не получали a priori такое прощение, не обладали никакими привилегиями по сравнению с остальными христианами, поэтому они или избегали убийства (Георгий Победоносец не убивает змея, а укрощает его силой молитвы), или проходили путь покаяния, становясь монахами, принимая схиму (св. Александр Невский, прп. Илья Муромец). Характерно, что, как указывает С.С. Аверинцев, русские духовные стихи о Егории Храбром вообще игнорируют тему драконоборчества, их основные мотивы — мучения святого за веру и его участие в утверждении на русской земле христианства.

[27] *Борисов В.М.* Указ. соч. С. 415.

[28] *Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 461.

[29] См., напр.: *Седакова Ольга.* «Неудавшаяся епифания»: два христианских романа — «Идиот» и «Доктор Живаго» // Континент. 2002. № 112; *Альми И.Л.* Традиции Достоевского в поздней прозе Пастернака («Доктор Живаго» в соотнесении с романом «Идиот»)» // *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб.: Изд-во «Семантика» совместно с изд-вом «Скифия», 2002; *Баранович-Поливанова А.А.* «Мирами правит жалость...» К нескольким параллелям в романах «Доктор Живаго» и «Идиот» // Достоевский и мировая культура. № 20. СПб.; М., 2004.

[30] Правда, у Ольги Седаковой это название имеет ... положительный смысл: «святой», «человек не от мира сего (таковыми она считает Мышкина и Живаго. — *К. С.*) не должен участвовать в делах мира. Его участие оставит за собой только груду развалин и множество разбитых судеб» (Указ. соч. С. 115). Но тогда либо они неправильно выбрали себе род служения (и, следовательно, они не святые), либо жизнь раз и навсегда проклята и святые внеположны ей (чуть ниже мы увидим, как это расходится с другой мыслью О. Седаковой).

[31] *Мать Ксения (Соломина-Минихен Н.Н.).* Влияние Евангелия на роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Рукопись. С. 52.

[32] Цит. по: *Пастернак Борис.* Письма к американскому издателю «Доктора Живаго». Публикация и комментарий Евгения Пастернака // Знамя. 2005. № 3. С. 145–146.

[33] *Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. С. 667.

[34] Там же. Т. 5. С. 454.

[35] Судя по всему, разделение Бога и Христа также было свойственно Пастернаку; как мне представляется, именно таков смысл заключительного абзаца из отрывка «Воздух морозной ночи...»: «Какое странное слово: Бог. Оно говорит страшно много о тех, кто его произносили. И неужели только о них? Неужели этим исчерпывается оно? [Но разве это не высшее, чего может достигнуть слово?] — Разве не означает оно чего-то, что существует над всем, что реально, ins realissimus. Правда? Тогда я говорю не об этом. Я думаю не о предпоследнем Боге, а о последнем» (Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 758). Хотя эта запись и относится к 1911 году, думаю, что и впоследствии в *главном* это представление Пастернака не менялось.

[36] *Седакова Ольга.* Указ. соч. С. 112.

[37] С разных точек зрения. С. 131–132.

[38] «Это не страх смерти, а сознание безрезультатности наилучших намерений и достижений, и наилучших ручательств, и вытекающее из этого стремление избегать наивности и идти по правильной дороге, с тем, чтобы если уже чему-нибудь пропадать, то чтобы погибало безошибочное, чтобы оно погибало не по вине твоей ошибки» (Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 474).

[39] *Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 208.

[40] Цит. по: *Данилова И.Е.* Искусство средних веков и Возрождения. М.: Советский художник, 1984. С. 50–51.

[41] О трактовке этих слов как предпочтения «душевного» «духовному» см. в статье: *Степанян Е.В.* Категории поэтического мышления Б. Пастернака // Вопросы философии. 2000. № 8. С. 77.

[42] *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 6. М.: Русские словари. Языки современной культуры, 2002. С. 519–533.

[43] С разных точек зрения. С. 163.

[44] Может возникнуть вопрос: как это соотносится с предшествующими рассуждениями о том, что в «Докторе Живаго» преобладает **душевное** над **духовным**? На самом деле все закономерно: именно поглощенность душевной, чувственной, эмпирической стороной жизни, невидение пронизывающей ее духовной первоосновы, вкупе с сосредоточенностью на идее: «я хороший, а мир плохой», приводило в истории религиозной мысли к разведению (до противопоставления) духа и материи, Неба и земли, аскетизма и «нормального» человеческого существования; неспособность увидеть во Христе Богочеловека — к различным гностическим ересям (Иисус был земным человеком, в которого на время вселился Божественный Дух, а потом покинул его, богопознание есть удел избранных и т. д.).

[45] *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 531.

[46] *Касаткина Татьяна.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 77–83.

[47] Последние три из названных стихотворений вместе с «Августом» А. Власов выделяет в некий «мини-цикл», в котором проходит лейтмотивом «тема Воскресения и победы над смертью» (*Власов А.* Дар живого духа (Стихотворения Б. Пастернака «Август» и «Разлука» в контексте романа «Доктор Живаго») // Вопросы литературы. 2004, сентябрь–октябрь. С. 216). Думается, однако, что как раз в «Августе» мотив собственного *я* очень силен.

[48] Цит. по: *Борисов В.М.* Указ. соч. С. 424.

[49] *Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 320.

[50] Там же. С. 367.

[51] Цит. по: *Борисов В.М.* Указ. соч. С. 425.

[52] С разных точек зрения. С. 283.

[53] В самом начале работы над романом Пастернак писал: «<...> всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, — эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое» (*Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 453). Мне, впрочем, думается, что Пастернак имел в виду здесь лишь «внешний сюжет» романов Достоевского.

[54] И.Л. Альми, которая, без особых доказательств, пишет, что «к поздней прозе Пастернака применима общеизвестная формула Достоевского — “реализм в высшем смысле”», тоже считает, что «путь к такому реализму у Пастернака органически свой, пролегающий через лирическую поэзию» (*Альми И.Л.* Традиции Достоевского в поздней прозе Пастернака. С. 521).

[55] *Туниманов В.А.* Указ. соч. С. 337.

[56] *Смирнова И.А.* «Станца делла Сеньятура». Ее значение и проблемы росписи // Рафаэль. Сб. статей. М.: Искусство, 1983. С. 62.

[57] *Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 416.

[58] Там же. Т. 3. С. 724.

[59] *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. С. 166–171.

[60] А пушкинский «рыцарь бедный» был именно тамплиером (см.: *Уиллс Ник.* Был ли Скупой рыцарь бедным, а бедный рыцарь скупым? // Звезда. 2002. № 6. С. 164–169).

[61] *Фатеева Н.А.* Указ. соч. С. 339.

[62] *Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 706.

[63] Там же. Т. 3. С. 675.

[64] Там же. С. 655.

[65] *Седакова Ольга.* Указ. соч. С. 115.

[66] Что же касается собственно художественного «творчества, поэзии», то, как справедливо заметила при обсуждении данной статьи редактор настоящего коллективного труда Т.А. Касаткина, способность к нему у Пастернака как раз весьма «профессиональна», даро-

вана лишь избранным, в то время как у Достоевского, начиная с «бедных» Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой и до Ивана и Алеши Карамазовых, большинство героев — писатели, создатели письменных текстов (см. об этом: *Сараскина Л.И.* «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990. С. 72–130, раздел «В поисках Слова»).

[67] Цит. по: *Любомудров А.М.* Указ. соч. С. 178.

[68] *Пастернак Е.Б.* Достоевский и Пастернак // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 9. Л.: Наука, 1991. С. 232.

[69] *Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 314.

[70] Там же. С. 389.

[71] Цит. по: *Сараскина Л.И.* А.И. Солженицын как читатель Достоевского // Достоевский и мировая культура. № 16. СПб.: Серебряный век, 2001. С. 191.

[72] *Фокин П.Е.* «А беда ваша вся в том, что вам это невероятно...» (Достоевский и Солженицын) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб.: Наука, 1997. С. 319, 321.

[73] *Краснов Владислав.* Воспринял ли Солженицын полифонию Достоевского? // Достоевский и мировая культура. № 14. М.: Издатель С.Т. Корнеев, 2001. С. 154.

[74] *Солженицын Александр.* Малое собрание сочинений. Т. 1–2. В круге первом. Роман. С. 23. Далее все цитаты из романа приводятся по этому изданию, с указанием в скобках соответствующего тома и, через точку с запятой, страницы.

[75] Про одного из них прямо говорится: «Даже **веря**, что в каждом живом творении есть что-то хорошее, трудно было разыскать это хорошее» в данном существе (1; 221).

[76] *Краснов Владислав.* Указ. соч. С. 190–191.

[77] Цит. по: *Сохряков Юрий.* Творчество Ф.М. Достоевского и русская проза XX века (70–80-е годы). М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 113–115.

[78] *Фолкнер Уильям.* Статьи, речи, интервью, письма. Перевод с английского / Сост. и общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Радуга, 1985. С. 289.

[79] Там же. С. 32, 386.

[80] Там же. С. 151.

[81] *Фолкнер Уильям.* Собрание сочинений в 9-ти томах. Т. 2. Когда я умирала: Роман. Пер. с англ. В. Голышева; Шум и ярость: Роман. Пер. с англ. О. Сороки; Святилище: Роман. Пер. с англ. Д. Вознякевича. Послесл. Б. Грибанова. М.: Терра — Книжный клуб, 2001. С. 349. Далее все цитаты из романа приводятся по этому изданию, с указанием в скобках соответствующей страницы.

[82] *Фолкнер Уильям.* Статьи... С. 315.

Анна Свинцова

ТЕМА РЫЦАРСТВА В РОМАНАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» И Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Тема рыцарства в романе Достоевского, как и в романе Пастернака, рождается благодаря стихотворению: в случае с князем Мышкиным такую роль играет баллада Пушкина о «рыцаре бедном»; стихотворение Юрия Живаго «Сказка» написано на сюжет Чуда святого Георгия о змие. В каждом их них содержится особый ключ к обозначенной теме, поэтому нелишней кажется попытка «развернуть» сюжет стихотворений в ткань романа, «наложить» события, темы и образы двух стихотворений на романное повествование, и тогда рыцарская тема романов может проявиться более объемно.

В стихотворениях отразилась одна из основных идей христианского рыцарства: идея земной, человеческой святости, мысль о Христе — рыцаре (то есть человеческом Христе) и Богородице — прекрасной даме (то есть земной Деве Марии). Эти стихотворения в романе стали отражением рыцарского христианства князя Мышкина и Юрия Живаго.

Наконец, важное место в названной теме принадлежит фантастическим рыцарским сюжетам, которые также соотносятся с сюжетами и героями стихотворений: в «Идиоте» таковым является сюжет о Граале, в «Докторе Живаго» — сюжет о лесном сражении рыцаря с драконом, что символизирует борьбу ангельских и дьявольских сил.

I. Князь Мышкин — «рыцарь бедный»

1. Видения князя

Аглая называет князя Мышкина «бедным рыцарем» — она читает пушкинское стихотворение 1835 г., вошедшее в «Сцены из рыцарских времен». Однако этот вариант существенно отличается от пушкинской «Легенды» 1829 г., где, в частности, говорится о служении «рыцаря бедного» Деве Марии:

...Он имел одно виденье,
Непостижное уму, —
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.
Путешествуя в Женеву,
По дороге, у креста,
Видел он Марию Деву,
Матерь Господа Христа.

С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
И до гроба ни с одною
Слова молвить не хотел.

В переработке 1835 г. уже нет строфы «Путешествуя в Женеву...» — в позднем варианте рыцарское виденье Девы Марии не названо. «Его герой, — пишет И. Сурат об этом варианте 1835 г., — по-прежнему влюблен в Мадонну, однако этот мотив так зашифрован, что все стихотворение получает некоторую двусмысленность. Как бы и не очень существенно, кто является предметом любви рыцаря — Царица Небесная или земная женщина: это не определяет ни характера самого чувства, ни судьбы героя» [1]. Зашифрованный в этом стихотворении религиозный мотив — *видение* рыцарем Девы Марии — может быть расшифрован в рамках рыцарской темы романа Достоевского. Непрозвучавшая в Аглаином чтении строфа из «Легенды» 1829 г., где говорится о *религиозном видении*, прозвучала в самом романе и во многом определила рыцарский облик князя Мышкина.

Почему речь идет именно о видении? Рыцарь «видит Деву Марию у креста» — типичный пример рыцарского «откровения во сне», религиозного визионерства. Подобными видениями изобилует любой рыцарский роман, в особенности имеющий религиозную направленность. Религиозное видение становится не просто особенностью рыцарской ментальности, но и обретает форму литературного жанра. Жанр религиозных видений был распространен в средневековой литературе вплоть до эпохи Возрождения. По мнению А.Ф. Лосева, в этом жанре уже видна идеология Ренессанса с ее человеческой доминантой [2]. Именно в средневековых религиозных видениях Христос уподобляется рыцарю, а Богородица — прекрасной даме. В этом, по словам Лосева, «чересчур рыцарском понимании христианства» легко происходит смешение небесного и земного. Рыцарская святость — святость фантастическая, рожденная экстатическими видениями. Всё это важно для рыцарской темы романа Достоевского: рыцарство князя в романе тесно переплетается именно с цепочкой *видений* — это слово возникает настолько часто и в таких важных романных «узлах», что трудно сомневаться в существенности его появления.

Одна из таких узловых «рыцарских» сцен в романе — сцена на музыке в Павловске. Именно здесь *трижды* говорится о видениях князя, и именно здесь в момент видений перед князем *вместо* реальной глубины является пейзажная плоскость, *вместо* истинного Христа — подражание Христу, *вместо* Богородицы — земная женщина.

До скандала с Настасьей Филипповной князю сначала мельком *видится* Рогожин, затем он «вдруг быстро и беспокойно стал озираться кругом; это первое *видение* могло быть предвестником и предшественником второго *видения*» [3] — то есть Настасьи Филипповны. В этой сцене вместо реальных людей князю кажутся виденья — да и вся действительность, начиная с его прихода на музыку в сопровождении Епанчиных, предстает перед ним виденьем:

«Князь даже и не замечал того, что другие разговаривают и любезничают с Аглаей, даже чуть не забывал минутами, что и сам сидит подле нее. Иногда ему хотелось уйти куда-нибудь, совсем исчезнуть отсюда, и даже ему бы нравилось мрачное, пустынное место, только чтобы быть одному с своими мыслями, и чтобы никто не

знал, где он находится. Или по крайней мере быть у себя дома, на террасе, но так, чтобы никого при этом не было, ни Лебедева, ни детей; броситься на свой диван, уткнуть лицо в подушку и пролежать таким образом день, ночь, еще день. Мгновениями ему мечтались и горы, и именно одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил припоминать и куда он любил ходить, когда еще жил там, и смотреть оттуда вниз на деревню, на чуть мелькавшую внизу белую нитку водопада, на белые облака, на заброшенный старый замок. О, как бы он хотел очутиться теперь там и думать об одном, — о! всю жизнь об этом только — и на тысячу лет бы хватило! И пусть, пусть здесь совсем забудут его. О, это даже нужно, даже лучше, если б и совсем не знали его **и все это видение было бы в одном только сне. Да и не все ли равно, что во сне, что наяву!** Иногда вдруг он начинал приглядываться к Аглае и по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странен: казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет её, а не на нее самое.

— Что вы на меня так смотрите, князь? — сказала она вдруг, прерывая веселый разговор и смех с окружающими. — Я вас боюсь; мне все кажется, что вы хотите протянуть вашу руку и дотронуться до моего лица пальцем, чтоб его пощупать. Не правда ли, Евгений Павлыч, он так смотрит?

Князь выслушал, казалось, в удивлении, что к нему обратились, сообразил, хотя, может быть, и не совсем понял, не ответил, но, видя, что она и все смеются, вдруг раздвинул рот и начал смеяться и сам. Смех кругом усилился; офицер, должно быть человек смешливый, просто прыснул со смеху. Аглая вдруг гневно прошептала про себя:

— Идиот!

— Господи! Да неужели она такого... неужели ж она совсем помешается! — проскрежетала про себя Лизавета Прокофьевна.

— **Это шутка. Это та же шутка, что и тогда с «бедным рыцарем», — твердо прошептала ей на ухо Александра, — и ничего больше!** Она, по-своему, его опять на зубок подняла. **Только слишком далеко зашла эта шутка;** это надо прекратить, maman! Давеча она как актриса коверкалась, нас из-за шалости напугала...» (Здесь и далее полужирным шрифтом в цитатах выделено мной. — *А. С.*).

Слова Александры здесь неслучайны: рыцарство князя, и в самом деле, так далеко зашло, что реальность скрылась уже за двойной «завесой» — за *виденьем,* которое, как князь мечтает, было бы еще и во *сне.*

Отчего же князь перестает различать сон и явь, **что** же именно вызвало это странное желание, чтобы «все это виденье было бы в одном только сне»? Ему мечтается о той **«знакомой точке» в Швейцарских горах,** о которой он рассказывал Епанчиным при первом знакомстве с ними. Князь переносится в знакомый ему пейзаж с деревней, водопадом, средневековым рыцарским замком, где он и «учился глядеть» — так он выразился в своей первой беседе с Епанчиными. Но что именно видит князь в швейцарских горах, в этой «знакомой точке» — ведь что-то важное заставило князя еще раз вспомнить о ней на музыке — и как с этой «точкой» связано рыцарское видение Девы Марии? Вот как рассказывает князь Епанчиным об этом швейцарском пейзаже:

«У нас там водопад был, небольшой, высоко с горы падал и такою тонкою ниткой почти, перпендикулярно, — белый, шумливый, пенистый; падал высоко, а каза-

лось, довольно низко, был в полверсте, а казалось, что до него пятьдесят шагов. Я по ночам любил слушать его шум; вот в эти минуты доходил иногда до большого беспокойства. Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина страшная. **Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь,** в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас; такой большой город мне все мечтался, как Неаполь, в нем все дворцы, шум, гром, жизнь... Да, мало ли что мечталось!» [4]

В линии, где «небо с землей встречается», то есть в **линии горизонта**, за которую все «зовет» князя, и скрыта причина его видений. Линия горизонта по определению условная, видимая — в плоскости картины за ней *реально* ничего нет, кроме стены, на которой висит картина. В *реальности* за этой линией ни «разгадки», ни «новой жизни», о которых князю мечтается у Епанчиных [5]. На музыке князь снова вспоминает о швейцарском пейзаже — только если у Епанчиных он *понимает*, что ему все это «мечталось», то на музыке он забывается окончательно: «Да и **не все ли равно**, что во сне, что наяву!». Вместо реальности князю вновь видится тот самый швейцарский пейзаж с линией горизонта — видится мнимая глубина, ложная реальность. В этой сцене для князя даже лица теряют реальный объем и глубину: на рядом сидящую Аглаю он глядит, «как бы на портрет ее, а не на нее самое». И Настасью Филипповну в этой сцене князь видит не как «ее самое»: сначала он вспоминает о виденном у Епанчиных ее *портрете*, а затем воображает ее как будто на фантастической картине, «на цепи, за железною решеткой, под палкой смотрителя» [6].

В своих мечтах на музыке князь перестает понимать и реальное расстояние: «за две версты» от него лицо Аглаи, или рядом, так что «дотронуться» можно. То же самое чувство князь испытывал, глядя на водопад в швейцарских горах: «падал высоко, а казалось, довольно низко, был в полверсте, а казалось, что до него пятьдесят шагов». В этих двух «мечтательных» точках романа — в описании швейцарского вида у Епанчиных и вновь, в сцене на музыке, в воспоминании об этом швейцарском пейзаже — у князя как будто что-то странное случается со «зрением». Он буквально начинает смешивать близкое и далекое, вся реальность видится ему в псевдообъемной, как бы голограммной плоскости [7].

Вот каковы видения князя, и думается, что их источник — строфа из «Легенды», раннего варианта «рыцаря бедного»: виденье Девы Марии у креста. В религиозном видении рыцарь именно *воображает* Деву Марию, служа ей как прекрасной даме, он видит не Ее реальный образ, но «глядит» на Нее, как на портрет, не выходя за рамки чувственных восприятий или психических состояний, воспринимает как живописное изображение или персонаж сновиденья.

Неслучайно в описании швейцарского вида, с рыцарским замком говорится именно *о небе и земле*. Взгляд князя напряженно устремлен туда, где «небо с землей встречаются». Но если в Богородице *действительно* встречаются Небо и земля, то на картине с изображением Мадонны взгляд может встретить лишь *живописную* линию — линию горизонта [8]. Взгляд князя не может выйти за пределы плоскости кар-

тины, чтобы увидеть иконописную глубину, вертикаль, истинную встречу Неба и земли — Богоматерь. Увидеть Ее не в живописной «плоскости», но как *выход, дверь* к иному, горнему миру. В канонах и акафистах Божией Матери молятся: «Радуйся, **двере** едина, еюже Слово пройде едино, вереи и врата адова, Владычице, Рождеством твоим сокрушившая: радуйся, божественный **входе** спасаемых, Богоневесто»; «Радуйся, **лествице**, от земли всех возвысившая благодатию: радуйся, **мосте**, воистину преводяй всех от смерти к животу поющих тя»; «Радуйся, **двере** Господня непроходимая»[9]. Богородица — «дверь», «вход», «мост», «лествица», окно в мир иной. Невозможно увидеть реальную Богородицу *в плоскости* картины — на ней может быть изображена только земная женщина, с «прекрасным и очень милым» лицом, немного грустным, «как у Гольбейновой Мадонны»[10], как говорит князь о лице Александры. Только такие лица — как на портретах — князь и может видеть. Он не в состоянии увидеть глубину — живое лицо он видит будто на портрете, реальные расстояния в пространстве ему кажутся горизонталями и перпендикулярами в плоскости швейцарского пейзажа. Почему же князю *тяжело и беспокойно* смотреть и на швейцарский пейзаж, и на лицо Настасьи Филипповны? Верно, потому, что он понимает: портрет и пейзаж не есть реальность, не есть та глубина, которую ему *надо бы* видеть на самом деле: за лицом — образ Божий, за природой — природу преображенную, освященную. С мучительными мыслями князь все возвращается к швейцарскому пейзажу, чтобы подлинную глубину там найти — но разве это возможно на картине с рисованной перспективой? Говоря о швейцарском виде у Епанчиных, князь, жаждая этой глубины, пытается как бы «прорезь» сделать между землей и небом и туда, за линию, заглянуть. В сцене на музыке, вспоминая об этой линии, он отказывается даже от этой безумной попытки, заведомо безуспешной, ощутить реальность. И кажется ему вместо реальности — видение, вместо живого лица — портрет, вместо образа Богородицы — Гольбейнова Мадонна.

Князь остается в рисованных рамках пейзажа со средневековым замком, остается как рыцарь, для которого реальность — прекрасная фантазия, как видение или сон; остается как рыцарь, для которого Дева Мария — прекрасная дама, а земная женщина, Настасья Филипповна, — небесное совершенство.

В сцене на музыке, непосредственно перед мыслями о линии горизонта в швейцарских горах, у князя возникает очень странное желание: «броситься на свой диван, уткнуть лицо в подушку и пролежать таким образом **день, ночь, еще день**». Это удивительно конкретное, и, казалось бы, совсем здесь ненужное обозначение времени (вроде бы, какая разница, сколько дней князь хочет пролежать) — сутки и еще день — на фоне рыцарского пейзажа кажется все же неслучайным. Желание одиночества, воображаемая пустыня и неподвижное лежание — все говорит о том, что князь как будто жаждет смерти или глубокого сна, которые продолжались бы день, ночь и еще день — столько Христос спит во гробе телом (со Страстной пятницы до конца Великой субботы). Этим странным временным соотнесением *внешне* похожий в этот момент на лежащего во гробе Христа князь *на самом деле* переживает нечто совсем иное, чем Христово воскресение: он получает не Жизнь Вечную, возможную в совоскресении со Христом, но «тысячу лет» в забвении и одиночестве. Князь не совершает прорыва в святое время во времени житейском, но лишь отрешается от дольнего мира — делает, по словам П. Флоренского, лишь «жест от мира», что само по себе не есть святость, не есть прорыв в горний мир[11]. Князь, похо-

же, делает то самое «бессильное трепыхание крыльев», не изменяя в сущности ни свою жизнь, ни жизнь других. Поэтому его «новая жизнь», о которой он с увлечением говорит и в описании швейцарского вида у Епанчиных, и Рогожину после сцены на музыке — такая же мнимая, как и линия горизонта, за которой он надеется свою «новую жизнь» найти.

Князь не воскресает со Христом к Жизни Вечной, а лишь начинает «новую жизнь» в земной плоскости. Иначе и быть не могло: князь — Христос — *рыцарь*, а, значит, — внешне подражательный Христу, куртуазный, влюбленный, земной, как о том и говорит Й. Хейзинга:

«...Дух этой эпохи переполнен был Христом до такой степени, что *стоило возникнуть малейшему внешнему сходству какого-либо действия или мысли с жизнью Иисуса или Страстями Господними, как мотив этот вспыхивал незамедлительно.*

...XV век демонстрирует острую религиозную впечатлительность двоякого рода. С одной стороны, это страстное волнение, порой охватывающее весь народ, когда от слов странствующего проповедника горючий материал души вспыхивает, точно вязанка хвороста. Это бурная и страстная реакция, судорогой пробегающая по толпе и исторгающая внезапные слезы, которые, впрочем, сразу же высыхают. Но вместе с тем существуют весьма немногие, чувствительность которых всегда устремляется в тихое русло, смягчаясь, тянется к новым формам жизненного поведения, к большей внутренней углубленности. Это *пиетистски настроенные круги тех, кто, сознавая себя обновителями, сами причисляют себя к devotio moderna, т. е. именуют себя людьми нового благочестия*» (курсив везде мой. — *А. С.*)[12].

Князь, действительно, во многом именно внешне «напоминает» Христа и как будто следует его путем: приближает к себе грешников, сам будучи «безгрешным» (князь невинен, девствен, он — «ребенок», «овца»), князя любят дети, он незлобив, подставляет щеку под удар, сострадает несчастным и т. п. Эта внешняя подражательность Христу, как отметил Хейзинга, в средневековой идеологии тесно связана с «двоякой впечатлительностью» — судорожной, восторженно-страстной, с одной стороны, а с другой — тихой, сентиментально отрешенной. Именно таким и можно назвать поведение князя — восторженное состояние у него легко переходит в тихую чувствительность.

Эта «двоякая» впечатлительность, судорожная эмоциональность князя становится особенно заметна со второй части романа. Судороги эпилептического припадка князя сменяются тихой радостью выздоровления на лебедевской даче. В Павловске князь, сидя у Епанчиных перед сценой на музыке, вначале чувствует «чрезвычайный страх» и «захватывающий душу восторг» — на музыке это состояние сменяется полным молчанием и необычайным отрешением от происходящих событий. После этой сцены, на парковой аллее, князя охватывает лихорадка: он то хохочет, то радуется, то внезапно грустит. На званом вечере у Епанчиных князь также ведет себя двояко: вначале «говорил он мало, и то только на вопросы, и, наконец, совсем замолк, сидел и все слушал, но видимо утопая в наслаждении. Мало-помалу в нем самом подготовилось нечто вроде какого-то вдохновения, готового вспыхнуть при случае»[13] — и эта необычайная вспышка восторженности вновь заканчивается помрачением припадка. В начале званого вечера князь чувствует тихую, умиротворенную, как бы пиетистскую радость и «сентиментальную расположенность» к окружающим. Затем, неожиданно «рассчастливившись», он начинает

видеть вокруг себя одни «прекрасные лица» вместо лиц действительно, по его же словам, «мертвых, с иссохшим сердцем и талантом», «иезуитов». Князь как будто бы понимает, где зло, где «мертвецы» и «иезуиты», а где истинный Христос, но сам же — именно благодаря своему «прекрасному сердцу» — сердцу рыцарскому, погруженному в ложную мечту — страшно ошибается.

В начале романа Аглая говорит о *квиетизме* князя («С вашим квиетизмом можно и сто лет жизни счастьем наполнить. Вам покажи смертную казнь и покажи вам пальчик, вы из того и из другого одинаково похвальную мысль выведете, да еще довольны останетесь» [14]) — думается, это замечание Аглаи неслучайно. Квиетизм (от лат. quietus — 'спокойный') и пиетизм (от лат. pietas — 'благочестие') — во многом сходные мистические учения. Оба возникли в конце XVII в.: первое — внутри католицизма, второе — в протестантизме, и оба проповедовали отрешенность от мира, уход от реальности. Мечтательность князя, его самоуглубленная задумчивость, неожиданные «провалы» в ирреальность вполне соответствуют характеру этих учений. Пиетисты большое внимание уделяли внешнему благочестию, улучшению нравственности, стремились к поучениям, избегали развлечений, веселья и смеха. Внешнюю благообразность князя, думается, не стоит доказывать — с первых глав романа подчеркиваются его «прекрасные манеры», вежливость, «милая воспитанность», скромность, благородство. На поучительный тон князя указывает Аделаида — «Вы философ и нас приехали поучать» [15], а что касается веселья, то в романе князь постоянно служит объектом насмешек и горячего веселья сестер Епанчиных — сам же воспринимает все разговоры и шутки всерьез, смеется редко и, как правило, натянуто или невпопад, как в сцене с Аглаей на музыке.

«Незнание» князя в том эпизоде на дне рождения Настасьи Филипповны, когда он берет ее за себя — «честную» и говорит о себе, что «*ничего не знает*» и «*ничего не видел*», также весьма напоминает принципиальное «*незнание*» пиетистов:

«...Как в любом кругу пиетистского типа, религия определяла здесь не только формы жизненного уклада, но и формы общения: интимные духовные связи в атмосфере сердечной теплоты, простоты и близости, которые поддерживались этим неприметным народцем, в то время как необъятный небесный свод простирался над их крохотным и ничтожным миром, а мимо проносились могучие волны времени. Друзья Фомы Кемпийского изумлялись его неосведомленности в обычных мирских делах; один приор Виндесхеймской конгрегации носил почетное прозвище Jan Ik-weet-niet [Ян Я-не-знаю]. *Эти люди не могут жить иначе, как в упрощенном мире, они очищают его, выводя зло за его пределы* (курсив мой. — *А. С.*). Внутри этой ограниченной сферы они живут в ощущении радости сентиментальной расположенности друг к другу: взор одного непрестанно покоится на другом, дабы ни один знак внимания не оставлен был незамеченным; они с удовольствием навещают друг друга» [16].

Князь *не желает знать* ничего греховного о Настасье Филипповне. В своем сне на зеленой скамейке перед свиданием с Аглаей князь не хочет признать «преступление» — а, значит, и в самом деле «выводит зло за пределы» своего маленького мира — и остается под «необъятным небесным сводом» швейцарского пейзажа.

И все это «положительное прекраснодушие» князя, его невинное благочестивое рыцарство на самом деле к реальному Христу не имеет никакого отношения: все это *типично средневековое религиозное восприятие святости*, когда Христу подражают *внешне* — добротой, благочестием, умиротворенностью — с одной стороны, и вос-

торженным, пылким переживанием Христовых мук — с другой. Однако и экзальтированно-чувственное переживание Христа, и отрешенное, бесчувственное благочестие, которому и Христос не нужен — на самом деле две стороны одной медали. И в экзальтации, и в отрешенности возможно увидеть лишь *внешний* облик Христа — то есть человека-Христа. Такое переживание — вовсе не реальный опыт жизни во Христе, но лишь род психического состояния, визионерство. О принципиальном различии *визионерства* рыцарей и *реальных видений* свидетелей Христовых писал о. Павел Флоренский:

«Свидетельская кровь, разливаясь, рождает новые свидетельства. Но это не потому, — как хотели бы спсихологизировать историки, — что происходит психическая эпидемия мученичеств, которую пытаются сравнивать с заразою флагеллянтов, крестоносцев и другими; как хорошо известно, Церковь сурово порицала жажду страданий, как таковых, искание смерти, опьянение мученичеством, сомнамбулическое устремление к мученичеству или экзальтированный вызов пыток и смерти, подобные монтанистским и донатистским. Не то, чтобы этого никогда не бывало; но, поскольку случалось изредка, рассматривалось именно как болезнь духа и резко осуждалось как *перестановка понятий и подмен объективной духовной ценности — свидетельства — субъективными состояниями* (курсив мой. — *А. С.*), т. е., говоря языком позднейшей аскетики, как явление духовной прелести. В мученичестве, под каковым словом должно разуметь только церковное мученичество, было влечение не к крови и к страданиям, всегда нетрезвенное, всегда лихорадочно исступленное и содержащее в себе жестокую чувственность самоистязания, а — тяга к новой, высшей реальности, ощущение в себе прорастающих семян иного бытия: "ибо семенем жизни стала смерть Христа" [*Св. Кирилла Александрийского,* — Толкование на Иоанна, XII, 24]. Открылась новая жизнь, и, по мере распространения этого семени, ширится круг людей, причастных к опыту вечной жизни, и все в большем числе представителей рода человеческого возникает ощущение бытия более полного и более крепкого, нежели самый мир.

...Век мученичества озолочен почти прильнувшим к земле небом. Мученические акты испещрены яркими видениями, непрестанными откровениями и озарениями, и самая атмосфера этого времени кажется пронизанной снопами только что зашедшего Солнца. Духовный мир открывается въявь. *Но, в противоположность многим, как будто аналогичным явлениям визионерного характера, имеющим сложение хрупкое и призрачно-субъективное* (курсив мой. — *А. С.*), эти видения плотны и имеют четкость подлинной онтологии: в их реальности при чтении записей того времени усомниться не приходит в голову» [17].

Действительно, видения князя не имеют «плотности» и «четкости подлинной онтологии» — они лишь «призрачно-субъективны», в них и происходит та «перестановка понятий» и «подмена объективной духовной ценности» — ценностями человеческими, что вполне выразилось в рыцарском христианстве.

2. Путем рыцаря

Видения князя, о которых мы говорили в предыдущей главе, начинаются именно со второй части романа. Тогда же начинается и рыцарство князя. Точнее, с того момента, когда Аглая заложила записку князя, написанную на Святой неделе, в том

«Дон Кихота Ламанчского». Этот символичный жест Аглаи можно истолковать так: истинная святость Христова Воскресения буквально «зажата» страницами рыцарского романа, святыня «скована» рыцарской идеей, а значит, становится земной и ложной. Этот эпизод обозначил начало «донкихотского» пути князя Мышкина — пути трагического, ибо рыцарская мечта ни к чему иному, кроме как к фантазии и сумасшествию, привести не могла. В сентябрьском номере «Дневника писателя» за 1877 г. Достоевский вполне определенно высказался о трагедии Дон Кихота, когда «величайшая красота человека, величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум — всё это нередко (увы, так часто даже) обращается ни во что, проходит без пользы для человечества и даже обращается в посмеяние человечеством единственно потому, что всем этим благороднейшим и богатейшим дарам, которыми даже часто бывает награжден человек, **недоставало одного только последнего дара — именно: гения, чтоб управить всем богатством этих даров и всем могуществом их, — управить и направить всё это могущество на правдивый, а не фантастический и сумасшедший путь деятельности, во благо человечества!**»

Рыцарский путь князя наполнен символическими деталями. Начнем с эпизода передачи записки от князя к Аглае: Коля, передавший записку, «как нарочно для этого случая выпросил у Гани, не объясняя ему причины, надеть его совершенно еще новый зеленый шарф». Если вспомнить, что в светло-зеленом шарфе появляется и Ганя, и Рогожин в сцене на музыке, то эта деталь начинает говорить сама за себя. Зеленый шарф в романе — явный атрибут влюбленного рыцаря, носящего на себе знак своей дамы. Этим шарфом в романе обозначается влюбленность и Гани, и Рогожина, и — через Колю — князя [18].

Зеленый цвет — и не только шарфа — неслучайно связывается с рыцарством князя Мышкина. Начиная со второй главы, когда в романе разворачиваются события в Павловске, тема зелени приобретает особое значение. «Был июнь в первых числах» — с этого указания времени начинаются события в Павловске. То есть почти с уверенностью можно сказать, что они разворачиваются примерно в те числа, когда празднуют Троицу (во всяком случае, вряд ли позднее). Это указание дает еще больше оснований связывать события второй части с рыцарской темой: время действия рыцарских романов весьма часто приходится на Троицу, так как праздник Пятидесятницы особенно почитался рыцарством, и именно в этот день, как правило, совершались посвящения в рыцари. Поэтому неслучайно и традиционное упоминание в рыцарских романах о зеленых деревьях, лугах, травах и цветах. В романе Достоевского именно с Павловска начинается «зеленая», «растительная» тема, тесно переплетенная с рыцарством князя.

Вот павловская дача Лебедева с палисадником и цветами, где, по его словам, «и **зелено**, и дешево, и бонтонно, и музыкально», затем — **«грязно-зеленый»** дом Рогожина, куда после лебедевской дачи направляется князь — дом на углу Гороховой и **Садовой**. Далее князь — в **Летнем Саду**, на скамейке под **деревом**. У Лебедева на террасе «...наставлено несколько **померанцевых, лимонных и жасминных деревьев**, стоявших в больших **зеленых деревянных кадках**». Померанец, разновидность лимона, — сокращение латинского pomum aurantium, «золотое яблоко», то есть, учитывая божественную символику золотисто-желтого цвета, — райский плод. Цветами померанца (флердоранжем) в западной традиции украшаются невесты, так как

этот цветок также символизирует невинность. Лимон — символ верности в любви. Жасмин (как, впрочем, и померанец) в средневековой христианской символике — цветок Девы Марии. Выходит, что «рай на земле» князя, его верность Деве Марии и земная влюбленность в Царицу Небесную, Невесту Неневестную, обозначены даже в цветочном оформлении террасы князя — то есть его подчеркнуто *земного* обиталища (терраса — от лат. terra — земля). На этой же «райской» террасе Аглая читает «рыцаря бедного», что усиливает тему земного рыцарского поклонения Деве Марии как прекрасной даме. На дачной террасе Епанчиных — «во вкусе швейцарской хижины, изящно убранной со всех сторон цветами и листьями» — князь Щ. говорит Мышкину о том, что «рай на земле не легко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай — вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу». За этой сценой на террасе Епанчиных следует сцена на музыке, где князь совершает совершенно рыцарский поступок, защитив Настасью Филипповну от офицерского хлыста. (Ловкость князя в этом эпизоде тем более удивительна, что все остальное время он исключительно рассеян и невнимателен к внешним событиям — как будто в определенные моменты у князя «срабатывают» какие-то невидимые пружины, заставляющие его действовать по рыцарскому стереотипу[19]. Так случилось с Варей, которую Ганя чуть было не ударил, и похоже, под действием таких же сил князь делает предложение Настасье Филипповне.) За Настасью Филипповну, «прекрасную даму», вступается и Келлер, известный своим рыцарским колоритом, а уводит ее со сцены Рогожин, призрачно промелькнувший в рыцарском обличии: в **светло-зеленом** шейном платке. (Интересно сопоставить этот яркий цвет с грязно-зеленым цветом его дома — дома с гольбейновским мертвым Христом, где Рогожин и совершил убийство Настасьи Филипповны.)

По пути на музыку, перед скандалом с хлыстом, Аглая показывает князю **зеленую скамейку в парке**, где после назначает ему свидание. Такое укромное место в саду, среди зелени, — обычное для свиданий рыцаря и его возлюбленной. Князь, дожидаясь Аглаю, «забылся на скамейке» — и вновь, как в сцене на музыке, реальность оставляет его, сменяясь рыцарским видением. Князь засыпает на скамейке и видит сон, и понятно, что Настасья Филипповна, явившаяся в этом сне князю, по-прежнему для него — безгрешное совершенство, предмет его рыцарского поклонения, земная Богородица, Мадонна.

Отношения князя и Аглаи также «насквозь» рыцарские. После стихотворения о «рыцаре бедном» Аглая продолжает «клеймить» князя, навязывая ему воинственный, честолюбивый облик прекрасного рыцаря, готового на подвиги ради возлюбленной. Сначала Аглая, ожидая дуэли, учит его заряжать пистолеты и стрелять (заметим — на своей зеленой террасе в «швейцарском вкусе»), затем, на зеленой скамейке, просит князя спасти ее от ненавистного замужества и спрашивает, не разбивает ли князь в мечтах Наполеона. Тут же сочиняет небылицу о том, что Ганя, страстно в нее влюбленный, ради нее якобы полчаса держал свою руку над пламенем свечи. Эта выдумка явно напоминает типичный для рыцаря причудливый обет для доказательства любви к прекрасной даме. Такая же причудливая, типично рыцарская сцена игры в шахматы и жестокой ссоры во время[20] нее возникает чуть позже между князем и Аглаей: Аглая сильно ссорится с ним за шахматами, а потом и картами. После «примирительного» ежа совершенно убитый этой ссорой князь «точно из мертвых воскрес» — фраза кажется не случайной. Князь «воскресает» от земной

любви, но не от проникновения в его жизнь любви божественной, поэтому и померанцы на его террасе неслучайны — они ведь заменяют для рыцаря Христовы раны:

«...У мистика *Доменико Кавалька* (1270–1342) религиозные образы доходят до прямого использования всех особенностей рыцарского обихода: "Подобно влюбленному, пришедшему навестить свою любимую, явился Христос к людям". Вместо пестрых одеяний влюбленного и его сплетенных из цветов венков Христос облачился в пурпур и украсил главу свою терновым венцом — знаком любви. Тем померанцам и розам, которые влюбленный кавалер приносит своей даме, соответствуют красные раны Христа, нежным и сладостным песням влюбленного отвечают вздохи и стенания пригвожденного к кресту Спасителя "parole di grande amore e di tanta dolcezza" ("слова великой любви и нежности")».

3. Прекрасная фантазия

Во всех выходках Аглаи с князем ощущается ее постоянное скольжение между искренним чувством и жестокою насмешкой — как это и почувствовал князь во время чтения «рыцаря бедного». В сущности, это колебание между правдой и ложью, действительностью и выдумкой, реальностью и фантазией. Вступив на рыцарский путь, начиная с событий в Павловске, князь все больше теряет чувство реальности всего происходящего. С этого же времени не раз подчеркивается «фантастический» характер Аглаи и ее затей, и вообще количество упоминаний о разных «фантазиях» и выдумках со второй части романа начинает удивлять. Сначала — слухи о «каком-то князьке и дурачке», затем — преувеличенное, ложное богатство князя и денежные обманы, включая «дело Павлищева» (по словам Гани, Бурдовский «основывался, наконец (что важнее всего), **на известных рыцарских взглядах князя** насчет обязанностей чести и совести» [21]); после — видения князя на музыке и там же — выдуманная интрига Настасьи Филипповны с Радомским; далее — фантастичная по своему характеру, ложная «исповедь» перед князем «**рыцарски благородного**» — причем только «в мечтах, и, так сказать, в кураже» — Келлера; сны и видения князя на зеленой скамейке и в парке; фантастические истории Лебедева про средневековых людоедов; «исповедь» Ипполита и его признание: «Не хочу солгать: действительность ловила и меня на крючок в эти шесть месяцев...» [22], сны и видения Ипполита; история с выдумками и ложью генерала Иволгина, самообман князя на вечере у Епанчиных...

Думается, что эти бесконечные «фантастические» истории, куда непременно втягивается и князь, рождаются именно благодаря его рыцарству. Как только, со второй части, князь вступает на рыцарский путь, реальная жизнь для него становится фантазией. И неудивительно — **жизнь рыцаря и есть не что иное, как фантазия,** красивый вымысел, прекрасный идеал. По словам Й. Хейзинги, рыцарская идея — «эстетический идеал, сотканный из возвышенных чувств и пестрых фантазий» [23]. Другой исследователь идеологии рыцарства, М. Кин, указывает несколько видов источников, дающих представление о рыцарстве и рыцарской идеологии, и все они представляются ему далеко не свободными от фантазий и «возвышающего обмана». Рыцарские романы дают представление о рыцаре в мире вымысла и фантазий. Ни один из трактатов в форме наставлений по рыцарскому искусству, написанных светскими людьми, не свободен «от излишнего количества розовой краски и

чрезмерной напыщенности слога» — все это необходимо для создания «идеального образа жизни рыцаря», соответствующего общей церковной морали[24]. Наконец, трактаты Отцов церкви, посвященные рыцарству, по мнению Кина, «страдают определенной ограниченностью, в целом весьма сходной с той, что мешает нам использовать тексты средневековых романов для определения данного понятия; и представления эти тоже были чересчур идеалистичны. Если романы предлагают нам (вместо реальной действительности) отражение некоей сверхъестественно прекрасной жизни, то в описаниях церковников реальная жизнь выглядит просто гнусной, особенно в сравнении с немыслимым количеством освященных церковью установлений»[25]. Историк пришел к заключению, что реальный исторический образ рыцаря восстановить невозможно, что жизнь рыцаря можно представить себе лишь через призму «сверхъестественно прекрасной» фантазии.

Фантастическая тема в романе «Идиот» начинается с той сцены во второй части романа, когда князь размышляет в Летнем Саду. Действительность для князя уже там начинает «двоиться», оборачиваясь видением, фантазией:

«Он задумался между прочим о том, что в эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком **(если только припадок приходил наяву)**, когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг, и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его <...> В том же, что это действительно "красота и молитва", что это действительно "высший синтез жизни", в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. **Ведь не видения же какие-нибудь снились ему в этот момент, как от хашиша, опиума или вина, унижающие рассудок и искажающие душу, ненормальные и несуществующие?** Об этом он здраво мог судить по окончании болезненного состояния... Впрочем, за диалектическую часть своего вывода он не стоял: отупение, душевный мрак, идиотизм стояли пред ним ярким последствием этих "высочайших минут". Серьезно, разумеется, он не стал бы спорить. **В выводе, то есть в его оценке этой минуты, без сомнения, заключалась ошибка, но действительность ощущения все-таки несколько смущала его. Что же в самом деле делать с действительностью?»**[26]

Вопрос о реальности видений задан здесь дважды — думается, вопрос весьма важный и для князя, и для Достоевского, и для читателей. Однако готового ответа на него нет — «что же в самом деле делать с действительностью?» Князь «судить здраво» по окончании припадка не может — его поджидают «отупение, душевный мрак, идиотизм». Значит, и князю, и нам ответом остается лишь факт экстатического состояния, лишь нечто — то ли видение, то ли действительное ощущение, но действительность которого все же смущает: реально ли?

В минуту припадка для князя как бы раздвигаются границы обычного времени — князю «как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*», как он сам говорил Рогожину. Но тут же князь сравнил эту секунду с той, за которую эпилептик Магомет успел «обозреть все жилища аллаховы». То есть вместо прорыва в горнее время князь, «оторвавшись» от земли, лишь *уходит от реальности* — и в конце концов ее *теряет*. Секунда «необычайного слова» оборачивается припадком. И если в Летнем Саду князь был еще в состоянии хотя бы задаваться вопросами, сомневаться в реальности своих видений, снившихся ему в тот момент, то в сцене на музыке он окончательно погрузился в ирреальность: он

хотел, чтобы «все это видение было в одном только сне». И видения — вместо реальных людей — не замедлили появиться. В сцене на музыке Аглая виделась князю на расстоянии, как бы на портрете. Видел ли князь Рогожина, так и осталось неясным. При появлении скандальной Настасьи Филипповны, также названной «видением», и ее эксцентричной «свиты» все дачники «старались показывать **вид,** что совершенно их не **видят»**. Вообще вся эта сцена — «комедия», по выражению Аглаи, и в самом деле условная, театральная: оркестр, публика, «оглядывающая» костюмы, «странно», по-театральному наряженные «поклонники» из числа «свиты» Настасьи Филипповны и участники скандала, названные «действующими лицами». И вся эта «театральная» сцена, наполненная «видениями» — по сути, не что иное, как фантазия. Неслучайно сразу же после скандала генерал Епанчин в растерянности сказал князю: «Чем же это объяснить, по-твоему, кроме того, что наполовину дело — **мираж, не существует, вроде того, как, например, свет луны... или другие привидения»**[27]. Аглаю при этом он назвал «**фантастическим** созданием», у которой «характер бесовский и вдобавок с **фантазиями»**[28].

О фантазиях говорится и далее. «Безумными **фантазиями**» называет Аглая письма к ней Настасьи Филипповны. Что касается мнения Лизаветы Прокофьевны о сватовстве князя к Аглае, то «по ее мнению, все происшедшее было "непростительным и даже преступным вздором, **фантастическая картина**, глупая и нелепая"»[29]. После финальной встречи Аглаи и Настасьи Филипповны Евгений Павлович увещевал князя:

«...Да тем-то и возмутительно все это, что тут и серьезного не было ничего! — вскричал Евгений Павлович, решительно увлекаясь. — Простите меня, князь, но... я... я думал об этом, князь; я много передумал; я знаю все, что происходило прежде, я знаю все, что было полгода назад, все, и — все это было не серьезно! все это было одно только головное увлечение, **картина, фантазия,** дым, и только одна испуганная ревность совершенно неопытной девушки могла принять это за что-то серьезное!..»[30]

И в словах Лизаветы Прокофьевны, и в этой фразе Евгения Павловича *картина* — синоним фантазии. Именно картина — портрет или пейзаж — все время заменяли князю действительность.

Перед сценой на музыке есть еще один эпизод, который невозможно обойти вниманием, так как именно там в рыцарскую тему романа вплетается один из самых фантастических сюжетов христианского рыцарства — сюжет о Граале. Эта одна из важных «рыцарских» сцен романа — назовем ее сценой «за круглым столом». И «прочитывается» она именно на фоне рыцарских представлений о Граале.

По наиболее известной версии, Грааль — священный сосуд «с кровью Христа, которую собрал Иосиф Аримафейский, снявший с креста тело распятого Спасителя; чаша эта обладала способностью насыщать своих избранников неземными яствами, что впервые обнаружилось во время заточения Иосифа Аримафейского»[31]. Происхождение легенд о Граале туманно: по одним версиям, эта история уходит корнями в кельтские мифы о роге изобилия, по другим — в апокрифическое «Евангелие от Никодима» IV в., содержащее сюжет об Иосифе, спасенном Христом, и сюжет романа Роберта де Борона «Иосиф Аримафейский».

Видение святого Грааля рыцарями Круглого стола — «отправная точка» в романе-эпопее Томаса Мэлори «Смерть Артура» (XV в.). С явления чаши Грааля в

замке короля Артура и начинается повествование о религиозных подвигах рыцарей Круглого стола, имеющих конечной целью «экстатическое слияние с Богом» и завершающееся «мистическим видением Истины» — то есть видением тайны Грааля, «главного приза, который получает элита рыцарства»[32].

Сцена видения чаши Грааля рыцарями Круглого стола в романе Мэлори и сцена «за круглым столом» в романе Достоевского имеют много общего: начиная от совпадения как будто незначительных слов, заканчивая тем значением, каким обладает Грааль в сознании рыцаря. Грааль является рыцарям Круглого стола в праздник Пятидесятницы, озаряя замок ослепительным светом ярче солнечного, при этом рыцари теряют речь и испытывают необыкновенный восторг[33]. Не каждый рыцарь может воочию увидеть тайну Грааля. Ее достоин только сэр Галахад — совершенный, абсолютно безупречный и безгрешный рыцарь, то есть рыцарь, уподобленный Христу — рыцарь-Христос.

В начале третьей части[34], перед сценой на музыке, *дважды* упоминается о том, что князь сидел у Епанчиных «за круглым столом»[35] — сидел, подобно рыцарям Круглого стола при виде Грааля, «не выговорив ни одного слова», в страхе и восторге под пристальным взглядом Аглаи:

«Князь и действительно сидел, чуть не бледный, **за круглым столом** и, казалось, был в одно и то же время в **чрезвычайном страхе** и, мгновениями, в непонятном ему самому и **захватывающем душу восторге**».

Несколько ранее *дважды* упоминается и солнце: «взошедшим солнцем» для материнского сердца Лизаветы Прокофьевны стала близкая свадьба Аделаиды.

И восторг князя, и солнечный свет Лизаветы Прокофьевны явно соотносят сцену «за круглым столом» с рыцарским видением Грааля. Восторг князя и «взошедшее солнце» Лизаветы Прокофьевны вызваны ожиданием *земного счастья*. И восторг, и свет, сопровождающие появление Грааля, — также явления *земного, человеческого плана*. Чувства, даже самые возвышенные, не выводят рыцаря за пределы душевных переживаний, и свет, даже ярче солнечного, так и остается земным светом — светом не святости, но волшебства.

В этой же сцене «за круглым столом» Аглая произносит горячую речь о совершенствах князя — и перед нами возникает образ Галахада, рыцаря-Христа:

«— Для чего вы это здесь говорите? — вдруг вскричала Аглая, — для чего вы это *им* говорите? Им! Им! — казалось, она была в последней степени негодования: глаза ее метали искры. Князь стоял пред ней **немой и безгласный** и вдруг побледнел.

— Здесь ни одного нет, который бы стоил таких слов! — разразилась Аглая, — **здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех!** Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, который вы сейчас уронили... Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех? Зачем вы все в себе исковеркали, **зачем в вас гордости нет**?

— Господи, можно ли было подумать? — всплеснула руками Лизавета Прокофьевна.

— Рыцарь бедный! Ура! — крикнул в упоении Коля»[36].

Речь Аглаи словно повторяет ее декламацию «рыцаря бедного», это подтверждает и восклицание Коли. Вновь князь назван рыцарем, только на этот раз Аглая в

запальчивости говорит об исключительном совершенстве князя и его смирении — «зачем в вас гордости нет». Именно этими качествами наделен сэр Галахад из эпопеи Томаса Мэлори: абсолютно безупречный, девственный, безгрешный рыцарь, в котором отроду не было гордыни.

К сюжету о Граале относятся и слова князя Щ., сказанные перед речью Аглаи. Князь Щ. говорит Мышкину: «...**рай на земле** не легко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай — вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем **кажется** вашему прекрасному сердцу». Но что такое Грааль, как не «рай на земле»? В «Парцифале» Эшенбаха суть Грааля выражена именно так:

Ведь Грааль был воплощеньем совершенства
И преизбытком земного блаженства,
И был основою основ
Ему пресветлый рай Христов[37].

Но в том-то и дело, что рыцарскому «прекрасному сердцу» князя Мышкина рай «кажется» — перед его взором лишь иллюзия святости. Князю кажется лишь «рай на земле» — Грааль, религиозная фантазия, не имеющая ничего общего со святыней. Вновь, как и с рыцарским видением Христа, происходит подмена истинного причастия, огня Святого Духа, «мистическим видением» святой чаши Грааля. Рыцарь встает на путь подражания Христу — и поэтому для него возможно абсолютное совершенство и безгрешность, поэтому земная слава гарантирует рыцарю спасение на небесах, и «слияние с Богом» происходит, как правило, в светском замке, за пиршественным столом, сопровождаясь роскошными угощениями.

Князь Мышкин следует рыцарскому пути сэра Галахада: князь — девственник, «честнее, благороднее, лучше, добрее и умнее всех», берет на себя роль освободителя и защитника дев и женщин. Согласно рыцарской идеологии, земными подвигами и славой рыцарь мог заслужить спасение на небесах. Сэр Галахад — «святой рыцарь», но его рыцарская святость не выходит за пределы земных подвигов. Типично рыцарский земной подвиг — спасение дев из заточения от семерых рыцарей уподобляет сэра Галахада Христу, искупившему души из неволи семи смертных грехов. «Безгрешность» рыцаря-Христа вполне может сочетаться с убийством семерых рыцарей, что легко оправдывается праведностью Галахада: старец говорит, что он «столь праведен, что просто так не убьет человека». По мнению М. Кина, ярче всего эта рыцарская идея явлена именно в повестях, посвященных поискам Грааля:

«Для историка, занимающегося рыцарской ментальностью, важность романов о Граале, а также цикла о Рыцаре с Лебедем заключается в том, насколько точно они отражают веру христианского рыцарства в то, что его образ жизни угоден Богу, а само рыцарство — это сословие, установленное по воле Всевышнего. В таком контексте романы о Граале имеют особое значение, ибо описания “случайных” приключений, заполняющие их страницы, напоминают нам, что речь здесь идет вовсе не об узкой теме крестовых походов, а об идее поистине глобальной, позволяющей деятельность рыцарства в целом воспринимать как абсолютно и полностью этой идее релевантную; сюда прекрасно “вписываются” и верное служение досточтимому господину или возлюбленной даме, и спасение несправедливо угнетенных, и непременные тяготы, которые странствующий рыцарь испытывает во время своих

скитаний, и даже то терпение, которое следует проявлять во время поединков и турниров, не говоря уж о войнах в защиту Святой Земли... *Нет ни малейшей необходимости разделять эти две цели — стремление к мирской славе и служение Господу... Жизнь знатного рыцаря со всем ее насилием, богатством и пышностью уже сама по себе является — в собственных пределах конечно — путем к спасению души»* (выделено мной. — *А. С.*)[38].

Спасение души и земная слава могут совершаться одновременно, христианство рыцаря остается в земных пределах, Христа и Истину заменяет земной рай и волшебство Грааля.

Восклицание Коли «Рыцарь бедный! Ура!», произнесенное тотчас после слов Аглаи о совершенствах и смирении князя, еще более связывает сцену «за круглым столом» с циклами повестей о Граале, так как именно «*бедные рыцари* Храма» — тамплиеры — по преданию, являются хранителями Грааля. В романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» Грааль — камень, источающий волшебный огонь. В этом огне сгорает и возрождается птица Феникс:

...Отшельник рек: «Там все священно!
Святого Мунсальвеша стены
Храмовники иль тамплиеры —
Рыцари Христовой веры —
И ночью стерегут и днем:
Святой Грааль хранится в нем!..
Грааль — это камень особой породы:
Lapsit exillis* — перевода
На наш язык пока что нет...
Он излучает волшебный свет,
Пламя, в котором, раскинув крыла,
Птица Феникс сгорает дотла,
Чтобы из пепла воспрянуть снова,
Ущерба не претерпев никакого,
А только прекраснее становясь...
Вот она — взаимосвязь
Меж умираньем и обновленьем!
Все это схоже с одним явленьем,
Известным у птиц под названьем линька.
А ну, мозгами пораскинь-ка —
И ты проникнешь в сущность дива!..»

В контексте этой версии о Граале становятся понятными слова Евгения Павловича о «головном восторге» рыцарских поступков князя, в которых не может быть истины: истинный Христос для «бедного рыцаря» — храмовника — становится волшебной истиной Грааля, Христово воскресение — сказочным возрождением Феникса.

Чем заканчивается рыцарское христианство князя? Достигает ли он Истины в конце своего пути, куда действительно «прекрасно вписались» и служение прекрасной даме, и защита угнетенных, и тяготы?

---

* Примерно — «летучий камень» [*прим. ред.*].

После встречи Аглаи и Настасьи Филипповны, князя навещает Евгений Павлович и говорит ему о рыцарской подоплеке всех его «пруэсов»[39] и о фантастическом мире, окружившем князя с первых дней в Петербурге:

«...И вот, в тот же день, вам передают грустную и подымающую сердце историю об обиженной женщине, передают вам, то есть **рыцарю,** девственнику, — и о женщине! В тот же день вы видите эту женщину; вы околдованы ее красотой, **фантастическою**, демонической красотой (я ведь согласен, что она красавица). Прибавьте нервы, прибавьте вашу падучую, прибавьте нашу петербургскую, потрясающую нервы оттепель; прибавьте весь этот день, в незнакомом и почти **фантастическом** для вас городе, день встреч и сцен, день неожиданных знакомств, день самой **неожиданной действительности**, день трех красавиц Епанчиных и в их числе Аглаи...»[40]

В этом фантастическом мире, как говорит ему чуть ранее Евгений Павлович, и не может быть никакой истины, но лишь «восторг», субъективное, ложное «головное» состояние:

«...Ясное дело, что вы, так сказать, **в упоении восторга**, набросились на возможность заявить публично великодушную мысль, что вы, родовой князь и чистый человек, не считаете бесчестною женщину, опозоренную не по ее вине, а по вине отвратительного великосветского развратника. О, Господи, да ведь это понятно! **Но не в том дело, милый князь, а в том, была ли тут правда, была ли истина в вашем чувстве, была ли натура, или один только головной восторг?**»[41]

Истина не может открыться «головному восторгу» князя. Рыцарским восторгом может сопровождаться только ложная истина: видение Грааля. Финальное безумие князя говорит само за себя: князь остался вне истины, в мире безумных фантазий, о чем и говорит Лизавета Прокофьевна: «И все это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия».

Ему все, конечно же, «прощено», но «**счастливые и умные истины**», сказанные князем Щ., уже не могут быть услышаны Мышкиным, окончательно отрешенным от реальности. Князь навсегда остается в царстве видений и безумных фантазий — как и предсказала Аглая пушкинской балладой о «рыцаре бедном».

II. «Доктор Живаго»

1. Георгий Победоносец — Егорий Храбрый

В XX в. появляется роман, уже в начальных вариантах своего заглавия имеющий рыцарский контекст: «Нормы нового благородства», «Записки Патрикия Живульта» (т. е., в приблизительном переводе, «рыцаря жизни»[42]) — роман Б.Л. Пастернака, в котором стихотворение о св. Георгии из тетради Юрия Живаго становится таким же пророческим для Юрия Андреевича, как и пушкинская баллада о «рыцаре бедном» для князя Мышкина.

Святой Георгий считался великим покровителем рыцарства[43], к нему обращались с молитвами о даровании военных побед — впрочем, обращались так, как если бы святой был образцовым рыцарем, наделенным чудесной властью и готовым в трудную минуту прийти на помощь. Для рыцарства всегда было характерно практичное, «спроецированное» на землю отношение к небесным силам. Вся рыцарская

святость насквозь «пропитана» земной практикой: воинственное благочестие рыцаря освящено церковью, война с язычниками есть земное отражение той войны, которую Архангел Михаил вел с силами тьмы, а Христос и его апостолы — «боевая дружина с благородным предводителем во главе»[44]. Рыцарь, просивший помощи у святого Георгия, в своем призывании все же оставался в пределах земного мира и земной славы — святой представлялся ему более совершенным, но по сути таким же рыцарем, как и он сам.

Совершенно иной смысл вкладывает в призывание святого православная церковь: «Призыв — не частная сторона нашей духовной деятельности, а концентрация всего нашего существа, завершающаяся мистическим выхождением из себя самого, и прикосновение к Призываемому. Весь культ содержанием своим имеет выведение нас из сферы земной и вознесение в сферу небесную»[45]. Именно о таком молитвенном призывании святого Георгия Победоносца говорил митрополит Сурожский Антоний в одной из своих проповедей:

«На иконе Георгия Победоносца мы видим человека, у которого оказалось мужество и смелость сразиться со злом, сразиться не только ради себя самого, но ради чего-то большего, чем он сам, и сразиться с ним лицом к лицу, зная, что это может стоить ему жизни. Святой Георгий изображается в виде бесстрашного Рыцаря, бьющегося с драконом, а у ворот дворца стоит девушка, которую он хочет спасти и которая ждет либо его победы, либо своего позора и смерти. И вот в каждом из нас есть нечто, символом чего могла бы быть эта чистая девушка: наше целомудрие, наша чистота, и честность, и цельность, и столько других вещей, которые делают нас родными Живому Богу. И против всего этого ополчаются силы зла, как дракон на иконе, готовые растерзать эту красоту, так, чтобы не осталось ничего, кроме смерти, разрушения и пораженности — не только нас самих, но и Бога. Но в каждом из нас есть величие и щедрость души, высокий дух рыцарства, который может быть поднят на борьбу за все то, что чисто, что благородно, за все великое и ради красоты этих свойств, но одновременно и ради Господа, Которому эта Красота принадлежит, как принадлежит Невеста возлюбленному и чистому Жениху. И этот образ святого Георгия — *это призыв, обращенный ко всем нам* (курсив мой. — *А. С.*): зло распространилось повсюду, оно не только рыщет вокруг нас, оно таится и в нас самих, стараясь побороть всю эту красоту и цельность; и мы призваны вступить в бой и бороться для того, чтобы зло было побеждено, и не только ради нас самих, и не только ради Бога, но ради всякого, кого зло, может быть, отравляет и разрушает»[46].

Святой Георгий — не только молитвенник и небесный защитник Юрия, но и образ подлинной святости *его самого*, образ того, чем мог бы быть Живаго, его небесное имя, его подлинный, незамутненный лик. Как этот образ проявляется в романе Пастернака?

Замечательно, что имя Георгия Победоносца упоминается лишь *однажды* в связи с работой Юрия Андреевича над переложением былины о Егории Храбром (Живаго записывает это стихотворение во время зимовки в Варыкине). И упоминание имени святого Георгия здесь весьма значительно: «Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи, Юрий Андреевич видел сзади, как он *уменьшается, удаляясь* (курсив мой. — *А. С.*)»[47]. Это «уменьшение», «удаление» Георгия Победоносца, раз упомянутое Юрием в Варыкине, как бы определило всю судьбу Живаго. Юрий, *в своем воображении* увидевший «удаляющегося» свя-

того Георгия, *на самом деле* теряет его образ. Вместо Георгия Победоносца в романе остается лишь конный воин из живаговского стихотворения о нем. Стихотворение, озаглавленное «Сказка» — о сказочном рыцаре. И все последующие поступки Юрия, как бы «втянутого» в эту «Сказку», определяются ее сюжетом.

На следующий день после того, как записано стихотворение, Живаго остается один в темном Варыкинском лесу, подобно тому, как в сказочном лесу остается утомленный, «в обмороке», «во власти сна и забытья», потерявший коня рыцарь из «Сказки»:

«Хотя был еще день и совсем светло, у доктора было такое чувство, точно он поздним вечером стоит в темном дремучем лесу своей жизни. Такой мрак был у него на душе, так ему было печально. И молодой месяц предвестием разлуки, образом одиночества почти на уровне его лица горел перед ним.

Усталость валила с ног Юрия Андреевича. Швыряя дрова через порог в сани, он забирал меньше поленьев за один раз, чем обыкновенно. Браться на холоде за обледенелые плахи с приставшим снегом даже сквозь рукавицы было больно. Ускоренная подвижность не разогревала его. Что-то остановилось внутри его и порвалось. Он клял на чем свет стоит свою бесталанную судьбу и молил Бога сохранить и уберечь жизнь красоты этой писаной, грустной, покорной, простодушной. А месяц все стоял перед сараем и горел и не грел, светился и не освещал»[48].

Все в этом эпизоде говорит о том, что Юрий Андреевич *теряет* перед собой и в себе образ святого Георгия: и одиночество, и дремучий лес, и мрак на душе, и сознание невозможности защитить красоту и чистоту Лары[49], и холодное горение месяца — в противоположность затепленной перед образом свечи или лампады.

Итак, кроме этого эпизода, в романе нигде более имя великомученика и Победоносца Георгия не упоминается. После пребывания Юрия Андреевича и Лары в Варыкине нам остается лирическое переложение былины о Егории Храбром — стихотворение Юрия Живаго «Сказка». *Реальное Чудо святого Георгия о змие замещается сказкой.* И сказочный сюжет ее, разворачивающийся в волшебном лесу, неоднократно повторяется в самом романе. Многие события романа тесно связаны с сюжетом, темами и образами «Сказки» — вплоть до буквальных совпадений слов и деталей.

2. Сон и пробуждение, смерть и воскресение

В романе постоянно возникает тема сна и пробуждения, связанная с темой смерти и воскресения. Эта тема отчетливо слышна в «Сказке», где третья часть стихотворения «окольцована» строфой:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века.

«Сомкнутые веки» — чьи? Персонажей стихотворения? Его автора? Автора романа? Может быть, и читателей? Как бы то ни было, все происходящее в стихотворении уже начинает восприниматься как сон. Загадочнее всего финал «Сказки», где всадник и дева «силятся очнуться и впадают в сон»: кажется, для читателя так и ос-

тается неясным, жива ли дева и ее рыцарь, и что именно означает этот сон — умирание или возвращение к жизни. Вновь — как и в случае с действительностью у Достоевского — у читателя возникает чувство потери реальности:

...То в избытке счастья
Слезы в три ручья,
То душа во власти
Сна и забытья.

Герои «Сказки» остаются в «промежутке» между смертью и жизнью, между сном и явью, как будто *зависают* между «падением» в сон и пробуждением. Точно так же «повисают» между сном и явью Юрий и Лара во время варыкинской зимовки, когда Юрий Андреевич и записывает «Сказку». Стихотворение написано ночью: во время работы над ним Живаго пробуждается ото сна, просыпается и Лара, а после того, как «Сказка» записана, они вновь вместе засыпают. И неслучайно Юрий Андреевич, думая о стихе, обращается к колыбельной с ее убаюкивающим, усыпляющим ритмом:

«Во вчерашних набросках ему хотелось средствами, простотою доходящими до лепета и *граничащими с задушевностью колыбельной песни* (курсив мой. — *А. С.*), выразить свое смешанное настроение любви и страха и тоски и мужества, так чтобы оно вылилось как бы помимо слов, само собою. Теперь, на другой день, просматривая эти пробы, он нашел, что им недостает содержательной завязки, которая сводила бы воедино распадающиеся строки. Постепенно перемарывая написанное, Юрий Андреевич стал в той же лирической манере излагать легенду о Егории Храбром... Он заставил себя укоротить строчки еще больше. Словам стало тесно в трехстопнике, *последние следы сонливости слетели с пишущего, он пробудился, загорелся* (курсив мой. — *А. С.*), узость строчных промежутков сама подсказывала, чем их наполнить» [50].

Еще один немаловажный эпизод в романе указывает на то, что сон и усилие Живаго проснуться связаны с темой смерти и воскресения. В Москве Живаго в тифозном бреду «...пишет поэму не о воскресении и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим. Он пишет поэму “Смятение”.

Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями, точь-в-точь как налетают с разбега и хоронят под собою берег волны морского прибоя. Как три дня бушует, наступает и отступает черная земная буря. И две рифмованные строчки преследовали его:

Рады коснуться
и
Надо проснуться.

Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. *И — надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть*» (курсив мой. — *А. С.*) [51].

Сюжет задуманной поэмы не существует в реальности, является Живаго в бреду и во сне. И этот сюжет явно напоминает фантастический сюжет «Сказки». Во-

первых, строчки «Рады коснуться и Надо проснуться» очень похожи на будто недовоплотившуюся строфу из «Сказки»:

Но сердца их бьются.
То она, то он
Силятся очнуться
И впадают в сон.

Во-вторых, «рады коснуться» Живаго земля и морские волны — и эта же адская стихия касается рыцаря из «Сказки», когда тот ведет коня к водопою, когда у пещеры, возле бугра, в недрах земли он видит дракона — символа зла, смерти, ада[52]. Герой «Смятения» переживает три страшных дня между смертью-сном и воскресением-пробуждением — такой же промежуток между сном и пробуждением переживает и рыцарь в «Сказке». И в «Смятении», и в «Сказке» в итоге не происходит ни умирания (засыпания), ни воскресения (пробуждения) — в финале говорится лишь о том, что «надо» проснуться, лишь об «усилии» проснуться. В обоих сюжетах царит сказка и сказочные законы, а в них смерть оборачивается сном, от которого можно пробудиться, и воскреснуть так же легко, как проснуться. «Сомкнутые веки» рыцаря и его «княжны» в стихотворении больше похожи на сказочный сон, чем на смерть. Выздоравливающий после «Смятения» Живаго также принимает окружающую действительность — и свое здоровье, и заботу Тони, и появление Евграфа, и вкусную пищу — как «поэзию и сказку».

Однако истинное воскресение со Христом — вовсе не пробуждение от сказочного сна. «Даже отвергшийся, но проливший слезы самоосуждения приобщается к первой радости Воскресения, — говорит в своем толковании на Евангелие от Марка епископ Шлиссельбургский Григорий (Лебедев). — И Петр отвергся, но не забыт, а возвышен. Восстань и ты, Бога нет в пещере смерти, но выйди из пещеры и встретишь Воскресшего. Воскресением все зовутся»[53]. Без совоскресения со Христом невозможно «выйти из пещеры смерти» — но именно это пытается сделать Живаго в «Смятении» и рыцарь из «Сказки».

Для возможности воскресения, пробуждения от «греховней смерти» к святости («не даждь ми уснути во греховней смерти», как молятся в утренней молитве св. Макария Великого), чтобы «бодренным сердцем и трезвенною мыслию всю настоящего жития нощь прейти» (из утренней молитвы св. Василия Великого) — для этого в романе появляется Георгий Победоносец, при жизни воскресивший умершего, а после смерти совершивший Чудо о змие. Но Юрий Андреевич, работая в Варыкине над стихом о сказочном святом Егории, видит лишь фигуру «удаляющегося», «уменьшающегося» Георгия Победоносца[54], и поэтому, потеряв в себе образ своего небесного покровителя, на следующее утро, собирая дрова в сарае, чувствует в душе мрак, среди бела дня «в лесу жизни» ему кажется темно, и усталость валит его с ног.

Образ святого Георгия угасает — вместо него роман наполняется образами сказочными. В «Сказке» и рыцарь, и дева в лесу «силятся проснуться и впадают в сон» — в варыкинском лесу Живаго и Лара никак не могут вовремя проснуться к отъезду. Рыцарь из «Сказки» теряет коня — так же и Юрий Андреевич, зимуя с Ларой в Варыкине, не может справиться с лошадью: корма для нее мало, запрягает он неумело, не вовремя и распрягает. Когда приезжает Комаровский, а лошадь

Живаго некстати распряжена, то Лара уезжает на санях Виктора (т. е. «победителя») Ипполитовича («распрягающего коней»). Живаго после Лариного отъезда остро сознает: «отдал, отрекся, уступил» — отдал «красу», «радость», «солнце ясное». В его словах Лара приобретает облик сказочной девы, а сам Живаго повторяет судьбу сказочного рыцаря, потерявшего коня и впадающего в сон. После отъезда Лары из Варыкина Живаго снова оказывается между сном и явью, и снова — «силится проснуться»:

«Вот как шли его мысли: "Теперь в Москву. И первым делом — выжить. Не поддаваться бессоннице. Не ложиться спать. Работать ночами до одурения, пока усталость не свалит замертво"» [55].

Юрий понимает, что ему грозит бессонница — тяжкое состояние полусознания-полусна, надеется утомить себя работой, чтобы затем уснуть «замертво» — то ли сном забыться, то ли умереть. Вновь Живаго — в промежутке между сном, похожим на смерть, и явью.

После отъезда Лары из Варыкина у Живаго наступает тяжкое хмельное забвенье, бред «наяву». Ему видится «нелепица о драконьем логове под домом». В этом сновидении зло подобралось к Юрию немыслимо близко, притаилось под домом. Реальное положение дел Живаго и Лары катастрофично — Лару, умчавшуюся с Комаровским, действительно ждет страшная судьба. Однако Живаго, как рыцарь в «Сказке», живет не в реальности, а во сне. В этом сказочном сне Живаго — *конный* рыцарь: образ лошади, коня играет особую роль в рыцарской теме романа.

В запустелом Варыкине лошади Живаго грозит голодная гибель в выхоложенной конюшне — так же, как грозит она коню сказочного рыцаря:

Конь и труп дракона
Рядом на песке...

«Прохожих в пустом Варыкине не водилось», — думает Юрий Андреевич — и в самом деле, варыкинская зимовка Живаго и Лары полностью зависит от лошади. Вообще лошади и всадники в романе появляются, как правило, на фоне сказки или сновидений, что только подчеркивает сказочность образа конного рыцаря. Во-первых, в романе упомянуты два сказочных конных — Еруслан Лазаревич, богатырь, которого изображали в виде рыцаря на коне, убивающего змия [56], и Егорий Храбрый, который после заточенья в погребе царища Демьянища сел на богатырского коня, взял меч и Евангелие и утвердил святую веру по всей земле русской [57]. Еруланом Лазаревичем, насмехаясь, Войтковская называет Пашу Антипова, когда тот объясняется с Ларой после истории с выстрелом в Комаровского. Егорий — он же Юрий — о нем и написана «Сказка» Юрия Андреевича. Благодаря этим сказочным образам Живаго и Антипов приобретают черты былинных богатырей, рыцарей-соперников, сражающихся со сказочным злом ради прекрасной возлюбленной.

В романе вновь и вновь появляется образ конного рыцаря, сбитого с коня и впадающего в забытье — образ рыцаря из «Сказки». Когда семья Живаго жила в Варыкине, то Юрий Андреевич ездил в город к Ларе *верхом через лес*. И вот Живаго — конный рыцарь — «силится очнуться и впадает в сон»: в лесу Живаго слышит щелканье соловья, в пенье которого ему чудится:

«"Очнись, очнись" — звал и убеждал он, и это звучало почти как перед Пасхой: "Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!"» [58]

Живаго «изнемогал под тяжестью нечистой совести» — предпасхальная молитва зовет душу восстать ото сна греховной смерти. Живаго едет через лес ранней весной, после того, как на Масленице сделана последняя запись в его варыкинском дневнике — то есть, очевидно, Великим Постом. Это время покаяния, время «приготовления и странствия к Пасхе», «выхождения из своей греховной природы навстречу Христу»[59], цель поста — прорыв к Богу. Однако Юрий Андреевич, хотя и слышит голос совести, все же не торопится повиниться перед Тоней, то есть решительного шага он не совершает, остается как бы на полпути к Богу — опять «повисает» между землей и небом, силясь «очнуться». В этом «промежутке» Юрия настигают «лесные братья», приказывают слезть с лошади и «передать поводья».

В работе «Мир, открывающийся в слове: для чего служит художественная деталь» Т.А. Касаткина говорит о том, что в романе «Идиот» «значение "конь, лошадь" — "тело, плоть" прочитывается ясно и отчетливо»[60] — значение, по ее замечанию, традиционное в христианской символике: «Степень традиционности и общеизвестности символа, пожалуй, можно показать, приведя цитату из книжечки, настольной для всякого христианина в самом начале его пути: "Блаженный Августин сравнивает тело с яростным конем, увлекающим душу, необузданность которого следует укрощать уменьшением пищи" (О чем говорить на исповеди священнику. М., 1996. С. 30)»[61]. В свете такого понимания символа — «конь — тело», «всадник — душа» — ясно прочитывается и образ конного Живаго: Юрий, мчащийся галопом в Великий Пост, все более удаляется душой от Бога, подчиняясь велениям плоти, все крепче «прилепляется» к земному[62], поэтому и молитвенный призыв к душе — «восстани, что спиши» — им не услышан. Вместо него Живаго «чудится» лишь пенье сказочного соловья — Юрий Андреевич погружается в сказочную действительность, в которой не может быть ни действенной молитвы, ни реального Бога.

Сбежав из плена[63], Живаго пешком добирается до Москвы, пешим он идет в Москву после того, как Комаровский увозит Лару из Варыкина. Дважды Живаго лишается коня, «зависая» между жизнью и смертью, когда всадник — «душа» — расстается с конем — «телом». И дважды после этого он пешком идет в Москву — к Георгию Победоносцу. И дважды для Живаго не происходит «прорыва» к святому великомученику, а вместо этого повторяется финал «Сказки» с поверженным рыцарем в забытьи: оба раза в Москве Юрий Андреевич «силится очнуться и впадает в сон». Георгий Победоносец превращается в сказочного рыцаря, истинная святость оборачивается сказочной, жизнь — сказкой, смерть — сном, красота и цельность — «красой» и «солнцем ясным», возлюбленной Ларой.

Последние главы романа погружены в сказочную «реальность». Когда Живаго возвращается в Москву из лесного плена, ему кажется, что все вокруг погружено в сон и призрачную действительность:

«...Человеческие законы цивилизации кончились, в силе были звериные. Человеку **снились** доисторические **сны** пещерного века.

Одиночные **тени**, кравшиеся иногда по сторонам, боязливо перебегавшие тропинку далеко впереди и которые Юрий Андреевич, когда мог, старательно обходил, часто казались ему знакомыми, где-то виденными. Ему **чудилось**, что все они из партизанского лагеря...

Эти **картины и зрелища** производили впечатление чего-то **нездешнего, трансцендентного.** Они представлялись частицами каких-то **неведомых, инопла-**

нетных существований, по ошибке занесенных на землю. И только природа осталась верна истории и рисовалась взору такою, какой изображали ее художники новейшего времени» [64].

Реальность предстает перед Живаго картиной и зрелищем, к тому же «трансцендентной», а природа — пейзажем художника «новейшего времени».

В этой сказочной действительности Живаго предстает в образе спящего рыцаря. В Москве Юрий Андреевич тяжело заболевает, переживая кризис наподобие того, что случился с ним в тифозном бреду в Москве (когда ему снилась поэма «Смятение») — «...он убеждался, что у него нет сил пошевельнуться, и лишался чувств или засыпал... И опять он спал и просыпался», как рыцарь из «Сказки», который чувствует и «упадок сил», и падает в «обморок», и «силится очнуться», и «впадает в сон». Вновь, как и в Варыкинском лесу, в Москве Живаго чувствует себя отверженным от Бога и своего небесного покровителя, и по-прежнему в нем не происходит так необходимой для него перемены — прорыва к Богу. Живаго лишь жалеет себя, «ропщет», и молитва его теряет силу, как становится бесполезной варыкинская мольба «Душе моя, восстани, что спиши»:

«В слезах от жалости к себе, он беззвучным шопотом роптал на небо, зачем оно отвернулось от него, и оставило его. "Вскую отринул мя еси от лица Твоего, Свете незаходимый, и покрыла мя есть чуждая тьма окаянного"» [65].

Вновь, как и в тифозном бреду в Москве, в этом сне он борется с водной стихией — его сыну Шурочке грозит не то поток водопроводной воды — в начале сна, не то — в его конце — сказочные «воды, броды, реки», как в стихотворении о Егории Храбром:

«...Может быть, в самом деле здесь кончалась и упиралась в дверь какая-то дикая горная теснина, с бешено мчащимся по ней потоком и веками скопившимися в ущелье холодом и темнотою» [66].

И вновь, после болезненного бреда, Юрий Андреевич, как рыцарь из «Сказки», «плачет в три ручья», теряет сознание от счастья и, просыпаясь, возвращается к жизни, к «Магдалине», к Ларе. Пробуждение от сказочного сна и возвращение к земной любви и земной жизни заменило для Живаго-рыцаря истинное воскресение со Христом, возрождение к Жизни Вечной.

3. Сказки волшебного леса

В роман прочно вплетена тема сказочного, волшебного леса, причем картины леса в романе часто схожи с описаниями леса из «Сказки», где и происходит битва рыцаря с драконом, то есть добра со злом. И это типично рыцарское сказочное сражение так же, как и пробуждение вместо воскресения, замещает для Живаго истинную борьбу христианина со грехом, совершаемую со Христом. Истинный Христос в этом сказочном лесу становится Христом волшебным, лесным, растительным. Как это замещение происходит, можно наблюдать почти с первых глав романа.

В Дуплянке, вскоре после смерти мамы, Юра отправляется в лес:

«Юра поминутно поворачивался направо и налево. Над лужайками слуховой галлюцинацией висел призрак маминого голоса, он звучал Юре в мелодических оборотах птиц и жужжании пчел. Юра вздрагивал, ему то и дело мерещилось, будто мать аукается с ним и куда-то его подзывает.

Он пошел к оврагу и стал спускаться. Он спустился из редкого и чистого леса, покрывавшего верх оврага, в ольшаник, выстилавший его дно. Здесь была сырая тьма, бурелом и падаль, было мало цветов и членистые стебли хвоща были похожи на жезлы и посохи с египетским орнаментом, как в его иллюстрированном Священном Писании.

Юре становилось все грустнее. Ему хотелось плакать. Он повалился на колени и залился слезами.

— Ангеле Божий, Хранителю мой святый, — молился Юра, — утверди ум мой во истинном пути и скажи мамочке, что мне здесь хорошо, чтобы она не беспокоилась. Если есть загробная жизнь, Господи, учини мамочку в рай, идеже лицы святых и праведницы сияют яко светила. Мамочка была такая хорошая, не может быть, чтобы она была грешница, помилуй ее, Господи, сделай, чтобы она не мучилась. Мамочка! — в душераздирающей тоске звал он ее с неба, как новопричтенную угодницу, и вдруг не выдержал, упал наземь и потерял сознание.

Он не долго лежал без памяти. Когда он очнулся, он услышал, что дядя зовет его сверху. Он ответил и стал подыматься. Вдруг он вспомнил, что не помолился о своем без вести пропадающем отце, как учила его Мария Николаевна. Но ему было так хорошо после обморока, что он не хотел расставаться с этим чувством легкости и боялся потерять его. И он подумал, что ничего страшного не будет, если он помолится об отце как-нибудь в другой раз.

— Подождет. Потерпит, — как бы подумал он. Юра его совсем не помнил» [67].

Вот первое в романе почти буквальное повторение финала «Сказки»: забравшись в лесной бурелом, в сырой овраг, Юра просит у своего Ангела-хранителя, великомученика Георгия, защиты и поддержки, и в этот момент исключительного напряжения душевных сил, брошенных на борьбу со злом, он теряет сознание. Обморок приносит ему счастливое ощущение легкости, «слезы в три ручья» сменяются «сном и забытьем». В этом же лесу, в следующем эпизоде с Никой и Надей, свалившимися в лесной пруд, появляется и первый в романе драконий образ — змея-медянка.

Юра забывает помолиться об отце, а зло не медлит — как раз во время юриной горячечной молитвы Николай Николаевич наблюдает поезд, внезапно остановившийся на болоте — бросившись с него, по вине Комаровского кончает жизнь Юрин отец. Это первый эпизод в романе, когда молитва Юрия не может изменить ни его внутренний мир, ни ход событий — такими же будут и прочие молитвы Юрия Андреевича. Маленький Юра молится в отчаянии («**если** есть загробная жизнь, Господи...»), в забытьи, в горячке, захлебываясь от слез — точно так же взрослый Юрий Андреевич будет обращаться к небесным силам. Силы оставляют ребенка — как обессиленный рыцарь из «Сказки», забывается и Юрий Андреевич. В звуках леса Юре мерещится голос умершей матери — и такая же «слуховая галлюцинация» — голос уехавшей навсегда Лары — слышится ему зимой в Варыкине.

В Дуплянском лесу Юрий видит «жезлы и посохи с египетским орнаментом, как в его иллюстрированном Священном Писании» — это самый первый в романе, еще детский Юрин взгляд на лес как на место, где совершаются евангельские события. Этот взгляд потом существенно не меняется: сказочный лес порождает и сказочную святость. И если в сказке существуют лишь сказочные персонажи, то в волшебном лесу и Евангелие, и Христос становятся сказкой. Так же волшебно, подчи-

няясь сказочным законам, совершается в рыцарском сюжете битва ангельских и дьявольских сил. В романе Пастернака таким сюжетом стали волшебные подвиги Егория Храброго.

В одном из вариантов народного духовного стиха о святом Егории Храбром этот сказочный богатырь на коне, с мечом и Евангелием в руках утверждает святую веру на Руси: он повелевает лесам разрастись, чтобы срубить из них церкви, горам — стать так, чтобы на них поставить соборы, рекам — разлиться по Божьему повелению, а волкам и змеям — разойтись и рассыпаться по земле[68]. Не только в «Сказке» о Егории Храбром — стихотворении Юрия Живаго, но во всем романе Пастернака «разрослась» такая же сказочная святость, обитающая в лесах, горах и реках.

В «Рождественской звезде», как задумывает сюжет этого стихотворения Юрий Живаго на пути к Свентицким, Младенец рождается в «темном еловом лесу», «с морозом и волками». В Мелюзееве Живаго выскажет уже вполне оформленную мысль о том, что природа повторяет евангельские события:

«...И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и собеседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? "Говорите языками и пророчествуйте. Молитесь о даре истолкования"»[69].

В Мелюзееве доктор ощущает сказочность природы — «все кругом бродило, росло и всходило на волшебных дрожжах существования», и эту «светлую, мерцающую сказку» он принимает за реальные небесные силы: «озаренная месяцем ночь была поразительна, как милосердие или дар ясновиденья»[70].

Поселение семьи Живаго в Варыкине начинается с путешествия через лес, поля и горы на белой кобыле их сказочного возницы Вакха. В начале своего дневника Юрий Андреевич цитирует тютчевское:

Какое лето, что за лето!
Ведь это, право, волшебство,
И как, спрошу, далось нам это,
Так, ни с того и ни с сего?

В лесу, где Юрий Андреевич находится в партизанском плену, ворожея толкует военные события как борьбу ангельского воинства с дьявольским: «Ты вот смотришь и думаешь — лес. А это нечистая сила с ангельским воинством сошлась, рубятся, вот что ваши с басалыжскими»[71]. Битва Христовых воинов — рыцарей — с дьявольскими силами, совершаемая в волшебном лесу, — типичная сцена из рыцарского романа. Для Живаго лес полон волшебства, именно поэтому он воспринимает слова ворожбы буквально, поэтому, по его словам, он «к бессмыслице небылицы отнесся так, точно это были положения реальные».

После отъезда Лары из Варыкина[72] Юрий Андреевич до конца высказывает свою мысль о растительном царстве:

«Он снова думал, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе совсем не так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства. Зимою под снегом оголенные прутья лиственного леса тощи и жалки, как волоски на старческой бородавке. Весной в несколько дней лес преображается, подымается до облаков, в его покрытых листьями дебрях можно затеряться, спрятаться. Это превращение достигается движением, по стремительности превос-

ходящим движения животных, потому что животное не растет так быстро, как растение, и которого никогда нельзя подсмотреть. Лес не передвигается, мы не можем его накрыть, подстеречь за переменою места. Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застигаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю.

Толстой не довел своей мысли до конца, когда отрицал роль зачинателей за Наполеоном, правителями, полководцами. Он думал именно то же самое, но не договорил этого со всею ясностью. Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидать, как трава растет. Войны, революции, цари, Робеспьеры — это ее органические возбудители, ее бродильные дрожжи. Революции производят люди действенные, односторонние фанатики, гении самоограничения. Они в несколько часов или дней опрокидывают старый порядок. Перевороты длятся недели, много годы, а потом десятилетиями, веками поклоняются духу ограниченности, приведшей к перевороту, как святыне» [73].

Исторические события для Живаго мало чем отличаются от распускающихся весной листьев, а исторические личности — от бактерий. История представляется ему сказочным лесом, в котором реальные трагедии войн и революций кажутся «волшебными дрожжами» — и если так, то на них может «взойти» только сказочная святыня. В волшебной сказке не может быть реальной святости — поэтому и воскреснуть можно, как будто проснувшись или просто потому, что весна:

...Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только **распогодь**,
Смерть можно будет побороть
Усильем воскресенья.
(«На Страстной»)

Когда Живаго в последний раз идет пешком в Москву, он идет через лес и поля, которые также видятся ему в сказочном, одушевленном виде. То, что он наблюдает, похоже, и можно считать окончанием сказочного лесного сражения между добром и злом:

«Страшные, одичалые, лохматые деревенские дворняги, которые так переглядывались между собою, точно совещались, когда им наброситься на доктора и загрызть его, брели скопом за доктором на почтительном расстоянии. Они питались падалью, но не гнушались и мышатиной, какою кишело поле, и поглядывая издали на доктора, уверенно двигались за ним, все время чего-то ожидая. Странным образом они в лес не заходили, с приближением к нему мало-помалу начинали отставать, сворачивали назад и пропадали.

Лес и поле представляли тогда полную противоположность. Поля без человека сиротели, как бы преданные в его отсутствие проклятию. Избавившиеся от человека леса красовались на свободе, как выпущенные на волю узники.

...Доктору казалось, что поля он видит тяжко заболев, в жаровом бреду, а лес — в просветленном состоянии выздоровления, что в лесу обитает Бог, а по полю змеится насмешливая улыбка дьявола» [74].

Лес просветлен, потому что избавлен от злых сил — «Лесных братьев» и Стрельникова — теперь там царит сказка и «обитает Бог» — *обитает*, словно ка-

кое-то сказочное существо. В итоге сказкой для Юрия Андреевича становится вся действительность, реальные люди, и Бог, и дьявол. Юрино христианство «созревает», словно в сказочном лесу, «на волшебных дрожжах существования». Еще в варыкинском дневнике Юрий Андреевич писал: «и теперь эта частность [т. е. жизнь] оказывается общим делом и **подобно снятым с дерева дозревающим яблокам сама доходит в преемственности**, наливаясь все большею сладостью и смыслом» [75]. В лесу, где «обитает Бог», Юрий Андреевич питается **дозревшими орехами**, которые никто не успел оборвать зелеными, — вот символ его «растительного», волшебно «дозревающего», «лесного» христианства. Когда отпевали Анну Ивановну, Юрий, стоя в церкви, вспоминал свою детскую лесную молитву Ангелу-хранителю и понимал, что тогда ему весь «внешний мир» казался лесом, а в церкви все божественное «становилось близким и ручным, **как верхушки орешника, когда его ветки нагибают в оврагах и собирают орехи**». «Совсем другое дело было теперь», — говорил он, — «ничего общего с набожностью не было в его чувстве преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся, как своим великим предшественникам». На самом деле в Юрином взгляде ничего не меняется: действительность так и остается для него волшебным лесом, он по-прежнему «поклоняется силам земли и неба» — **поклоняется**, словно божествам, обитающим в земле и на небе. Поклоняется, как и в детстве, когда «всей своей полузвериной верой Юра **верил в Бога этого леса, как в лесничего** (выделено мной. — *А. С.*)» [76]. Юрий — Егорий — так и остается рыцарем в сказочной «роли» конного, поклоняющегося «Богу этого леса», обитающему «неведомо где, в тридевятом царстве, тридесятом государстве». Именно так он и говорит Ларе в Мелюзееве, когда фантазирует о «сражении» с еще незнакомым ему Антиповым, который тоже представляется ему в рыцарском образе:

«И вот среди охватившей всех радости я встречаю ваш загадочно невеселый взгляд, блуждающий неведомо где, **в тридевятом царстве, в тридесятом государстве**. Что бы я дал за то, чтобы его не было, чтобы на вашем лице было написано, что вы довольны судьбой и вам ничего ни от кого не надо. Чтобы какой-нибудь близкий вам человек, ваш друг или муж **(самое лучшее, если бы это был военный)** взял меня за руку и попросил бы не беспокоиться о вашей участи и не утруждать вас своим вниманием. А **я вырвал бы руку, размахнулся, и...** Ах, я забылся! Простите, пожалуйста» [77].

Для рыцаря истинная святость не видна под покровом волшебства и сказки, персонажем которой он является. Святость, лишенная божественной реальности, поневоле становится — земной, домашней, уютной, и — без реальной божественной «подпитки» — сказочной. И поэтому в «маленькой переулочной церквушке, куда няня его [Юру] водила», — «звезды небесные становились лампадками, Боженька — батюшкой и все размещались на должности более или менее по способностям. Но главное был действительный мир взрослых и город, который подобно лесу темнел кругом» [78]. Земная, уютная святость, «спрятанная» в церквушке среди враждебного «действительного мира», порождает сказочное восприятие реальности. На панихиде по Анне Ивановне Юра находится словно в сказке: в душе у него «неразбериха, блаженно-бредовая, скорбно-восторженная», у него жар, он не то спит, не то наяву слышит заупокойные молитвы. Во время церковного пения перед Живаго расплывается реальность, все качается: «венки и встречные, головы лошадей с сул-

танами, отлетающее кадило на цепочке в руке у священника, белая земля под ногами»[79]. Смерть близкого человека не только не «отрезвляет» Живаго, но, напротив, погружает его в «скорбно-восторженное», «бредовое» состояние. В сказке нет места реальной смерти, реального осознания того, что ожидает человека *после* нее. Строго говоря, в ней нет места Христу.

Поэтому реальный Христос в романе не назван. Веденяпин говорит о «жертвующем собой проповеднике», который говорит «притчами из быта», о «подчеркнуто человеческом» Христе, с которого начался «человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух»[80]. Там, где нет Христа-пахаря, «*змеится* насмешливая улыбка дьявола» — сказочный дракон теперь поселился на неубранных полях, которые Живаго видит по дороге в Москву. Христос Веденяпина — плотник и пахарь, христианство Симы Тунцевой — «всем современным вдохновением совершаемая работа». Христианство для Живаго и людей его круга оказывается «вдохновением», искусством. Библия становится «записной тетрадью человечества», человеческая жизнь — «Божьей повестью» (Сима Тунцева). Реальность становится **повестью**, придуманным повествованием. Неслучайно сводного брата Живаго, который постоянно чудесным и спасительным образом вмешивается в Юрину жизнь, зовут Евграфом — то есть «хорошо пишущим»: Юру спасает **писание** — но не Святое Писание.

Искусство, поставленное *на место* христианства, может творить лишь выдумку и сказку. В варыкинском дневнике Юрия есть запись: «сказочно только рядовое, которого коснется рука гения. Лучший урок в этом отношении Пушкин. Какое славословие честному труду, долгу, обычаям повседневности!»[81]. Гений писателя превращает жизнь в сказку[82], быт освещается, но не освящается — потому что невозможна святость *человеческая*, невозможна реальность в сказке, невозможно христианство во Христе-пахаре.

Но в романе присутствует именно Христос-пахарь — или же Христос-садовник, Христос, обитающий в царстве растений. Об этом говорит сцена смерти Живаго: по нему не справляется панихида, и о Христе говорится лишь *в связи с цветами и землей*:

«Царство растений легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту садовника. (Она же, мнящи, яко вертоградарь есть...)»[83]

Магдалина из стихотворения Юрия Андреевича говорит: «брошусь на *землю* у ног распятья» — и вместе с ней в промежутке между смертью и воскресением оказывается и Живаго: «за этот страшный промежуток Я до Воскресенья дорасту». «Дорасту» — метафора кажется неслучайной, учитывая «растительную» тему романа. Именно в *земле,* со Христом-*садовником*, Живаго переживает этот «страшный промежуток», в котором он пытается «дорасти» до воскресения; в этом промежутке, в земле борются смерть и жизнь. Об этом говорят и цветы, на похоронах Живаго цветы, заменяющие погребальный обряд:

«В эти часы, когда общее молчание, не заполненное никакой церемонией, давило почти ощутимым лишением, одни цветы были заменой недостающего пения и отсутствующего обряда.

Они не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, источали свой запах, и, оделяя всех своей душистою силой, как бы что-то совершали» [84].

Живаго остается не со Христом, но лишь с «**чем-то**», что «**как бы** совершали» цветы — с «тайной превращения», со сказочным благоуханием.

Плач Лары еще глубже «погружает» усопшего Живаго в мир сказки. В плаче Лары воскресают их ночные разговоры в сказочном мелюзеевском, а после — варыкинском лесу, в ее речи — небо, облака и деревья, «глубокая реченька», то забытье, в котором она пробыла месяц без сознания:

«Она ничего не говорила, не думала. Ряды мыслей, общности, знания, достоверности привольно неслись, гнали через нее, как ***облака по небу*** и как во время прежних их ночных разговоров...

Они любили друг друга не из неизбежности, не "опаленные страстью", как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: **земля под ними, небо над их головами, облака и деревья...**

Прощай, большой и родной мой, прощай моя гордость, **моя быстрая и глубокая реченька,** как я любила целодневный плеск твой, как я любила бросаться в холодные волны твои...

О, что я наделала, Юра, что я наделала! Я такая преступница. Но я не виновата. Я тогда три месяца пролежала в больнице, из них один **без сознания**...» [85]

Весь ее прощальный разговор-плач, «разламывающий рамки реальности и не имеющий смыла» [86] — и есть сказка, точнее, финал «Сказки»:

То в избытке счастья
Слезы в три ручья,
То душа во власти
Сна и забытья.

То возврат здоровья,
То недвижность жил
От потери крови
И упадка сил.

Но сердца их бьются.
То она, то он
Силятся очнуться
И впадают в сон.

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века.

В плаче Лары — то, что она и Живаго, по ее словам, «понимали»: «загадка жизни, загадка смерти». Этой же загадкой — ни жизнью, ни смертью — заканчивается и «Сказка». Как же все-таки *понимали* эту загадку Живаго и Лара? Ответ должен бы быть в финале романа: но даже здесь ни Лара, ни прочие герои, ни автор не сознают *действительной* смерти Живаго. Реальность его смерти и того, что происходит вокруг нее, постоянно *замещается* чем-то несущественным, какой-то фантазией: вме-

сто церковного отпевания — цветы и причитания Лары, вместо истинного Христа — Христос-пахарь и Христос-садовник (то есть в конечном итоге «подчеркнуто человеческий» Христос), вместо смерти со Христом в надежде на воскресение — сон и попытка проснуться, вместо осознания действительной смерти — сказочное забытье в слезах и счастье. Здесь, по словам К.А. Степаняна, вполне выражена «колоссальная проблема *подмены*, происшедшая в идеологии рыцарства, — служение земным целям вместо небесных, культ Прекрасной Дамы вместо поклонения Богородице».

О сказочном счастье, которое ощутимо словно во сне, свидетельствуют и герои в финале романа: «просветления» и «освобождения» не наступило, но «участники этой истории» «умиленно» спокойны и счастливы — они слышат фантастическую, в реальности «неслышную музыку счастья». Финал «Сказки» — счастливое забытье — повторяется в финале романа. Герои романа так и не выходят за пределы вымысла, и Юрина «**книжка**... как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение»[87].

Казалось бы, финал двух романов — «Идиот» и «Доктор Живаго» — совершенно идентичен: рыцарство Мышкина — фантазия, и рыцарство Живаго заканчивается сказкой. Однако позиции Достоевского и Пастернака по отношению к финалам[88] принципиально различны: в конце романа Достоевского безумие князя-рыцаря, как и пророчило ему стихотворение, осознанно отделено от реальных событий — князь Щ. произносит несколько «счастливых и умных истин», а Лизавета Федоровна — фразу о «фантазии». Тем самым разграничивается мир фантастический, куда навсегда возвращается после короткого просветления безумный князь и куда безвозвратно втянута «фантастическая» Аглая, и мир реальный, где остаются, оплакивая их, Лизавета Прокофьевна, Вера, Коля, Евгений Павлович и князь Щ.

В романе Пастернака реальность так и не просвечивает сквозь плотную сказочную завесу: следуя «сценарию» «Сказки», окончательно погружается в забытье и Живаго, и прочие герои романа. И если финал романа Достоевского — сцена оплакивания безумного князя — образует, как показано в работе Т.А. Касаткиной, икону, то есть образ высшей реальности и смысла, то финальный плач Лары над Живаго, «разламывающий рамки реальности» и «не имеющий смысла», рисует в итоге сказочную картину — похожую на ту, которую видит перед собой впадающий в забытье рыцарь из «Сказки».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 170.

[2] Институт философии Российской Академии Наук [Электронный ресурс]: *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. Подготовка Ренессанса в XIV в. Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/losef/renaesth/index.html, свободный. — Загл. с экрана.

[3] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: в 12 т. Т. 7. С. 28–30.

[4] Там же. Т. 6. С. 64.

[5] После сцены на музыке князь встречает на аллее Рогожина и зовет его встретить свой день рождения, трижды упомянув о начале своей «новой жизни»: «Я без тебя не хочу мою

новую жизнь встречать, потому что *новая моя жизнь* началась! Ты не знаешь, Парфен, что моя *новая жизнь* (курсив везде мой. — *А. С.*) сегодня началась?» (Там же. Т. 7. С. 50).

Итак, в романе возникают два эпизода, где «швейцарская» линия горизонта связывается с «новой жизнью» князя: в начале романа Мышкин описывает швейцарский пейзаж у Епанчиных, говоря о своих мечтах, о шумном городе, о «новой жизни», и вновь — уже во второй части, в сцене на музыке, вспоминает об этом пейзаже и в этот же вечер трижды восклицает о начале своей «новой жизни». Что за «новая жизнь» начинается у князя, который никак не желает увидеть то, что всем вокруг уже понятно? Речь идет о сватовстве князя — «невозможного жениха» — к Аглае. Рогожин прямо заявляет князю, что тот «в Аглаю Епанчину как кошка влюблен». Влюбленность, в которой князь себе не признается, предчувствие им «новой жизни» — вот что видится князю «на горизонте» своей мечты. Но что ждет князя *за* горизонтом этой пейзажной «плоскости»? Видит ли он там — в действительности — Аглаю и Настасью Филипповну?

[6] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. С. 32.

[7] Как будто случайное смешение близкого с далеким в этих эпизодах на самом деле совершенно не случайно: в этой «дальнозоркости» князя открывается совершенно особый его взгляд на мир, о котором писал Вяч. Иванов: «Идея вины, лежащей в самом воплощении, предстоит нам в романе "Идиот": поистине вина Мышкина в том, что он, как Фауст, в начале второй части поэмы Гете, отвратился, ослепленный, от воссиявшего солнца и пожелал лучше любоваться его отражениями в опоясанном радугами водопаде жизни. Он пришел в мир чудаком, *иностранцем*, гостем из далекого края, и стал жить так, как воспринимал жизнь; *мир же воспринимал он и вблизи, как издали, когда он словно видел его в сонной грезе движущимся в Боге* (курсив мой. — *А. С.*), а отпавший мир оказался вблизи повинным своему закону греха и смерти; и этого чуждого восприятия вещей Мышкиным мир не понял и не простил, и самого созерцателя Платоновой идеи правильно обозвал "идиотом"» (Библиотека «Вехи» [Электронный ресурс]. *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия. Режим доступа: www.vehi.net, свободный. — Загл. с экрана).

[8] Поэтому князь и не видит *глубины* жизни, что возможно лишь с проникновением в жизнь реальной святости, но начинает *«новую жизнь»*, как он о том говорит Рогожину вскоре после сцены на музыке, и начинает со *дня своего рожденья* — но не с именин, не со дня святого покровителя, как традиционно можно предположить. «Новая жизнь» князя изначально течет *вне* святости, в «плоскости» земной жизни.

[9] *Флоренский П.А., священник.* Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антроподицеи). М., 2004. С. 336.

[10] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: в 12 т. Т. 6. С. 82–83.

[11] «Святое — выделенное, но выделенное ради иных, новых определений; так, святое время есть праздник, то есть время праздное, или, иначе говоря, свободное от житейских попечений, — пауза повседневной жизни. Но этот разрыв жизни, эта пауза, не есть пустота во всяком смысле слова: она занята собственным своим содержанием, в ней звучит иной, надмирный звук. И о всякой святыне должно повторить соответственно то же, что сказано о празднике: все святое есть праздник житейского. *Иначе святое было бы просто ничем, логическим отрицанием мира, т. е. тем же миром, но со знаком отрицания, или нашим, только нашим, не более как субъективного значения, жестом от мира; — было бы бессильным трепыханьем крыльев, остающихся все на том же месте* (курсив мой. — *А. С.* Разрядка автора)». *Флоренский П.А., священник.* Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антроподицеи). С. 208.

[12] *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М., 2002. С. 226–227.

[13] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. С. 231.

[14] Там же Т. 6. С. 68.

[15] Там же. С. 64.

[16] *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. С. 228.

[17] *Флоренский П.А., священник.* Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антроподицеи). С. 370.

[18] Символику «рыцарского» зеленого шарфа у Рогожина и Гани раскрывает Т.А. Касаткина. С учетом рыцарской символики этой детали-вещи, в частности, прочитывается и сцена с передачей записки Аглае. См. подробнее: *Касаткина Т.А.* Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 64–65.

[19] На дне рождения Настасьи Филипповны, когда к ней «вваливается» рогожинская компания, генерал Епанчин предлагает ей свою защиту «в *припадке* рыцарского великодушия». Это словечко совершенно определенно обозначило *болезненность*, ненормальность того, что сама Настасья Филипповна назвала «старыми бреднями», «из романов», то есть по-рыцарски «честное» сватовство к ней князя. Именно как припадки, болезненные выходки выглядят все последующие «рыцарские» поступки князя.

[20] По словам Й. Хейзинги, «нередко случается, что в ходе шахматной игры вспыхивают разногласия... "и что наиразумнейший здесь утрачивает терпение". Ссора юных принцев за игрой в шахматы была в XV в. мотивом еще более распространенным, чем даже в романах о Карле Великом» (*Хейзинга Й.* Осень Средневековья. С. 20).

[21] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 6. С. 300.

[22] Там же. Т. 7. С. 81.

[23] *Хейзинга Йохан.* Осень Средневековья. С. 83.

[24] *Кин Морис.* Рыцарство. М., 2000. С. 16.

[25] Там же. С. 14.

[26] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 6. С. 240.

[27] Там же. Т. 7. С. 40.

[28] Там же. С. 41.

[29] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. С. 198.

[30] Там же. С. 275.

[31] *Кин М.* Рыцарство. С. 18.

[32] Там же. С. 112.

[33] В «Поисках Святого Грааля» (версия, включенная в цикл «Вульгата») рыцарь Галахад при виде таинства Святой Чаши умирает от восхищения.

[34] То есть, как указано в романе, примерно в первой половине июня, что приходится как раз на Троицу.

[35] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. С. 12–13.

[36] Там же. С. 24.

[37] Библиотека Bookru.net [Электронный ресурс]. *Эшенбах Вольфрам фон.* Парцифаль. Средневековый роман и повесть. М.: Художественная литература, 1974.

Режим доступа: http://volfram-fon-eshenbah.bookru.net/cont/parcifal/1.html, свободный. — Загл. с экрана.

[38] *Кин М.* Рыцарство. С. 112–115.

[39] «Пруэс» — в переводе с французского — подвиг. Это французское словечко, которым генерал Епанчин назвал смелое сватовство князя к Настасье Филипповне, еще более соотносит поведение князя с этическим идеалом рыцаря, в который, как правило, входят такие понятия, как prouesse — храбрость, largesse — великодушие, loyaute — верность отечеству, courtoisie — «свободная, смелая и искренняя манера поведения как свидетельство благородного происхождения и добродетельности» — и все это «стандартный набор» добродетелей, присутствующих в куртуазной литературе (*Кин М.* Рыцарство. С. 9).

[40] *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. С. 276.

[41] Там же. С. 275.

[42] Библиотека Bookru.net [Электронный ресурс]. *Борисов В.М.* Река, распахнутая настежь. К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» / *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. М.: Книжная палата, 1989. Режим доступа: http://pasternak-boris.bookru.net/cont/jivago/5.html, свободный. — Загл. с экрана.

[43] Архангела Михаила рыцари почитали своим родоначальником, его бранный подвиг — «первый из когда-либо явленных деяний воинской и рыцарской доблести». *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. С. 81. По сведениям М. Кина, культ святого Георгия у рыцарей широко распространился несколько позднее, особенно на Востоке, где был связан с войнами против язычников.

[44] *Кин М.* Рыцарство. С. 99.

[45] *Флоренский П.А.* Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антроподицеи). С. 407.

[46] *Митрополит Сурожский Антоний.* Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Проповеди. Клин, 2002. С. 84.

[47] *Пастернак Б.Л.* Избранное. М., 1999. С. 482.

[48] Там же. С. 485.

[49] О чистоте в этой главе сказано особенно: ночью, когда Юрий Андреевич работал над стихами, «он видел головы спящих Лары и Катеньки на белоснежных подушках. Чистота белья, чистота комнат, чистота их очертаний, сливаясь с чистотою ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну, заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования» (Там же. С. 479).

[50] Там же. С. 482.

[51] Там же. С. 295.

[52] Лара, как и дева у ручья в «Сказке», повсюду окружена водой, то есть как будто находится в плену у злых сил. Юрий сравнивает Лару (Ларису, т. е. чайку, морскую птицу) то с морской волной, то с выкупанным ребенком. Живаго не раз наблюдает, как она носит воду, стирает или моет полы. Как-то во сне он слышит ее «влажный» голос, а после ее отъезда с Комаровским ему снится сон, «который легко было принять за правду»: разбивается упавшая со стены «мамина акварель итальянского взморья» — это Юрий слышит выстрел самоубийцы Стрельникова. Вместе с *морской акварелью* (вдвойне «водяная» картина) разбивается и реальная жизнь Лары, но Юрий Андреевич видит лишь *правдоподобный сон*, а в этом сне — *картину*: реальность для него скрыта под двойной завесой: сна и картины. В стихах Живаго, тяжело запившего после Лариного отъезда, она также «является во сне» — «и он любил на стихах этот облагораживающий отпечаток». Живаго любит и воображает — сновиденье, пейзаж, стихотворение, сказочный морской образ — но не реальную Лару. Поэтому, потеряв ее навсегда, он так легко сходится с Мариной — «морской» — и при этом неслучайно называет эту любовную историю «романом в двадцати ведрах». И Лара, и Марина для Юрия Андреевича — не реальные женщины, а единый сказочный образ девы у ручья. Точно так же для рыцаря Прекрасная дама — возвышенный образ, в котором свободно уживается не одна возлюбленная.

[53] *Епископ Григорий (Лебедев).* Евангельские образы (Толкование на Евангелие от Марка). М., 1991. С. 147.

[54] Такую фигуру можно увидеть на одной из ранних миниатюр Рафаэля «Чудо святого Георгия о змие»: на фоне облачного неба и холмов, покрытых лесом, — неподвижно стоящая у озера дева, извивающийся дракон у пещеры, а Рыцарь на белом коне, пронзающий дракона, как будто устремлен от зрителя в глубь полотна.

[55] Там же. С. 491.

[56] Сказки и несказочная проза. М., 1998. С. 53.

[57] Русские народные песни, собранные П. Киреевским. Ч. 1. М., 1848. С. 4–10.

[58] *Пастернак Б.Л.* Избранное. С. 372.

[59] *Сурова Л.В.* Церковный год. М., 2000. С. 227.

[60] *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». С. 336.

[61] Там же. С. 348.

[62] Еще один пример: когда Лара и Живаго отправились на санях в Варыкино, то Савраска понес их так, что в Варыкино они «влетели засветло».

[63] Лес, где Юрия Андреевича держат в плену, также несомненно сказочный, напоминающий своими картинами те овраги и реки «Сказки», которые видит богатырь Егорий Храбрый: «суровый, подоблачный, богатырский лес», где, «казалось, внизу под обрывом предполагалось что-то другое, чем наверху — река или овраг или глухой, некошеной травой поросший луг» (*Пастернак Б.Л.* Избранное. С. 412).

[64] Там же. С. 431–432.

[65] Там же. С. 445.

[66] Там же. С. 443.

[67] Там же. С. 141–142.

[68] Русские народные песни, собранные П. Киреевским. Ч. 1. С. 4–10.

[69] *Пастернак Б.Л.* Избранное. С. 246.

[70] Там же. С. 242–243.

[71] Там же. С. 422.

[72] Лара упрашивала Юрия остаться в Варыкине еще на одну ночь: «Ах, это было бы так неповторимо, *волшебно*!» (Там же. С. 484).

[73] Там же. С. 492–493.

[74] Там же. С. 504.

[75] Там же. С. 358.

[76] Там же. С. 200.

[77] Там же. С. 247.

[78] Там же. С. 200.

[79] Там же. С. 201.

[80] Там же. С. 166–167.

[81] Там же. С. 357.

[82] В одном из живаговских замечаний (по поводу обычая записывать фронтовые наблюдения) слова *гений* и *сказка* понимаются как синонимы: «...фактов нет, пока человек не внес в них чего-то своего, какой-то доли вольничающего человеческого гения, какой-то сказки» (*Пастернак Б.Л.* Избранное. С. 227).

[83] Там же. С. 524.

[84] Там же. С. 523.

[85] Там же. С. 529–531.

[86] Там же. С. 530.

[87] Там же. С. 543.

[88] Конечно, не только к финалам, а ко всему повествованию: у Достоевского главный для князя вопрос в его размышлениях о реальности и видениях в Летнем Саду — «что делать с действительностью?». У героя Пастернака, похоже, такого вопроса не возникает: сказочная действительность с самого начала прочно утверждается в романе, и главные персонажи — Живаго и Лара — только подчеркивают сказочность событий и собственную небывальщину. Однако нечто важное, связанное именно с реальностью, объединяет рыцарские образы Мышкина и Живаго: это их попытка исключить *вину* из падшего мира, попытку, возможную лишь при условии фантастичного «возвышения» этого мира. Именно поэтому перед князем Мышкиным вместо Богородицы возникает видение Девы Марии — безгрешной Прекрасной Дамы «бедного рыцаря», а Юрий Живаго утверждает, что «каждое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства» (*Пастернак Б.Л.* Избранное. С. 354).

Земная женщина возвышается до непорочности Богородицы, реальность возвышается до прекрасной фантазии, видения, сна. Характерно, что в этой связи и князю, и Юрию Андреевичу снится весьма похожий сон в схожих обстоятельствах. Князю (перед свиданием с Аглаей на зеленой скамейке) привиделась Настасья Филипповна, которую он ни за что не хотел *признать преступницею.* Юрию Андреевичу, накануне его свиданий с Ларой, слышится во сне женский «влажный» голос — голос боготворимой им Лары, которая в их следующее и последнее свидание (уже перед гробом Живаго) говорила: «Я такая *преступница*, ты понятия не имеешь! *Но я не виновата.* Я тогда три месяца пролежала в больнице, из них один без сознания» (Там же. С. 531).

П.Е. Фокин

ДОСТОЕВСКИЙ И М. ЦВЕТАЕВА: К ВОПРОСУ О СУДЬБАХ «РЕАЛИЗМА В ВЫСШЕМ СМЫСЛЕ» В XX ВЕКЕ

Масштаб и значимость наследия Достоевского с предельной ясностью обозначились уже в первые десятилетия после его смерти. «Какая-то опора вдруг от меня отскочила», — писал Лев Толстой Страхову, узнав о кончине Достоевского. Эти впечатляющие своей искренностью и эмоциональной насыщенностью слова можно было бы взять эпиграфом к истории русской литературы, и шире — всего общественного сознания России, конца XIX — начала XX веков. Тот интеллектуальный приступ, который предприняла русская мысль, пытаясь услышать и понять пророческое слово Достоевского, свидетельствует не только о непомерности его духовных прозрений, но и том остром чувстве сиротства, которое почувствовала русская культура с уходом Достоевского. Мы не найдём ни одного более или менее крупного мыслителя того времени, который бы оставил в стороне творчество Достоевского. Владимир Соловьёв, Василий Розанов, Дмитрий Мережковский, Аким Волынский, Сергей Булгаков, Николай Бердяев, Лев Шестов, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, десятки других критиков, мыслителей, публицистов напряжённо вчитываются в сочинения своего старшего современника, восхищаясь, удивляясь, приходя в восторг, а порой и в священный трепет. Ощущение некоего метафизического зияния, возникшее после смерти Достоевского, настоятельно требовало своего восполнения. И русские мыслители, оставляя в стороне философские системы и построения, занимаются перечитыванием Достоевского. Более того, почти каждый стремится Достоевского *дописать*, по-своему уточнить и развить. Каждый, кто в большей — как Розанов или Шестов, кто в меньшей степени — как Мережковский или Бердяев, претендуют на соавторство, все вовлечены в единый творческий процесс. Похоже, Достоевский действительно разбудил некую духовную стихию, волны которой несколько десятилетий ещё не могли утихнуть, выплёскиваясь в сочинениях, дневниках и письмах тысяч его читателей.

То, что в интеллектуальный прорыв в первую очередь бросилась философская мысль, очень показательно. Русский роман, достигший в творчестве Достоевского абсолютных вершин художественной выразительности, как способ постижения действительности если и не исчерпал своих возможностей, то, во всяком случае, оказался в глубоком кризисе. Несмотря на то, что за двадцать лет после смерти Достоевского были написаны сотни романов, лишь один стал подлинным событием и привлёк всеобщее внимание, вновь всколыхнув общественное сознание — «Воскресение» Льва Толстого стало последним взлётом жанра. При этом бесчисленные сочинения П. Бобрыкина, Вас. Немировича-Данченко и даже князя В. Мещерского, не говоря уже о произведениях В. Короленко, А. Эртеля, Д. Мамина-Сибиряка, были

далеко не худшими по своим достоинствам. Но на фоне Достоевского и в присутствии Толстого всё это выглядело слишком элементарно и плоско.

Весной 1920 года Вячеслав Иванов в беседе с Цветаевой достаточно сурово подытожил результаты сорокалетнего развития русской прозы: «После Толстого и Достоевского — что дано? Чехов — шаг назад» [1]. Замечательно, что сказано это уже после вполне успешных и новаторских опытов Д. Мережковского, Ф. Сологуба, В. Брюсова, Андрея Белого, А. Ремизова, Л. Андреева. Чуть позже в этом разговоре Иванов всё-таки назовёт Андрея Белого «единственным прозаиком наших дней» [2]. Но принципиально важно то, что попытка символистов дать новое дыхание русскому роману представляется Иванову неудавшейся, или, по крайней мере, не вполне удовлетворительной.

Сегодня, сто лет спустя, можно вполне определённо сказать, что после Достоевского русская проза несколько десятилетий находилась в эстетическом шоке. Те выходы из него, которые предложили в 1920–1930-е годы в своём творчестве М. Булгаков, Б. Пильняк, А. Платонов, В. Набоков, Д. Хармс, Л. Леонов, были направлены не *вослед Достоевскому*, а — *от Достоевского* (с большей или меньшей силой отталкивания). Иначе и не могло быть. Если русская реалистическая проза XIX века могла, по апокрифическому слову Достоевского, выйти из гоголевской «Шинели», то его собственный писательский опыт был столь уникален и личностен, что применить его на практике, не вызвав упрёков в эпигонстве, оказалось просто невозможным. И хотя попытки унаследовать метод Достоевского предпринимались неоднократно, в большинстве случаев они были обречены на неудачу.

Камнем преткновения стало даже не столько идейно-философское содержание романов Достоевского, сколько сам метод художественного постижения действительности, полемически названный самим писателем «реализмом в высшем смысле». Свою задачу как художника Достоевский видел в том, чтобы «при полном реализме найти в человеке человека» (27, 65). Иными словами, в земном и повседневном обличии человека, со всеми его заботами, тяготами, страстями и болезнями, в суете и рутине его каждодневных трудов и тревог, мечтаний и утех разглядеть вечную личность его, понять его бессмертную душу, разгадать замысел Божий, в него вложенный. Тут нужно обладать особым, как бы *двойным* зрением: смотреть на мир не только глазами, но и духовными очами. Дар редкий, пророческий, искусство невероятной сложности, тем более трудное, что, провидя суть вещей и явлений, важно не разучиться видеть сами вещи. В этом вся тайна «реализма в высшем смысле», суть которого, на мой взгляд, кратко можно определить как *органическое единство социально-психологического (конкретного) и религиозно-мистического (символического) подходов к изображению лиц и обстоятельств, характеров и событий.*

Достоевский-художник формировался в эпоху смены эстетических стратегий постижения мира, когда на сцене одновременно и влиятельно действовали зрелый, создавший традицию и законченную эстетику романтизм и набирающий силу, но уже вполне осознавший свои возможности реализм. Достоевский, как мы знаем, с одной стороны, испытал сильное увлечение Гофманом, которое в некотором роде можно было бы даже назвать зависимостью, а с другой — прошёл школу Белинского, приняв «всё учение его» (по его собственному признанию в «Дневнике писателя» 1873), был внимательным читателем Пушкина и Гоголя, переводчиком Бальзака.

Не забудем также увлечение Достоевского и классицистической драмой Корнеля, Расина, Шиллера. Иными словами, искусство Достоевского родилось в результате гениального (в смысле личностной уникальности и избранности) синтеза нескольких (как минимум — двух) художественных систем описания действительности и было умножено исключительными обстоятельствами судьбы художника. Специфика художественного метода Достоевского в том, что он не универсален, как, например, классицизм, романтизм или символизм, а является производной от личности самого Достоевского. Именно поэтому повторение и развитие опыта «реализма в высшем смысле» крайне проблематично. Ведь чтобы следовать за Достоевским, не достаточно обладать только художественной зоркостью и феноменальным интеллектом, нужно нечто большее — то, что выражается поэтической формулой *родство душ*.

Парадоксальным (или закономерным?) образом опыт «реализма в высшем смысле» нашёл своё продолжение в *поэтическом творчестве* Марины Цветаевой. При этом сама Цветаева до определённой поры оставалась лишь внимательным читателем Достоевского (из писем и дневниковых заметок поэта можно составить представление об уровне её знакомства с наследием Достоевского — оно очерчивается рамками *собрания сочинений*). Однако после революции, и особенно к концу эмиграции связь с Достоевским становится всё более ощутимой: от проекции своего душевного состояния на героев Достоевского до прямого цитирования[3].

Известен развернутый ответ Цветаевой на вопрос Ю. Иваска о её отношении к наследию Толстого и Достоевского. На первый взгляд он может показаться до дерзости высокомерным. «Достоевский мне в жизни как-то не понадобился, обошлась, — пишет она в письме от 12 мая 1934 года, впрочем, тут же продолжает, — но узнаю себя и в Белых Ночах (разве Вы не видите, что все Белые Ночи его *мечта*, что никакой Вареньки не было, т. е. *была* — и прошла (мимо), а он этим *мимо* — жил) и, главное, запомните, — в Катерине Ивановне с шалью и голыми детьми, на французском диалекте. Это я — дома, и в быту, и с детьми, и в Сов<етской> России и в эмиграции, я в этой достоверной посудной и мыльной луже, которая есть моя жизнь с 1917 г. и из которой — сужу и грожу <...>.

Толстого и Достоевского люблю, как больших людей, но ни с одним бы не хотела жить, и ни в курган ни на остров их книг не возьму — не взяла же»[4]. Чтобы уточнить смысл этого высказывания интересно сопоставить его с оценкой Цветаевой личности и творчества Ницше, данной двумя годами позже в письме к А. Штейгеру: «Ницшеанство — как всякое “анство” — ЖИРЕНЬЕ НА КРОВИ <...>.

Но был — *Ницше* (NB! Я без Ницше — обошлась. Прочтя Заратустру 15 лет, я одно узнала, другого — *не* узнала, ибо во мне его не было — и не стало никогда. Я в жизни *любила* Наполеона и Гёте, т. е. с *ними* жизнь прожила).

Но помимо *нашей* необходимости в том или ином явлении, есть само явление, его необходимость — или чудесность — в природе. И Ницше — *есть*. И рода мы — одного!»[5]

Совершенно очевидно, что слова Цветаевой о том, что она «обошлась» без Достоевского и Ницше, вовсе не означают неприятия их творчества или принижения значимости духовного наследия этих мыслителей. Более того, в них звучит утверждение такой степени понимания и близости их опыта, при котором их сочинения воспринимаются как свои: «я одно узнала, другого — *не* узнала, ибо во мне его не

было». Глагол «узнать» в данном случае выступает не в значении «приобрести новые знания, сведения», а в смысле «встретить, увидеть знакомое». Не узнала того, чего не было; узнала — то, что было. Да, для большинства чтение Достоевского и Ницше — это открытие неведомых ранее истин, переворот в сознании, потрясение, подобное болезни и рождению в новую жизнь. Но Цветаева пятнадцати лет *знала* (так она утверждает) то, что знали Достоевский и Ницше. «Узнавала» себя и своё в мечтателе «Белых ночей», в откровениях Заратустры. Для неё ничего нового в их произведениях не было. Потому что — одной крови: «И рода мы — одного!» Это относится не только к Ницше — к Достоевскому в равной мере. И «ни в курган ни на остров» их книг не возьмёт, и жить с ними не будет, потому что зачем же брать то, что и так есть, что и так всегда с тобой, и как жить с самим собой. Берёшь то, чего нет, любишь — другого. И Цветаева «берёт» (по признанию в том же письме Иваску) совершенно далёкие, почти противоположные ей по типу мышления и темпераменту книги Аксакова и Лескова — «Семейную хронику» и «Соборян»: «за *добрую силу*» [6], как она выражается [7]. Любит и «живёт» с Гёте и Наполеоном.

«Я в мире люблю не самое глубокое, а самое высокое, потому русского страдания мне дороже гётевская радость, и русского метания — *то* уединение» [8], — объясняет она Иваску. Конечно, дороже! Глубины страдания и метаний в жизни Цветаевой 1930-х годов было без меры, а вот — гётовской радости и уединения — на вес золота, да и то лишь в воспоминаниях о далёкой и необратимой молодости. Мысль Цветаевой полемична не столько по отношению к проблематике и всему художественному миру Достоевского, сколько к обстоятельствам собственной жизни, к той «достоверной посудной и мыльной луже, которая есть моя жизнь с 1917 г. и из которой — сужу и грожу».

Но именно глубина страдания и сострадания роднила Цветаеву с Достоевским. В том же 1934 году, спустя полгода после письма Иваску, в письме В. Буниной Цветаева писала: «Мне был дан в колыбель ужасный дар — совести: неможéние чужого страдания» [9]. «Помню, когда Мура оперировали, — рассказывала она А. Штейгеру в письме от 8 сентября 1936 г. — я полюбила *всю* его палату, и на третий день приходила уже ко всем, п. ч. мне было бы стыдно делить на своего и не-своих, п. ч. этого деления во мне — не было, п. ч. *меня* вообще не было, я её оставляла за порогом, и часто — за порогом — не находила. И моё горе было, увозя Мура, что я *не могу* больше к ним ходить <...>» [10].

Ранее, летом 1922 года Цветаева, охваченная внезапным приступом страсти к А. Вишняку, видя личностную несостоятельность своего возлюбленного, пишет ему: «Я хочу для Вас страдания [11], но не грубого, как те явные чудеса, не поленом по голове бьющего (ибо тогда человек тупеет: обрубок, бык), а такого: по жилам как по струнам. Как смычок. И чтобы Вы за этот смычок — отдали последнюю душу! — Чтоб Вы умели жить в нём, поселились в нём, чтоб Вы дали ему в себе волю, чтобы Вы не разделывались с ним в два счёта: "больно — не хочу".

Чтобы Вы, сплошная кожа, в какие-то часы жизни стояли — без кожи.

Я не хочу, чтобы Вы — такой — такой — такой — в *искусстве* миновали что бы то ни было "потому что тяжело". Вы не любите (НЕ ХОТИТЕ) Достоевского и Вам чужд Врубель — пусть это будет сила в Вас, а не слабость, преодоление через знание, а не закрывание глаз. Я не хочу Вас слабым, потому что не смогу Вас любить» [12]. Имя Достоевского, его искусство приходят на ум Цветаевой совершенно

естественно, они для неё означают абсолютное мерило силы человеческой души, её благородства и истинности. Только человек, вмещающий в себя Достоевского, может быть любим Цветаевой. Только человек, готовый разделить мировую боль, достоин любви Цветаевой. В этом же письме она спрашивает любимого и признаётся: «Боль — что́ она в Вашей жизни? (В моей — всё)» [13].

Своё жизненное и поэтическое кредо Цветаева запечатлела в пронзительных стихах 1934 года:

Вскрыла жилы: неостановимо
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет — мелкой,
Миска — плоской,
Через край — и *мимо* —
В землю чёрную, питать тростник.
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих [14].

Интонации страдающих и бунтующих героев Достоевского, его собственный страстный, исполненный метафизической тревоги и любовной теплоты голос отчётливо слышны в лирике Цветаевой 1930-х годов. Но и в творчестве ранней Цветаевой они были явны внимательному уху. В записной книжке 1920 года Цветаева зафиксировала удивительный разговор с Вячеславом Ивановым. Выше уже приводилась одна реплика из него, в которой дана оценка русской прозы после Достоевского. Но что важно, сама эта оценка прозвучала не праздно, в отвлечённой беседе о судьбах литературы, а вполне целенаправленно: «Вам надо писать Роман, настоящий большой роман, — записывает Цветаева слова Иванова. — У Вас есть наблюдательность и любовь, и Вы очень умны. После Толстого и Достоевского у нас же не было романа» [15]. Звучит почти фантастически: один из самых проницательных критиков Достоевского открытым текстом назначает Цветаеву его преемницей. Трудно поверить своим глазам, читая далее этот диалог:

— «Я ещё слишком молода, я много об этом думала, мне надо ещё откипеть...»

— «Нет, у Вас идут лучшие годы. Роман или автобиографию, что хотите — можно автобиографию, но не как Ваша сестра, а как “Детство и Отрочество”. Я хочу от Вас самого большого».

— «Мне ещё рано — я не ошибаюсь — я пока ещё вижу только себя и своё в мире, мне надо быть старше, мне ещё многое мешает».

— «Ну, пишите себя, своё, первый роман будет резко-индивидуален, потом придёт объективность».

— «Первый — и последний, ибо я всё-таки женщина!»

— «После Толстого и Достоевского — что дано? Чехов — шаг назад».

— «А Вы любите Чехова?»

Некоторое молчание и — неуверенно:

— «Нне... очень...»

— «Слава Богу!!!»

— «Что?»

— «Что Вы не любите Чехова! — Терпеть не могу!» <...>

— «Оставим Чехова в стороне, как ту или иную ценность — в романе он, во всяком случае, ничего не дал. И после Достоевского — кто?»

— «Розанов, пожалуй, но он не писал романов».

— «Нет, если писать, то писать большое. Я призываю Вас не к маленьким холмикам, а к снеговым вершинам» [16].

На пустом месте *такой* диалог между *такими* людьми возникнуть не мог — слишком оба они искушены в литературе, чтобы размениваться комплиментарными репликами. Хочется обратить внимание на то, что слова эти были не только произнесены, но и почти сразу же записаны. Цветаева спешит зафиксировать разговор почти дословно, как только Иванов от неё уходит. Во всей записной книжке мы не найдём больше ни одного столь подробно запечатлённого разговора тех дней, хотя многочисленные фрагменты из двух-трёх реплик постоянно возникают на её страницах. Таким образом Цветаева оценивает эту встречу как сущностно важную, принципиальную в её жизни. Показательны и её слова: «я много об этом думала», которые подчёркивают внутреннюю готовность Цветаевой к этой теме. Любопытно, что имена Достоевского и Толстого так же не звучат для неё неожиданно, не смущают и не пугают. Цветаева чувствует себя естественно в окружении великих предшественников.

На следующий день Цветаева в записной книжке вернётся к этому разговору и прокомментирует именно ту часть его, которая связана с идеей написания романа: «Большой роман — на несколько лет. <...> И — кроме того — разве я верю в эти несколько лет? И — кроме того — если они даже и будут — разве это не несколько лет из моей жизни, и разве женщина может рассматривать время под углом какой бы то ни было задачи?

Иоанна д'Арк могла, но она жила, а не писала.

Можно так жить нечаянно — ничего не видя и не слыша, но знать наперёд, что несколько лет ничего не будешь видеть и слышать, кроме скрипа пера и листов бумаги, голосов и лиц тобой же выдуманных героев, — нет, лучше повеситься!

Эх, Вячеслав Иванович, Вы немножко забыли, что я не только дочь проф<ессора> Цветаева, сильная к истории, филологии и труду (всё это есть!), не только острый ум, не только дарование, к<отор>ое надо осуществить в большом — в наибóльшем — но ещё женщина, к<отор>ой каждый встречный может выбить перо из рук, дух из рёбер!» [17]

Как мы знаем, Цветаева не пошла по пути романа, хотя опыты автобиографической прозы Цветаевой блистательны. Не пошла и в силу обстоятельств жизни, и из тех соображений, которые так отчётливо сформулированы в вышеприведенной записи. Не пошла и в силу тончайшей интуиции гения. По сравнению с Вячеславом Ивановым Цветаева была представителем нового литературного поколения. Он ещё продолжал мыслить в категориях литературы XIX века, считая роман высшей формой изображения действительности, а Цветаева уже дышала ритмами нового столетия. Замечательно, как в ответ на вопрос Иванова «И после Достоевского — кто?» Цветаева называет имя Розанова, хоть и с оговоркой, «но он не писал романов». Розанов, по возрасту, ровесник Иванова, но по типу мышления — писатель новой формации. Цветаевой он роднее и ближе. Лирическая скоропись Розанова — на обрезках картона, папиросных коробках, на обороте транспарантов, — вся его «листва», куда адекватнее отражают интеллектуальную панику и душевную неврастению

наступившего исторического кризиса, чем любой, даже самый авангардный роман. Эпоха требовала непосредственного участия писателя в жизни, его непременного личностного присутствия в тексте — без посредников-протагонистов. Но ведь «листва» Розанова была непосредственным продолжением опыта Достоевского, его «Дневника писателя» — прозрение Цветаевой поистине гениально. Или проще: «рода мы — одного».

Подъём русской поэзии на рубеже XIX–XX веков обозначил усиление лирического начала в общественном сознании, и по мере углубления кризиса потребность в лирическом высказывании только нарастала. Эпический дискурс испытывал мощное давление со стороны лирики, поэтому всё то, что появлялось в форме традиционного романа, воспринималось архаизмом и проходило мимо сердец и умов читателей, зато каждая попытка прикровенного разговора вызывала жгучую заинтересованность. Популярность дневников Марии Башкирцевой и Елены Дьяконовой, а затем феноменальный успех новой прозы Розанова были отнюдь не случайны. И Цветаева, в юности восторженная поклонница Башкирцевой и Розанова, размышляя о своей писательской судьбе — «я много об этом думала», — делает выбор в пользу лирического типа сознания. Но лиризм Цветаевой совершенно особого качества. Она в стихах требовала от себя такой степени искренности, на какую до неё не решался ни один русский поэт (может быть, только Некрасов в «Последних песнях»), и в силу этого тематический, интонационный, событийный репертуар её поэзии решительно отличался от всего, что было привычно русскому читателю. «Когда читаешь её книгу, — писал Брюсов в рецензии на первый, ещё совсем детский сборник Цветаевой, — минутами становится неловко, словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру и подсмотрел сцену, видеть которую не должны бы посторонние» [18]. «Марина Цветаева может дать нам настоящую поэзию интимной жизни» [19], — заключал он свою рецензию.

Творчество Цветаевой стоит особняком в русской поэзии первой половины XX века. Оно — при всей своей дневниковой конкретности и ситуативной точности — менее всего принадлежит своему времени. «Я сама — вне, из третьего царства — не неба, не земли, — из моей тридевятой страны, откуда все стихи» [20]. Дух цветаевской поэзии живёт в пространстве «миров иных». Его пересечение с эпохой было случайным и кратковременным. Да, материалом поэзии была реальная жизнь — во плоти быта и социума, в неизбежности политики и экономики, в мельчайших подробностях и деталях дня. Да, стихи рождались из встреч с живыми, в реалиях их биографий и характеров, в очевидности их тел и душ, людьми, из подлинных, несочиненных чувств к ним. Но то, *как* и *что* видела и слышала Цветаева, не имеет ни малейшего отношения к действительности. «Думаю, в жизни со мной поступали обычно, а я чувствовала *необычно*...» [21] При этом, по справедливому наблюдению Иосифа Бродского, «необходимо отметить, что речь её была абсолютно чужда какой бы то ни было "надмирности". Ровно наоборот: Цветаева — поэт в высшей степени посюсторонний, конкретный, точностью деталей превосходящий акмеистов, афористичностью и сарказмом — всех. Сродни более птице, чем ангелу, её голос всегда знал, над *чем* он возвышен; знал, *что* — там, внизу (верней, *чего* — там — не дано)» [22]. Поэзия Цветаевой — преодоление и преображение земного, исторического мира по законам высшей гармонии, лад и строй которой определён Божественным промыслом и внятен только избранным. А время, собы-

тия, люди, в этой системе измерения всегда одни и те же. Поэт их видит, но *не на них* смотрит.

«Ни одной вещи в жизни я не видела просто, мне <...> в каждой вещи и за каждой вещью мерещилась — тайна, т. е. её, вещи, истинная суть»[23]. Цветаева обладала тем самым особым восприятием действительности, которое было свойственно Достоевскому. Его можно назвать *метафизическим*, то есть таким, когда мир видится в единстве материального, вещного, земного и идеального, духовного, небесного, когда день сегодняшний вписан в перспективу всей жизни, а сама жизнь воспринимается на фоне вечности.

Реальность Цветаевой отличается от действительности обычных людей, в том числе и многих поэтов (сама Цветаева считала, что она сродни только Р.-М. Рильке и Б. Пастернаку), тем, что в ней нет места таким понятиям, как повседневность, будничность, рутина, просто обычность — всего того, что принято называть «прозой жизни». «Проза, это то, что примелькалось. Мне ничто не примелькалось: Этна — п.ч. сродни, куры — п.ч. ненавижу, даже кастрюльки не примелькались, п.ч. их: либо ненавижу, либо: не вижу, я никогда не поверю в "прозу", её нет, я её ни разу в жизни не встречала, ни кончика хвоста её. Когда подо всем, за всем и надо всем: боги, беды, духи, судьбы, крылья, хвосты — какая тут может быть "проза". Когда всё на *вертящемся шаре*?! Внутри которого — *ОГОНЬ*»[24]. В этих словах — ключ к пониманию мировидения-мирочувствования Цветаевой. Она, как и Достоевский, а порой — в ещё большей степени — обладала специфическим даром воспринимать мир в его драматической полноте, когда всё взаимодействует со всем, движется, дышит, живёт.

Во времени и пространстве — вне времени и пространства.

В бесконечной вечности сущего.

На это у неё был абсолютный слух. «Я — то Дионисиево ухо (эхо) в Сиракузах, утысячеряющее каждый звук. Но, утверждаю, звук всегда есть. Только вам его простым ухом (как: простым глазом) не слыхать»[25].

Её дар был пророческим, каким описан он в вещем стихотворении Пушкина, — от Бога.

Способность всегда — ежедневно, ежечасно, ежеминутно — ощущать под ногами непрерывно кипящую лаву напрямую связана с постоянным — ежедневным, ежечасным, ежеминутным — переживанием главного События в истории человечества — явления Христа: акт творения Мира неотделим от акта творения Человека. И как процесс созидания Бытия длится по сей день, так и процесс созидания человека непрерывен. С редкой для искусства XX века прозорливостью видела Цветаева эту деятельную, огненную, рождественскую и пасхальную связь всего тварного мира. Поэтому и голос её в стихах часто срывался в крик — крик распятой и воскресающей души.

Этот крик сродни «надрывам» героев Достоевского, тем отчаянным, восторженным, переполненным больной мыслью и неудовлетворённым чувством речевым взрывам, для которых переводчица Достоевского на немецкий язык С.М. Гаер не нашла адекватного языкового эквивалента и оставила в новом переводе «Братьев Карамазовых» русское слово в латинской транскрипции. Поэзия Цветаевой — это один большой надрыв. «Боль — что́ она в Вашей жизни? (В моей — всё)».

Но жить сплошным надрывом нельзя. «Лирическое стихотворение: построен-

ный и тут же разрушенный мир, — писала Цветаева П. Сувчинскому 4 сентября 1926 года. — Сколько стихов в книге — столько взрывов, пожаров, обвалов: ПУСТЫРЕЙ. Лирическое стихотворение — катастрофа. Не началось и уже сбылось (кончилось). Жесточайшая самораструва. Лирикой — утешаться! *Отравляться* лирикой — как водой (чистейшей), которой не напился, хлебом — не наелся, ртом — не нацеловался и т. д. <...>

Из лирического стихотворения я выхожу разбитой»[26].

Разговор с Ивановым пришёлся как раз на тот период, когда Цветаева напряжённо искала форму, в которой смогла бы с наибольшей полнотой выразить себя и своё время. В начале 1920-х годов Цветаева увлечённо ведёт записные книжки, которые рассматриваются ею как самостоятельные произведения. Тогда же задумывает документальную книгу «Земные приметы», на основе записей в рабочих тетрадях. В лирике Цветаева всё чаще обращается к поэтическим циклам с психологически насыщенными, драматически развёрнутыми сюжетами. Одновременно создаёт ряд лирических пьес.

Неизбежным и естественным итогом поиска стало обращение к поэмному творчеству. В поэме Цветаева нашла ту форму, в которой смогла полностью реализовать свой потенциал художника. Цветаева создала свой тип поэмы, в котором эпическое, лирическое и драматическое начала выступают в едином синтезе, в результате которого перед читателем возникает *лирическое повествование в картинах*. Напряжённый, насыщенный событиями сюжет сжат пружиной сценически выстроенных эпизодов, а смысловая и эмоциональная плотность стиха создают интенсивное идейно-нравственное пространство, в котором душевная драма героя обретает масштаб духовной борьбы и подвига. На мой взгляд, именно в поэмах Цветаевой сильнее всего проявился её тип «реализма в высшем смысле». Созданный Цветаевой поэмный мир, как и мир романов Достоевского, обладает, при наличии в нём самостоятельных, индивидуально психологизированных характеров и типов сознания, полнотой и целостностью универсума. Притом в таких поэмах, как «Молодец» и «Крысолов», можно отчётливо увидеть структурно-композиционные принципы, родственные полифонии «достоевского типа». А «Поэму Горы», «Поэму Конца», «Поэму Лестницы», «Автобус» можно, переиначивая термин Вячеслава Иванова, назвать «поэмами-трагедиями».

Опыт «реализма в высшем смысле» в творчестве Цветаевой позволяет по-новому взглянуть на проблему эстетической преемственности в литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Цветаева М.И.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М.: Эллис Лак, 2001. Т. 2. 1919–1939. С. 170.

[2] Там же. С. 171.

[3] См.: *Битюгова И.А.* Отзыв М.И. Цветаевой о Достоевском в свете своеобразия её поэтического восприятия // Pro memoria. Памяти академика Георгия Михайловича Фридлендера (1915–1995). Сб. статей. СПб.: Наука, 2003. С. 281–290.

[4] *Цветаева М.И.* Собрание соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 7. Письма. С. 387–388.

[5] Там же. С. 602.

[6] Там же. С. 388.

[7] На самом деле она берёт с собой не Аксакова, а трилогию С. Унсет «Кристин, дочь Лавранса».

[8] *Цветаева М.И.* Указ. соч. С. 387–388.

[9] Там же. Т. 6. Письма. С. 280.

[10] Там же. Т. 7. Письма. С. 612.

[11] Трудно в связи с этим не вспомнить рассказ Вс. Соловьёва о том, как Достоевский однажды в порыве увлечения пожелал своему младшему товарищу побывать в каторге, чтобы набраться истинных впечатлений жизни.

[12] *Цветаева М.И.* Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. С. 100.

[13] Там же.

[14] *Цветаева М.И.* Собрание соч.: В 7 т. Т. 2. Стихотворения. Переводы. С. 315.

[15] *Цветаева М.И.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М.: Эллис Лак, 2001. Т. 2. 1919–1939. С. 170.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 172–173.

[18] *Брюсов В.Я.* Стихи 1911 года. Статья первая // *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. С. 365.

[19] Там же. С. 366.

[20] Письмо Д.А. Шаховскому от 1 июля 1926 // *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. Письма. С. 39.

[21] *Цветаева М.И.* Неизданное. Сводные тетради. С. 104.

[22] *Бродский И.А.* Об одном стихотворении // Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвящённый 50-летию И. Бродского. Б. м., 1990. С. 76.

[23] *Цветаева М.И.* Неизданное. Сводные тетради. С. 156.

[24] Там же. С. 222.

[25] Там же. С. 123.

[26] Письмо П.П. Сувчинскому, 4 сентября 1926 // *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. Письма. С. 323.

А.Н. Долгенко

ПРЕСТУПЛЕНИЕ БЕЗ НАКАЗАНИЯ: НАСЛЕДИЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В НЕОМИФОЛОГИИ Ф. СОЛОГУБА

Литературный мифологизм, как известно, выражает идею вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными масками и является актуальной проблемой поэтики Ф.М. Достоевского. Однако нас в данном случае интересует не миф у Достоевского, а Достоевский как миф. Философская глубина, особое качество художественности творчества Ф.М. Достоевского предопределили жизнь литературы в культурной ситуации «смерти Бога» и стали основой для активного мифотворчества русских декадентов.

Стремление выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления общечеловеческого содержания было, по весьма точному наблюдению Е.М. Мелетинского, одним из моментов перехода от реализма XIX в. к модернизму, а мифология в силу своей исконной символичности оказалась удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса[1]. Однако русские декаденты не довольствовались традиционным мифологическим арсеналом, предприняли попытку его расширения за счет художественного опыта, причем не только своего, как это будет у символистов, но и предшественников. Полем для наиболее существенных неомифологических экспериментов русских декадентов стал жанр романа.

Суть декадентского неомифологизма в том, что мифологизация художественного мира произведения осуществляется за счет мифизации романного мира, который в качестве мифологического до включения в этот процесс не воспринимался и не функционировал. Именно такой текст, в котором рождается новый миф и тут же получает дальнейшее развитие, новое воплощение, и следует называть неомифологическим. Неомифологизм декадентского романа, таким образом, — это мифизация классического романа. Она заключается в том, что образ мира, представленный в художественном мире романа, прорывается за рамки художественного обобщения, утрачивает связь со своим творческим источником — мировоззрением автора, его художественным мышлением — и стремится стать универсальным знанием, новым культурным кодом.

Классический русский роман, как нам представляется, содержит потенциальную возможность трансформации в миф благодаря глубине этического содержания и активному дидактическому началу. Романам Ф.М. Достоевского это присуще, пожалуй, в наибольшей степени, так как их диалогичность предполагает наибольшую степень объективации повествования. Кроме того, именно через творчество Достоевского в русское общественное сознание входят основные категории «философии жизни» — важнейшего источника декадентского мировоззрения.

В социокультурной динамике декаданс предстает как явление культурной флуктуации[2], совмещающей в себе элементы уходящего и нарождающегося типов искусства, — своеобразный мост от реализма к символизму. С одной стороны, декаданс постоянно ищет нечто новое, всегда стремится быть сенсационным, страстным, декларирует свободу от религии, общественной морали и зиждется на внешней самопрезентации, с другой стороны, он синтезирует достижения сенситивного искусства и воплощает их с предельной яркостью. В самоатрибуции декаданс предстает квинтэссенцией высшей деятельности человечества, открывшей перед ним новые миры, а перед человеком — возможность небывалого эстетического наслаждения. Декаданс — вершина творческого познания мира, «поднявшись на которую, можно, — утверждал А. Белый, — созерцать пути восхождения, можно, спустившись, выбрать любой путь... Мы, "декаденты", уверены в том, что являемся конечным звеном непрерывного ряда переживаний, той центральной станцией, откуда начинаются иные пути»[3]. Здесь важны не столько «иные пути» (в случае с А. Белым это путь символизма), а осознание, так сказать, итоговости декаданса по отношению к предшествовавшей традиции.

В эклектичной структуре русского декадентского романа находит воплощение все, что было создано в области большой повествовательной формы от первых сентименталистских опытов конца XVIII в. до общественного романа 1860–1870-х гг. Но именно художественный опыт Ф.М. Достоевского, его символическая квинтэссенция — основной источник неомифологических образов и сюжетов в русском декадентском романе и, прежде всего, в романном творчестве Ф. Сологуба — «самого декадента среди русских, самого русского среди декадентов»[4].

Основной художественный принцип декадентской прозы — объективация субъективного опыта, мыслей, чувств, переживаний, настроений. Но солипсический мир, как правило, беден. Поэтому неудивительно, что для объективации чисто субъективного содержания Ф. Сологуб использует идеи, сюжеты, мотивы и образы Достоевского. Однако он решает художественную задачу, прямо противоположную задачам последнего, — при свойственной романной форме тенденции к типизации все же подчеркнуть максимальную индивидуальность, субъективность содержания. В результате в романах Ф. Сологуба обнаруживаются проекции идей и структурные элементы сюжетов Ф.М. Достоевского, связи же между ними конституируются подчиненностью повествования Сологуба его декадентскому мировоззрению.

Следует отметить, что Ф. Сологуб обнаруживает отношение к мифу, свойственное французским символистам: для него миф — всего лишь материал для книги. Сологуб далек от символистской абсолютизации мифа, от попыток его реконструкции. В своих романах он скорее создает прообраз структуры модернистской неомифологии. Модернизму будут известны два способа творческой работы с мифом: первый предполагает точное воспроизведение структуры мифа во всей ее полноте, со строгим соблюдением связей между ее элементами («Улисс» Д. Джойса); второй заключается в использовании либо отдельных элементов мифологического сюжета, либо мифических героев для достижения эффекта включения в содержательную структуру произведения семантического поля мифа («Иосиф и его братья» Т. Манна). В романах Ф. Сологуба мы наблюдаем сходные тенденции в создании неомифологических структур. Тенденции, но еще не принципы. Кроме

того, в романах Сологуба они представлены в синкретичном, еще не дифференцированном виде. Разделены же и осознаны как самостоятельные они были лишь после многочисленных творческих экспериментов, которыми столь богата литература модернизма.

Мифизация классических сюжетов и образов была сознательной эстетической установкой Ф. Сологуба. Он полагал, что великие произведения, например, «Война и мир» или «Братья Карамазовы», должны быть источником нового творчества, как древние мифы были материалом для трагедии: «Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине и о всех этих, которые так близки нам, что порою мы можем рассказать о них такие подробности, которых не имел в виду их создатель»[5]. Однако философский и художественный опыт Л.Н. Толстого на деле оказался гораздо менее интересным для Сологуба, нежели опыт Ф.М. Достоевского. Тому, на наш взгляд, есть две причины. Во-первых, наследие Достоевского к началу 90-х гг. XIX в. уже осознавалось как цельная система универсального художественного опыта, тем временем Толстой продолжал творить и еще не сказал своего последнего слова. Во-вторых, Толстой в сознании русских декадентов был художником ответов, а Достоевский — художником вопросов. Достоевский стал тем мифом, создав который, русские декаденты устремились разгадывать. По сути, все романное творчество Ф. Сологуба — это попытка дать декадентские ответы на карамазовские вопросы.

Наиболее ярким примером декадентской мифизации наследия Ф.М. Достоевского является первый роман Ф. Сологуба «Тяжелые сны» (первый вариант — 1892, окончательный вариант — 1895). Основной источник, который подвергается мифизации в данном произведении, — роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», в первую очередь его символическая квинтэссенция, связанная с преступлением и наказанием, причем в большей мере — с преступлением.

Тема убийства и проблема преступления и наказания представляет в романе «Тяжелые сны» трансформацию этических и психологических опытов Достоевского на новом социальном и идейном материале. Определенное сходство наблюдается и в мотивах преступления, и в его осуществлении, и в его последствиях. Вместе с тем, Сологуб представляет читателю принципиально иную этическую трактовку темы убийства. Главное отличие в том, что поступок Логина (главного героя «Тяжелых снов») в рамках художественного мира сологубовского романа не воспринимается как преступление.

В романе «Тяжелые сны» отправной точкой в мотивации убийства является негативное отношение героя к действительности. То же, в принципе, мы наблюдаем и в романе «Преступление и наказание». Родиона Раскольникова гнетет не столько нищета и безвыходность собственного положения, сколько ощущение нелепости и жестокости жизни, он измучен бессильной ненавистью к несправедливому и злому миру. Разум Раскольникова не хочет мириться, он отрицает жизнь с ее безобразным устройством человеческих отношений. Но вместе с тем — и со всеми другими ее сторонами: он готов счесть «подлецами» весь род человеческий и, исходя из этого, поступать с людьми[6]. В своем отрицании жизни и Раскольников, и Логин доходят до последней черты — они отрицают жизнь не на словах, а на деле. Им обоим свойственна рациональность побудительных мотивов к действию. Однако Логину в от-

личие от Раскольникова нет нужды выставлять весь род человеческий «подлецами», поскольку они в «Тяжелых снах» таковыми являются *a priori*.

Другим сходным моментом является то, что герои обоих произведений убивают в их представлении не столько собственно людей, сколько то, что эти люди собой олицетворяют, вернее сказать — символизируют. Они убивают порожденных болезненным разумом химер. «Я не человека, я принцип убил!» (6, 211) — заявляет Раскольников. Логин в собственном представлении убил не человека, а свой «труп» — все то мертвенное в своей душе, что несло печать зла, порока и пошлости жизни. В обоих случаях убийство носит оттенок ритуально-мистический, в обоих случаях теоретизация мотивов распространяется и на объекты преступления.

Само преступление при всем внешнем сходстве оказывается разным. И Раскольников, и Логин убивают свои жертвы топором, рубя по голове. М. Павлова в картине преступления находит почти фотографическое сходство и в своих комментариях к современному изданию романа «Тяжелые сны» указывает на целый ряд аллюзий из сцены убийства в «Преступлении и наказании» [7]. Кроме того, и в романе Достоевского, и в романе Сологуба у преступления есть и невинные (незапланированные) жертвы: сестра процентщицы в «Преступлении и наказании» и повесившийся Спирька в «Тяжелых снах». Однако между этими преступлениями есть и существенная разница: убийство Раскольникова было тщательно спланировано и глубоко выстрадано, убийство же Логина было спонтанно, оно и совершено-то было спьяну. Поэтому так диссонирует в романе Сологуба страшное убийство подвыпившего индивидуалиста с нагнетавшейся от главы к главе атмосферой ненависти к Мотовилову (жертве Логина).

На уровне философского осмысления событий, которые привели к преступлению, и событий, за ним последовавших, обнаруживается новое разительное отличие концепций Достоевского и Сологуба. К «полному жизненному знанию», к истине Раскольников идет через страдание: «Он страдает от социального зла, бросается к ложному выходу из него, обрекает себя на муки нравственного отчуждения и, наконец, через болезненную ломку ложных убеждений постепенно обретает общность с людьми» [8]. Преступление явилось для героя Достоевского началом пути к истине. Герою Сологуба преступление дало возможность очиститься от зла и принять истину. Логин искал истину на разных путях, но не на пути страдания. Этот путь до него прошел Раскольников.

После преступления Родион Раскольников мучительно переживает состояние бесконечной отъединенности от людей, которое становится его новой пыткой. Для Логина же отъединенность — исходное состояние, это состояние индивидуалистической отрешенности. Преступление открывает ему путь к единению на новом, мистическом уровне: высшая истинная любовь — его расплата.

В разрешении разработанной Ф.М. Достоевским проблемы преступления и наказания Ф. Сологуб выступает трансформатором концепции автора «Преступления и наказания» на новой мировоззренческой основе. В художественном мире романа «Тяжелые сны» убийство имеет мистический характер и не воспринимается как преступление. За ним последовало не наказание, а духовное освобождение героя. Выводы, к которым приходит Сологуб, перестают быть противоречивыми и парадоксальными, если мы вспомним о том, что к ним пришел самый последовательный декадент в русской литературе. Только в рамках декадентского мировоззрения мог-

ла обрести новую жизнь руссоистская идея об исходном, первичном, природном добре человека, которая во все века приводила к оправданию насилия. Сам автор достаточно прозрачно завершает рассуждения на эту тему, вкладывая свою индивидуалистическую проповедь в шепот лунных лучей, провожавших Логина с места преступления: «Убито злобное прошлое — не воскрешай его! ... Не раскаивайся в том, что сделано. Худо это или хорошо, — ты должен был это сделать.

И что худо, и что хорошо? Зло или благо — смерть злого человека? Кто взвесит? Ты не судья ближнему, но не судья и себе. <...>

Пусть тлеют мертвые, думай о живом!»[9]

Помимо сходства мотивов преступления, способа его совершения и последствий романы Достоевского и Сологуба отличает и сходство организации пространства главных героев, и ключевая роль снов для понимания глубины и сути тех процессов, которые происходят во внутреннем мире Раскольникова и Логина. В аспекте мифотворчества особенно важен и тот факт, что и образ Раскольникова, и образ Логина восходят к одним и тем же литературным архетипам.

В свое время Ю.М. Лотман связывал главного героя романа «Преступление и наказание» не только с типом «раскаявшегося грешника», но также с неким звеном развития архетипа, объединяющего в одном лице и в сравнительной паре «джентльмена» и «разбойника», восходящего в конечном счете к «оборотню» и «мифологическим двойникам близнецам»[10]. Главный герой романа «Тяжелые сны» также связан с этим последним литературным архетипом, ведь его раздвоенность является одним из существеннейших факторов в художественном мире произведения и акцентируется как на содержательном, так и на формальном его уровне. Но для образа Логина актуальна не столько связь со старым мотивом «внешних двойников» (близнецов), сколько с не менее старым мотивом «внутреннего двойничества». Наконец, и в Раскольникове, и в Логине можно наблюдать трансформацию образа романтического героя-эгоиста. Но если в образе Раскольникова, как считал Е.М. Мелетинский, отвергнут и байронический персонаж, и «лишний человек», и «благородный разбойник», и протестующий против социальной несправедливости «маленький человек»[11], то в образе Логина мы находим характерные черты каждого из перечисленных типов героев. Именно этим сложным синтезом архетипических мотивов и черт в едином образе последний выделяется в ряду «лишних людей» русской литературы, в который он был вписан критикой конца XIX в. Со всей этой традицией Раскольникова роднит соединение в одном лице героя и антигероя, перенесение внутрь человеческой души борьбы добра и зла[12]. Тем более тесно связан с ней Логин, так как противостояние добра и зла в его духовном мире является определяющей чертой данного образа.

Примечательно, что в главном герое романа «Тяжелые сны» видится трансформация не только образа Раскольникова, но и Свидригайлова с его романтическим «байронизмом» и аморалистическим индивидуализмом. Свидригайлов близок как тип и Раскольникову, и Логину прежде всего потому, что он так же грубо попирает моральный закон, считая «единичное злодейство» позволительным, «если цель хороша» (6, 221). Так образ Логина еще более усложняется, представляя не только внутреннюю, но и своего рода внешнюю оппозицию добра и зла. Сологубовский герой представляет трансформацию обоих вариантов внутренней борьбы добра и зла — и Раскольникова, и Свидригайлова, — ведь и тот, и другой со-

единяют в себе и героя, и антигероя. Это подтверждается и приемом введения «безмолвного свидетеля», выступающего в роли своего рода «духа смерти» [13]. В романе Достоевского таковым является мелькающий образ еврея-пожарного (свидетеля самоубийства Свидригайлова), в романе Сологуба — Спирька (свидетель убийства Мотовилова).

Следует полагать, что сознательная эстетическая установка на мифизацию сюжета Достоевского в художественном мире романа Сологуба преследует две цели: с одной стороны, акцентировать внимание на своеобразии мировоззренческой трактовки канонического сюжета, с другой стороны, вывести повествование на более высокую степень объективации. Первая цель автором «Тяжелых снов» достигается успешно, вторая — не в полной мере: слишком мощно и на редкость последовательно в организации формальной структуры произведения проявляется субъективное творческое начало.

Современному читателю первый роман Сологуба интересен, пожалуй, только с историко-литературной точки зрения. Поэтому весьма важно понимать, что в историю литературы рубежа веков это произведение вошло не только как первый русский декадентский роман, но и как новый миф об уездном Раскольникове, в котором есть преступление, но нет наказания.

«Тяжелые сны» Ф. Сологуба — лишь один пример того, как образы Достоевского оказываются литературными прототипами героев русского декадентского романа. Один, но отнюдь не единственный: Передонов из «Мелкого беса» Сологуба восходит к Голядкину и Смердякову, Санин из одноименного романа М. Арцыбашева — к Свидригайлову, а Юрий Сварожич из того же романа соединяет в себе черты Раскольникова и Мышкина, герои романа Арцыбашева «У последней черты» и романа Сологуба «Заклинательница змей» — неомифологические проекции героев романа «Бесы». Но декадентов в работе с такого рода прототипами интересует не непосредственно персонаж, но обобщающий смысл того или иного художественного образа Достоевского, его онтологическая сущность. Поэтому по отношению к декадентскому роману образы Достоевского являются не столько прототипическими, сколько архетипическими.

Думается, что в те времена и в тех случаях, когда источником и целью творчества объявляется *ego*, обращение к мифу неизбежно. Для русских декадентов этим мифом стало философско-этическое и художественное наследие Ф.М. Достоевского. Мифам свойственно претворение общих представлений в чувственно-конкретной форме [14]. Философско-этическая концепция Достоевского стала для русских декадентов тем общим знанием, которое требовало разнообразного художественного воплощения, иными словами, идеи и образы Достоевского стали тем представлением и той чувственно-конкретной формой выражения, которые составили центр декадентской неомифологии.

Лишенное единого аксиологического центра, единой истины художественное сознание декаданса абсолютизирует тысячи индивидуальных правд, воплощая карамазовское опасение о том, что если Бога нет, то все позволено. Художественно доказанное декадентами следствие этого тезиса: если все позволено, то жизнь бессмысленна. Все это во многом и предопределило ту небывалую активность и глубину отчаянного религиозно-философского поиска, которой отличалось развитие русской культуры в начале XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 2000. С. 9.

[2] *Долгенко А.Н.* Флуктуации русской литературы. Волгоград, 2004. С. 85–97.

[3] *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 24.

[4] *Долинин А.* Отрешенный (Психология и творчество Федора Сологуба) // Заветы. 1913. № 7. Отд. II. С. 56.

[5] *Сологуб Ф.* Тяжелые сны: Роман; Рассказы. Л., 1991. С. 358.

[6] История русской литературы XIX века. Вторая половина. М., 1987. С. 420.

[7] *Сологуб Ф.* Указ. изд. С. 354–359.

[8] История русской литературы XIX века... С. 422.

[9] *Сологуб Ф.* Указ. изд. С. 230–231.

[10] *Лотман Ю.М.* Школа поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 335.

[11] *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 92.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. С. 7.

Ирина Пантелей

РОМАН ФЕДОРА СОЛОГУБА «ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА» И «КЛАССИЧЕСКИЕ МЕНИППЕИ» ДОСТОЕВСКОГО

Появление в 1907 году в альманахе «Шиповник» первой части нового романа Федора Сологуба «Навьи чары» вызвало критические эмоции, диапазон которых был очень широк: от горячего одобрения до бурного возмущения. Следующие части романа, печатавшегося в течение семи лет, а равно и окончательный его вариант, вошедший в собрание сочинений Сологуба (издавалось в 1913–1914 годах) и превративший тетралогию «Навьи чары» в трилогию «Творимая легенда», только подлили масла в огонь разгоревшейся дискуссии. «*Мистификация и шарлатанство*»[1], «*порнографическо-политический роман*»[2] — эти радикально отрицательные характеристики в той или иной степени варьировались всеми, кому автор романа казался «крайним выразителем того, что могло дать и дало русское декадентство»[3]. «Какой-то бедлам, где мистика и половая извращенность свернулись в один чудовищный похотливый комок, без начала и конца»[4], «спекуляции на грезы человечества об обновлении», произведенные «философски окрепшим проповедником зла»[5].

Особых упреков заслужил *эклектизм* романа. Не только деление на части, но и внутренняя оркестровка каждой из них воспринимались не как органическое соединение, а как сцепление механическое. А. Треплев, автор нескольких статей о «пленнике навьих чар», опубликованных в журнале «Путь», писал по этому поводу: «Все это талантливо, остро, ядовито... похоже на коллективный роман, написанный в шутку Гл. Успенским и Щедриным, в сотрудничестве с Уэльсом и Дюма-отцом»[6].

Даже Максимилиан Волошин, почувствовавший «совершеннейшего мастера прозы среди декадентов» и принявший его «колдовскую игру, в которой замешаны силы земные, небесные и дьявольские», тем не менее говорит *но*: «Но над этим первобытным раем несознавшего себя человека он ставит таинственную и недобрую власть Триродова с Новым домом и непонятными “Тихими” мальчиками»[7].

«Рай» и «недобрый колдун», его созидающий... Не единственное «противоречие» в романе. В «Творимой легенде» многое шокирует, сердит, раздражает и откровенно веселит. Совсем не просто принять героев, дорогих Сологубу. Его Елисавета и Триродов — не живые люди, к которым нас приучила литература XIX века, а марионетки, озвучивающие авторские идеи. Роман настолько выходит за границы всего привычного и ожидаемого, что воспринимается чуть ли не как пародия на модернистский роман, его новаторскую поэтику, проблематику и т. д., чуть ли не как **самопародирование** автором собственных идей, выраженных ранее в его поэзии.

Все более или менее становится на свои места при попытке определиться с *жанровой спецификой* этой **интересной неудачи** писателя[8]. Не связана ли «Твори-

мая легенда» так же, и даже более, с «памятью жанра» **мениппеи,** как связаны с нею некоторые произведения Достоевского?

Напомним, ставшую уже литературоведческой классикой, характеристику жанра, сделанную Михаилом Бахтиным: «исключительная свобода сюжетного и философского вымысла», способствующая созданию ситуаций, в которых испытываются на прочность идея и правда главных героев. Подобным «проверкам» помогают «диалоги на пороге» и «экспериментирующая фантастика»; элементы социальной утопии; острая публицистичность и злободневность, с одной стороны, и «исключительный философский универсализм» — с другой[9].

Если в «Тяжелых снах» и «Мелком бесе» о мениппейных чертах можно говорить с не совсем добросовестной натяжкой, то в «Творимой легенде» они действительно существуют и задают тон.

Сологуб — «селенограф» и враг мира и Солнца — создал свой антимир, свое Антисолнце, в которых всё — **другое**. Он сотворил две действительности. Роман буквально иллюстрирует тезисы Бахтина. Действительно, его можно назвать и самым злободневным и «журналистским», и самым фантастическим и утопическим произведением писателя. В нем испытываются правда и идея главного героя, ведутся буквальные «диалоги мертвых» и совершаются «всамделишные» полеты на другую планету, щедро представлены «маниакальная тематика», «трущобный натурализм» и т. д.

Именно с этой **мениппейной** точки зрения мне хотелось бы взглянуть на миры «Творимой легенды» — современную ему Россию 1905 года с ее непременными культурными и политическими реалиями (черносотенством и социал-демократией, неохристианством и атеизмом и т. д.) и действительность фантастическую, аналог «земного рая». Сравнить их с «мениппеями» Достоевского, подчеркнув заранее, что Сологуб, как и Достоевский, «вовсе не был стилизатором древних жанров», он «подключился к цепи жанровой традиции там, где она проходила через его современность...»[10]

Антихристы и антиевангелия

> В христианских жанрах <...> особенно в многочисленных «евангелиях» и «деяниях», вырабатываются классические христианские диалогические синкризы: искушаемого (Христа, праведника) с искусителем...
>
> *М.М. Бахтин*

Апокалипсические мотивы в творчестве русских символистов с особой силой и остротой зазвучали в период между двумя революциями. Катастрофичность этого времени российской истории запечатлена в «Грядущем Хаме» Дмитрия Мережковского, в «Республике Южного Креста» Валерия Брюсова, в «Петербурге» Андрея Белого и, конечно, в сологубовской «Творимой легенде», все три части которой, как верно отметил немецкий исследователь, описывают не только революционную Россию, но и всю предвоенную Европу[11].

В то же время «беспорядок» и «моральное землетрясение», охватившее мир накануне реального и метафорического извержения вулкана в «Творимой легенде», — явление литературного порядка. Это ставшие сологубовской реальностью острожные пророческие сновидения Раскольникова о «невиданной моровой язве» и трихинах-духах, делавших людей бесноватыми и сумасшедшими, заставлявшими их верить в непоколебимость только своей истины и не принимать чужой правды (6, 420). Сон, которым заканчивается для Раскольникова «приключение идеи» [12], которую он решил испытать.

Рассказывая об атмосфере, в которой жили люди накануне извержения вулкана, Сологуб пишет: «Над всею страною нависли, как тучи грозовые, вражда и злость. Они заражали помыслы и желания людей, и бедную волю их направляли к достижениям жестоким. <...> Во всей стране развелось множество всякого рода необыкновенных людей: ясновидящих, блаженных, теософствующих и наставляющих. <...> Многие сходили с ума. Непомерно увеличилось число преступлений и самоубийств» (I; 323, 325) [13].

Идея современного сверхчеловека, возвысившего себя над людьми и решившегося посметь манипулировать другими, — центральная для «Преступления и наказания». В следующих романах Достоевского она осложняется богоборческими и демоническими мотивами, оказавшимися столь близкими Сологубу-поэту и романисту. Тему **антихриста**, возникающую в связи с образами Николая Ставрогина и Великого инквизитора, Сологуб берет себе в наследство. Его Триродов заметно подражает «бесам» Достоевского [14] и, подобно им, проверяет свою правду на окружающих.

Подобно антихристу, являющемуся «обезьяной Христа», Ставрогин словно пародирует чудеса и все поведение Христа, осуществляя своего рода месть тем, кто жаждал увидеть в нем Мессию. Так, перед Хромоножкой он «являет» одно из своих «лжечудес», нечто вроде **антипреображения**: «сокол» превращается в «сову». «Но, должно быть, что-то странное произошло и с гостем <...> но только вдруг, после минутного почти выжидания, в лице бедной женщины выразился совершенный ужас...» (10, 215).

На возможные «взаимоотношения» Ставрогина со Христом указывает, как уже давно отмечено, даже его фамилия: «ставрос» по-гречески — «крест». Столь же говорящая фамилия и у героя Сологуба. Триродов — аллюзия на евангельскую троичность.

Романные современники смотрят и на Ставрогина, и на Триродова как на особых существ, наделенных таинственной силой и властью. Оба по-своему отвечают на ожидания окружающих.

Ставрогин одновременно отказывается от креста и — подтверждает стремление его нести. Оба варианта пути уживаются в нем чудовищным и непостижимым образом. Он заводит верных учеников, потенциальных апостолов. Шатов и Кириллов готовы служить ему, как и «жены-мироносицы», к которым практически можно отнести всех сколько-нибудь значимых героинь романа.

Но Ставрогин в конце концов отрекается от них — почти все они погибают по его вине. В живых остается единственный ученик, **лжеапостол,** «мошенник, а не социалист» Петр Верховенский.

Петруша ожидает от Ставрогина внешнего копирования поведения «Ивана Ца-

ревича» (он же «Мессия»), недвусмысленно предлагая ему роль «эсхатологического антихриста».

Кем-то подобным оказывается в романе Сологуба и «жизнетворец» Георгий Триродов, проповедующий мистический синтез Будды и Христа, который, по мнению скучного, но вполне здравомыслящего Петра, «хуже сорока дьяволов».

«Роль антихриста как "лжеца", — подчеркивает С.С. Аверинцев, — реализуется и в его лицемерии, имитирующем добродетель Христа, и в его ложном чудотворстве, имитирующем чудеса Христа» [15].

Именно как **лжечудо** можно рассматривать оживление Триродовым недавно умерших детей и возвращение их в жизнь в качестве «тихих».

С. Рабинович отважился сравнить Триродова с Христом — если не с евангельским, то с литературным, с Христом из «Великого инквизитора»: «В "Великом инквизиторе" Христос воскрешает ребенка. В "Творимой легенде" — явная параллель: Триродов — современный Христос, преодолевающий смерть творимым искусством — красивым, совершенным и вечным».

Триродов вытаскивает Егорку, в буквальном смысле, из могилы. И все-таки сравнить его с Христом невозможно — напрашивается сопоставление с антихристом, подражающим именно не **духу**, а **букве**.

В реанимации Триродовым Егорки, которую тот подчеркнуто осуществляет не во имя ребенка, а «во имя свое» (Ин 5:43), можно увидеть своего рода компиляцию, совмещение рассказов о воскрешении Лазаря и дочери Иаира. При этом герой Сологуба стремится вернуть ребенка не к прежней жизни, а погрузить в «инобытие», в конечном счете близкое истинной и окончательной «смерти-утешительнице».

Именно за тихих детей укоряет Триродова князь Давидов. Еще одно говорящее имя и даже титул: **князь Эммануил Осипович Давидов** — русифицированное имя Христа. Как Пленник в «Великом инквизиторе» и «печальный и длинный» в «Петербурге», князь Давидов в «Творимой легенде» — попытка изобразить Христа как литературного персонажа.

Отвечая на обвинение князя Давидова, Триродов прямо сопоставляет себя с Тем, Чье Воскресение отвергает: «Дерзок и труден мой замысел, — но разве я один тосковал от уныния, тосковал до кровавого пота? <...> Разве я один в трагические мгновения жизни чувствовал себя одиноким и оставленным?» (I; 197).

Тихие дети в «Творимой легенде» — и исповедь Ставрогина... При всей кажущейся несопоставимости обоих «поступков», у них есть общий побудительный мотив, который герои, может быть, поначалу даже не сознают. Мотив этот — передразнивание и искажение чудес Христа, желание действовать вне Его воли, испытать свою силу и власть над «единым из малых сих», кого Он всегда брал под свою защиту.

Как Триродов пародирует своим воскрешением **в смерть** воскрешения **в жизнь**, совершенные Христом, так герой Достоевского в своем **антиевангелии** «от Ставрогина» пытается опровергнуть, вывернуть наизнанку одно из главных «детских» новозаветных чудес — воскрешение дочери Иаира.

Триродов своим лжечудом, по существу, отрицает смысл евангельских воскрешений во имя жизни и во имя другого. Ставрогин своим преступлением разрушает спасительность веры.

Исповедь, затеянная им, при всей видимой искренности этих «листков», все время оказывается на грани «анти»: «А кто знает, может быть, всё это, то есть эти

листки с предназначенною им публикацией, опять-таки не что иное, как то же самое прикушенное губернаторское ухо в другом только виде?» (12, 108).

Эту грань между исповедью и пародией на нее тонко улавливает Тихон, не случайно начинающий разговор о прочитанном с условных конструкций («если бы только», «как будто») (11, 24).

Говоря с Тихоном, Ставрогин постоянно помнит о Евангелии. Его диалог с ним неизменно подразумевает «третье лицо»: «Кстати, Христос ведь не простит <...> По Евангелию большего преступления нет и не может <быть>» (11, 28). «Легкий оттенок иронии», который слышится «в тоне вопроса», можно интерпретировать поразному: не только как сомнение, страх и желание скрыть их, но и как очередную издевку «самозванца», эпатирующего слушателя «прелестными словами».

Тяжелая зависть и ненависть ко Христу — непременный атрибут его «обезьяны», приходящей непременно «во имя свое» (Ин 5:43). Подобно «классическим» антихристам, таким, как Великий инквизитор или соловьевский «великий человек», Триродов заимствует у Христа то, что можно назвать христианской «идеологией», и при этом стремится заменить и отменить Того, без Кого она, собственно, теряет всякий смысл.

Особенно красноречив официальный разрыв Триродова с князем Давидовым. «Превосходно задуман приезд *князя Давидова* к Триродову, профессору жалкой, фокуснической магии, приход нездешней благости в обитель нищеты духовной... Но в данном случае "труп" одолел "заключенного в нем". Триродов не понял смысла высокого посещения, заразив своим непониманием и автора» [16]. Последний вывод критика не совсем оправдан — Сологуб вполне сознательно противопоставил своего героя Христу.

В беседе Триродова с гостем происходит тоже своеобразное **антипреображение**. Триродов-мессия превращается в самозванца-антихриста.

«Тон его слов дышал надменною иронией. Так говорил бы сатана, искушая постящегося в пустыне. <...>

— Оставьте меня! — решительно сказал Триродов. — Нет чуда. Не было воскресения. Никто не победил смерти. Над косным, безобразным миром восставить единую волю — подвиг, еще не свершенный.

Князь Давидов встал и сказал печально:

— Я оставлю вас, если хотите. Но вы пожалеете о том, что отвергли путь, который я указываю. Единственный путь.

Триродов надменно возразил:

— Я знаю верный путь. Мой путь» (I; 196–197).

Комментарием к этому эпизоду могла бы послужить «Краткая повесть об антихристе» Вл. Соловьева — ненависть «великого человека» к Богу, с которым он пытается бороться и которого хочет заменить: «И тут же на место прежнего разумного холодного уважения к Богу и Христу зарождается и растет в его сердце сначала какой-то ужас, а потом жгучая и все его существо сжимающая и стягивающая *зависть* и яростная, захватывающая дух ненависть. "Я, я, а не Он! Нет Его в живых, нет и не будет. Не воскрес, не воскрес, не воскрес! Сгнил, сгнил в гробнице, сгнил, как последняя..."» [17]

Вспоминается и Великий инквизитор Достоевского, заявляющий своему Пленнику: «Мы не с Тобой, а с *ним*, вот наша тайна!» (14, 234).

Герои провоцируются «словом и сюжетной ситуацией». Таких «провокаций» со времен евангельского искушения Христа в русской и мировой литературе было и еще будет множество. Намного меньше произведений, в которых герои доводят эту провокацию до крайнего предела — до прямого пародирования Евангелия и создания собственного антиевангелия. «Бесы» и «Творимая легенда» принадлежат к этим немногим.

Тот свет и этот

> Очень важное значение в мениппее получило изображение преисподней: здесь зародился особый жанр «разговоры мертвых»...
>
> *М.М. Бахтин*

В своей лекции о Федоре Сологубе М.М. Бахтин указал на утопические и антиутопические темы Достоевского, оказавшие влияние на идеи и идеологов «Творимой легенды». «У Достоевского Сологубу близка тема детей, золотой век сна Версилова. Правда, не нужно опускать и различие, но сходство есть, есть близость символики, которую нельзя объяснить случайностью. Близок Сологубу и рай фурьеристов из "Записок из подполья". В этих темах он осуществляет тесную преемственную связь со всей русской литературой» [18].

К этому ряду следует добавить еще несколько мениппейных текстов Достоевского, без труда прочитываемых в «Творимой легенде». Это, конечно, сон маргинального героя «Бобка» — один из источников двойной метафоры в романе Сологуба: живые мертвецы и мертвые живые. И, конечно, «Сон смешного человека» с его двоемирием и пафосом «земного рая» — мениппея, повлиявшая на «Творимую легенду», может быть, не меньше, чем фантастические и утопические романы Ж. Верна, Г. Уэллса и Э. Беллами, автора романа «Через сто лет», популярного в России рубежа XIX и XX веков.

В монографии, посвященной «Творимой легенде», И. Хольтхузен обращает внимание на связь «навьей» темы романа с фантастическими и сатирическими образами и сюжетом «Бобка», указывая на их общий жанровый прообраз — «разговоры мертвых», известные со времен античности (классика жанра — сатиры Лукиана) [19].

Практически все черты жанра мениппеи (одной из наиболее характерных разновидностей которой и были «разговоры мертвых»), обнаруженные Бахтиным в рассказе Достоевского, можно найти и в «Творимой легенде». Особенно важны два эпизода: прохождение мертвецов по Навьей тропе и бал-маскарад, устроенный Триродовым в честь маркиза Телятникова (прямого наследника старого князя из «Дядюшкиного сна»).

Как и в «Бобке», в этих сценах «создается исключительная ситуация: последняя жизнь сознания <...>, освобожденная от всех условий, положений, обязанностей и законов обычной жизни. <...> Развертывается типическая карнавализованная преисподняя мениппей: довольно пестрая толпа мертвецов, которые не сразу способны освободиться от своих земных иерархических положений и отношений...» [20]

Как и в «Бобке», сологубовские мертвецы сохраняют свои **социальные** «комплексы», выговариваемые в стилистике щедринского Органчика: «Мой девиз — самодержавие, православие и народность <...> Россия для русских! <...> Вешать! Пороть!» (I; 81–82). Мертвецы, поднятые Триродовым из могил, «цитируют» мертвецов, кажущихся живыми обитателями Скородожа, например, вице-губернатора Передонова и его приближенных.

Они сохраняют не только лексику, которой пользовались при жизни, но и другие характерные «приметы и обычаи» своего социального разряда: «Мертвые солдаты прошли вместе. Они горланили непристойные песни. Их лица были серо-красного цвета. От них воняло потом, гнилью, махоркою и водкою» (I; 81).

Аналогично «вечное возвращение» мертвых к делам и привычкам живых на бале-маскараде, и наоборот. «Живые разговаривали между собою мертвыми словами, обменивались мертвыми мыслями, и делали то, что свойственно мертвецам. Живые были похожи на мертвых, и слова их звучали так же мертво (II; 85).

«Современные мертвецы» в «Бобке» играют и заигрывают друг с другом «наизусть», не видя, разумеется, ни карт, ни партнеров. Житейские «игры» повторяют и мертвецы, вызванные из своих могил Триродовым, сталкивающиеся друг с другом и со своими живыми собратьями. Повторяемость и мертвенность («наизусть») их взаимоотношений остается такой же, что и в рассказе Достоевского. «И так же порою были страшны и жутки их встречи. Вспыхивала порою меж ними старая вражда, — но уже бессильная. И любовь, утешая, зажигалась порой, — но бессильна была и любовь» (II; 86).

В «Бобке» существуют «по инерции» среди прочих мертвецов и два «философа»: Платон Николаевич и Клиневич. Согласно «мистическому бреду» первого, все происходящее является, «так сказать, последним милосердием»: «Вонь будто бы души, чтобы в два-три этих месяца успеть спохватиться» (21, 51). Высказывания второго теоретически оформляют тайные желания большинства его соседей: «На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну а здесь мы для смеху будем не лгать. <...> Долой веревки, и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!» (21, 52).

Похожую расстановку «философских сил» можно увидеть и в «Творимой легенде»: роль Платона Николаевича достается рассказчику и Триродову, роль Клиневича — мертвым трупам и завидующим им номинально живым героям романа.

«Мертвые разговаривали в тон живым. Между живыми и мертвыми не было отчуждения. Понимали друг друга, и сочувствовали. Большая успокоенность, пристроенность и довольство мертвых вызывали зависть живых» (II; 86–87).

В «Бобке» своеобразную оппозицию «современным мертвецам» составляет «благообразный» лавочник: «он один <...> ведет себя благообразно, принимает смерть как таинство, происходящее же вокруг (среди развратных мертвецов) истолковывает как хождение души по мытарствам»[21].

Есть «оппозиция» и в «Творимой легенде», правда не аналогичная, никак не связанная с социальными и морально-этическими ценностями лавочника. Лунная мертвая Лилит, противостоящая «земным» мертвецам, — тоже своеобразный пример «благообразия». Это оппозиция онтологическая, символизирующая сложную и, как сказал бы Бахтин, многотонную «кладбищенскую философию» Сологуба[22].

И на кладбище, и на балу истинная представительница небытия описывается

«лирически» в противовес «ироническим» изображениям других мертвецов, погруженных в «земную» неподлинную смерть.

«Жена Триродова, первая, пришла. Она не прятала своего лица под маскою, как другие, и была она милая и светлая. Как легкий воздух небытия, легка была ее белая одежда» (II; 86).

Тихие дети Триродова оказываются медиумами, связывающими эти два противоположных варианта «инобытия». Нанизывание «тихости» создает особую атмосферу кладбищенской тишины, близкой «истинному» небытию, воплощенному в этих детях и в Лилит, тишину, которую затем разрушат не достойные ее мертвецы: «Тихие дети еще не спали. Тихие, качались они в саду на качелях. Тихо бряцали кольца качелей, тихо скрипели доски» (I; 78).

Амбивалентностью кладбищенского хронотопа («Дорога живых и дорога мертвых, пересекались две дороги, — перекресток у входа на кладбище» (I; 79)) Сологуб связывает воедино две темы Достоевского, казавшиеся для последнего несоединимыми: «современные мертвецы» («Бобок») и «живая жизнь» и «земной рай» («Сон смешного человека»).

Мечты о золотом веке

> Мениппея часто включает в себя элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны...
>
> *М.М. Бахтин*

«Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть!» (13, 375).

Слова Версилова можно рассматривать в качестве эпиграфа к огромной литературе, посвященной этой «мечте». Платон, Рабле и Сервантес, Мор и Кампанелла, Чернышевский, Жюль Верн, Уэллс... В этом ряду «мечтателей» стоит и Федор Сологуб — создатель земли Ойле, освещаемой Звездой Маир.

Особенно органично и естественно эта связь осуществляется через посредство «фантастического рассказа» Достоевского «Сон смешного человека», ярчайшего и прекраснейшего образца содержательной глубины, которою Достоевский наполнил древнейшую разновидность мениппеи: «сонную сатиру» и «фантастическое путешествие» с «утопическим элементом»[23].

Тема смерти и бессмертия, столь волновавшая многих героев Достоевского, оказывается в центре «навьих» мотивов всего творчества Сологуба, странного «рыцаря» и «певца Смерти», одновременно мечтающего преодолеть ее. «Именно страх смерти, — подчеркивает М.М. Павлова, — в конечном результате, был самым мощным импульсом в написании романа *Навьи чары*». Но в отличие от героя стихотворения «В день Воскресения Христова», в центре романа стоит не страдающий от неверия атеист, а сознательный богоборец (в котором, как мы видели, даже представлены сатанинские и антихристовы черты), — «герой, победивший смерть, создавший эликсир жизни»[24].

И в «Сне смешного человека», и в «Творимой легенде» герои сталкиваются со смертью и в конце концов преодолевают ее: изменяя, как герой Достоевского, **себя** и свое бытие; изменяя **других**, как делает это Триродов с тихими детьми.

Пройдя через «инициацию» «смертного сна», и Смешной человек Достоевского, и Егорка Сологуба переживают разный по продолжительности и по содержанию мистический опыт «инобытия». Смешной человек переживает его непосредственно внутри своего сна, Егорка переходит в иное «качество» после освобождения его из могильного плена Триродовым.

«Золотой век — мифологическое представление, существовавшее в античном мире, о счастливом и беззаботном состоянии первобытного человечества»[25]. «Рай <...> в христианских представлениях — место вечного блаженства, обещанное праведникам в будущей жизни. С точки зрения строгой теологии и мистики, о рае известно только одно — что там человек всегда с Богом»[26].

В сознании людей Нового времени мифологема «земного рая» соединяет в себе эти два понимания о счастье, его времени и месте. «Античный» хронотоп «снов» Смешного человека, Версилова и Ставрогина: «уголок Греческого архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад» (13, 375) — вмещает библейскую тему рая как «земли, не оскверненной грехопадением...» и тему евангельской «всечеловеческой любви».

Этимология русского слова «рай» не выяснена, но в разных языках существовали различные значения этого слова, среди которых — «богатство, счастье», «сад, парк», «отовсюду огороженное место»[27]. Последнее значение неизменно присутствует в вариантах «земного рая» «Творимой легенды», который представлен в нескольких хронотопах, осваиваемых Триродовым: его колония с веселыми и живыми детьми; непосредственно прилегающий к ней Навий двор, населенный тихими детьми (характерна неизменная огороженность этих мест с помощью каменной стены и леса); гипотетическая «другая» луна, оставляемая героем про запас, на случай эмиграции; «замкнутый мир» оранжереи, которую Триродов создал, начитавшись Жюля Верна и Герберта Уэллса. С помощью этой оранжереи он в конце концов летит царствовать на Соединенные острова — полуреальный, полумифический аналог «луны». Наконец, Ойле — пространство, не огороженное стенами, но надежно защищенное от посторонних и непосвященных.

«Эксперимент Сологуба по умножению хронотопа», по мнению Лены Силард, заслуживает «специального углубленного изучения»[28]. Из множества хронотопов «земного рая» в «Творимой легенде» Ойле наиболее близка античному хронотопу «снов» о «золотом веке» героев Достоевского. Именно на нее отправляются Триродов и Елисавета. «Они проснулись вместе на земле Ойле, под ясным Маиром. Они были невинны, как дети, и говорили наречием новым и милым, как язык первозданного рая. <...> Полноту блаженства познали прекрасные существа, населявшие землю Ойле, очаровательную землю с безмерно-широкими горизонтами под безмерно-высоким небом. Прожили с ними свой век, не долгий и не короткий, насытивший волю к жизни, Елисавета и Триродов. И только там почувствовали они, как прекрасен человек» (II; 27).

Чисто внешне Ойле, увиденная героями во сне, выполняет ту же функцию, что и «звездочка» Смешного человека. И в «Творимой легенде», и в «Сне смешного человека» сон вводится «как в о з м о ж н о с т ь совсем другой жизни, организо-

ванной по другим законам, чем обычная», и «человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие и лучшие), испытывается и проверяется сном» [29].

Но хотя архетип «золотого века», к которому восходят «звездочка» Смешного человека и Ойле Триродова, один — их «антураж», все «до» и «после» различны.

В результате своего сна, «остранившего» обычную земную жизнь, Смешной человек просыпается абсолютно **другим**, превращаясь из подпольного парадоксалиста в проповедника, влюбленного в **этот** земной мир и в **этих** несовершенных, смеющихся над ним людей. «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются. Но как мне не веровать: я видел истину, — не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки» (25, 118).

Чувства, с которыми возвращается на землю Триродов, отличны от состояния Смешного человека. Различие столь же знаменательное, что и в случае Егорки. «Удивленные, они узнали обстановку, — и опять проснулась, сильнее прежнего, ненависть, жгучая, злая ненависть к здешнему. <...> О, не надо, не надо этой жизни, этой земли! Уничтожить ее? Умереть? Уйти с нее?

Или отчаянным усилием воли преобразить эту земную, темную жизнь?» (II; 28).

Последнее восклицание прекрасно иллюстрирует двойственный характер отношения Триродова к миру: с одной стороны, «декадентское» неприятие, отказ от жизни и уход в иное пространство, с другой — «символистский» пафос преображения этой жизни в ее прежнем «земном» хронотопе.

Преобразить несовершенную, грешную Россию Триродов не в силах. «Символистский» вариант, вероятно, окажется возможным в полусказочном королевстве Соединенных Островов, но преображение, как, скажем, новая жизнь Раскольникова в «Преступлении и наказании» Достоевского, выносится за пределы романа: «Король Георгий Первый вступил на землю своего нового отечества, чтобы царствовать в стране, насыщенной бурями» (II; 140). Это финальная фраза трилогии.

В пределах же основного места действия — России — торжествует «декадентский» вариант. Впрочем, и на Ойле, представляющей, по Сологубу, «рай», чувствуется дыхание смерти. Современник писателя не случайно сравнил «Ойлесский рай» с «замаскированным кладбищем» [30].

На «звездочке» Смешного человека нет личности и нет Бога в буквальном понимании. Но видимая безбожность и безличностность, царящие там, тут же опровергаются Смешным человеком — он говорит о соприкосновении людей, живущих там, с Целым вселенной. Кроме того, именно в своем новом бытии Смешной человек исполняет главную христианскую заповедь любви — не к абстрактному, а к конкретному ближнему, той самой маленькой девочке, которую он в виде эксперимента оттолкнул накануне своего самоубийства, так счастливо предотвращенного сном.

Иное дело Ойле и другие хронотопы «земного рая», созданные Триродовым. В них действительно нет Бога, а на место того подлинного чувства Целого, которому научился Смешной человек, приходит декларируемая Триродовым «Единая миродержавная Воля», синонимичная его личной воле и не предполагающая какой-либо иной «альтернативы». Как и герой Достоевского, Триродов считает себя единственным обладателем истины. Но если для первого это обладание становится причиной его радостной любви к тем, кто еще не знает ее, то Триродову истина нужна

для личного самоутверждения. В своем «земном рае» он хочет быть не одним среди многих, а единственным и полновластным хозяином. «Поступая так, я не самовольничаю, — я сливаю свою волю с волею множеств и с Единою миродержавною Волею. <...> Судьба влечет меня. Я хочу быть королем. И я буду им. <...> Чтобы преодолеть, победить, сделать по-своему, над миром случайностей вознести знак моей воли. Чтобы расширять жизнь, умножать ее» (II; 8–9).

Его воля растворила и поработила индивидуальные судьбы детей, превратив их в нечто «коллективно сознательное», с лица «общим выраженьем». Создается впечатление, что в разговоре о них Триродов предпочитает ни к чему не обязывающее местоимение «они», с неохотой выделяя из этого множества кого-то одного. Так, судьба Егорки волнует его лишь до превращения того в «тихого». После того, как оно произошло, сухая и холодная тональность его слов о мальчике напоминает разговор с князем Давидовым.

А сам реанимированный Егорка? Его чувства, на первый взгляд, близки тому, что переживает в своем сне герой Достоевского, но только на первый взгляд.

«Свежий воздух пахнул в его лицо, как юный восторг освобождения. Вдруг мгновение радости, — и оно погасло. О чем же радоваться? Спокойные и нерадостные склонились над ним.

Опять жить? Стало в душе странно, тихо, равнодушно» (I; 159).

Это новое состояние, на которое обрекает Триродов своих подопечных, в конечном счете напоминает первоначальный **подпольный** период жизни Смешного человека с постигшим его «одним убеждением в том, что на свете везде *всё равно*» (25, 105).

«Вещее равнодушие» становится новым качеством бытия Егорки. Диапазон оценок тихих детей другими людьми достаточно широк — от «уродцев» до «молящихся ангелов». Однако наиболее точно и кратко их состояние определяет сын Триродова Кирша, хорошо разбирающийся в делах и замыслах отца: «Им все равно» (I; 19).

Райский хронотоп двух авторов в принципе очень близок — оба обратились к традиции, использовав одну и ту же общую жанровую разновидность мениппеи. Но тем ярче эта близость оттеняет внутренние различия. Рай обоих авторов **заразителен**, но если первый заражает жизнью и радостью, то второй — тоской, унынием и — желанием спорить.

О важности «почти»

В этой работе мне хотелось проследить, как древний жанр мениппеи сближает двух столь разных авторов. Коллеги советовали расширить задачу — поговорить о «фантастическом реализме» Достоевского, сравнив его с принципами Сологуба. Не знаю, пока это не «вызрело».

Просто потому, что подход к фантастическому у декадента и символиста Федора Сологуба, как мне представляется, слишком другой. Ему ближе «чрезвычайности» и условности мениппеи, которые Достоевский использовал осторожнее, настаивая в письме писательнице-дилетантке Ю.Ф. Абаза на важности «почти».

«Пусть это фантастическая сказка, — пишет он в связи с ее повестью, — но ведь фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему. Пушкин,

давший нам почти все формы искусства, написал "Пиковую даму" — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразно с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов <...> Вот это искусство!» (30_1, 192).

В какой-то мере эту «пару»: *Пушкин — Абаза* — можно применить к Достоевскому и Сологубу. Фантастика самого Достоевского во многом оказывается близка пушкинской. А «Творимая легенда», кажется, заслужила бы те же упреки Достоевского, что и повесть Абаза: «Там же, где схимник фабрикует сердце из просвирки с вином — до того у Вас грубо, что возбуждает даже смех» (30_1, 192).

Хотелось бы разыскать эту самую повесть Абаза и сравнить ее с «Творимой легендой». Призма на столе у Триродова, в которой содержится в спрессованном виде тело доносчика Матова. Превращенные в «гигантских клопов в мундирах» полицейские. Ведьма, хохочущая над шествующими по Навьей тропе мертвецами...

Все это, возможно, напомнило бы «сердце из просвирки», то самое фантастическое и — мениппейное «без предела и правил», за которое Достоевский упрекнул свою корреспондентку и за которое то и дело упрекали автора «Творимой легенды» [31].

* * *

Проанализировав «Бобок» Достоевского, М.М. Бахтин отозвался о нем как о «почти классической мениппее». К такому же выводу можно прийти, проанализировав разные аспекты романа Ф. Сологуба. И это в той или иной мере объясняет некоторые странности и «чрезвычайности» романа.

«Однако нужно заметить, — подчеркивал Бахтин, — что мениппея всегда — в том числе и древнейшая, античная — в какой-то мере пародирует себя самое. Это один из жанровых признаков мениппеи. Элемент самопародирования — одна из причин необычайной живучести этого жанра» [32].

Так что пародирует себя не Сологуб, а самый жанр, который Сологуб выбрал для своего романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Коган П.* Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. Вып. II. М., 1910. С. 150.

[2] *Воровский В.В.* Литературно-критические статьи. М., 1956. С. 169.

[3] *Стеклов Ю.М.* О творчестве Федора Сологуба // Литературный распад. Критический сборник. Кн. II. СПб., 1909. С. 165.

[4] *Новополин Г.С. [Нейфельд Г.С.]* Порнографический элемент в русской литературе. СПб., [1909], С. 187.

[5] *Редько А., Е. [Редько А. М., Редько Е. И.]* Федор Сологуб в бытовых произведениях и в «творимых легендах» // Русское богатство. 1909. № 3. С. 95, 88.

[6] *Треплев А. [Смирнов А.А.]* Пленник навьих чар. М., 1913. С. 43. (Далее: *Треплев А.*)

[7] *Волошин М.А.* Лики творчества. Л., 1989. С. 449.

[8] *Горнфельд А.Г.* Федор Сологуб // Русская литература XX века. М., 1915. Т. 2. С. 51.

[9] См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 152–158. (Далее: *Бахтин М.М.*)

[10] *Бахтин М.М.* С. 162.

[11] *Holthusen J.* Fedor Sologubs Roman-Trilogie (*Tvorimaja legenda*). 'S-Gravenhage: Mouton, 1960. S. 33. (Далее: *Holthusen J.*)

[12] *Бахтин М.М.* С. 153.

[13] Ссылки здесь и далее даны по изд.: *Сологуб Ф.* Творимая легенда. В 2 кн. М., 1991, с указанием номера книги и страницы через точку с запятой.

[14] Весьма вероятно, что, создавая эту «мениппею», Сологуб держал в своей «объективной памяти» и «третье лицо» — «великого человека» из «Краткой повести об антихристе», завершающей «Три разговора» Вл. Соловьева, написанные, кстати, в духе сократического диалога, предшествующего Мениппповой сатире.

[15] *Аверинцев С.С.* Антихрист // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 85.

[16] *Треплев А.С.* 36–37.

[17] *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 742.

[18] *Бахтин М.М.* Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине (*в записи Р.М. Миркиной*) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2–3. С. 153.

[19] *Holthusen J.* S. 50.

[20] *Бахтин М.М.* С. 185, 187.

[21] *Бахтин М.М.* С. 194.

[22] О противопоставлении «обнажающихся» мертвецов, возникающих в романе по следам мертвецов из «Бобка», «неземной» Лилит см.: *Якубович И.Д.* Романы Ф. Сологуба и творчество Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 203.

[23] *Бахтин М.М.* С. 197.

[24] *Павлова М.М.* О смерти или бессмертии в произведениях Ф. Сологуба («Творимая легенда» в свете «Философии общего дела» Н. Федорова) // Europa orientalis. 11. (1992): 2. С. 128. По предположению исследовательницы, в основу «Творимой легенды» была положена космическая утопия Н.Ф. Федорова «о подлинном преображении мира», «которая ставит перед человечеством три основных задачи, т. е. регуляцию природы и влияние на эволюцию, воскрешение предков, управление космическими процессами».

[25] *Токарев С.А.* Золотой век // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. С. 471.

[26] *Аверинцев С.С.* Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. С. 363–364.

[27] *Аверинцев С.С.* Там же. С. 363.

[28] *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века / Отв. ред. Г.П. Макогоненко, В.М. Маркович. М.; Л., 1984. С. 274. Заметим, в свою очередь, что «умножение хронотопа» — типичный признак мениппеи. Любопытный термин в связи с хронотопом дома Триродова использует И. Хольтхузен: «Жизнь Триродова разыгрывается по ту сторону всех временных измерений, чтобы приблизиться к ней, нужно перешагнуть через границы времени». В атмосферу такого «Traumzeit'a» («времени мечты») попадают, считает он, Елисавета с Еленой и Остров. См.: *Holthusen J.* S. 21.

[29] *Бахтин М.М.* С. 198.

[30] *Треплев А.* С. 28.

[31] Конечно, подобная аналогия относительна и может быть применима лишь к фантастическому в «Творимой легенде», поскольку в «Мелком бесе» фантастика Сологуба тоже держится на «почти». Такова гениальная фантастичность недотыкомки.

[32] *Бахтин М.М.* С. 189.

Р.Н. Поддубная

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО В «ИИСУСЕ НЕИЗВЕСТНОМ» Д. МЕРЕЖКОВСКОГО

«Иисус Неизвестный» (1932) завершает трилогию, первыми частями которой являются «Тайна трех: Египет и Вавилон» (1925) и «Тайна Запада: Атлантида — Европа» (1930), раскрывшие «тайну Начала» (Восток) и «тайну Конца» (Запад) и подведшие к «тайне Христа» как ключу ко всей истории человечества. Однако «тайна Христа» так или иначе занимала Д. Мережковского и в трилогии «Христос и Антихрист» (1895–1904), и в исследованиях «Толстой и Достоевский» (1901–1902), «Гоголь и черт» (1906), и в ряде других созданий. По этой причине «Иисуса Неизвестного» в определенном смысле можно считать итоговым для всего творчества писателя. Тем более, что в книге просто невозможно отделить религиозного философа, ставящего глубочайшие онтологические проблемы, от художника-символиста, создающего свое «утаенное Евангелие». Думается, что резкая, порою негодующая критика, которую вызвал «Иисус Неизвестный» со стороны, например, С. Булгакова или И. Ильина, проистекала из неприятия не только «неохристианства» Д. Мережковского, но и природы его книги, являющейся одновременно философско-культурологическим исследованием и романом-мифом о жизни Иисуса (сына человеческого) Христа (Сына Божия) как постоянном двоении между временем и вечностью — Историей и Мистерией.

Парадоксальная органичность двойственной природы книги сказывается, кроме прочего, в том, что в ней равной весомостью обладают факты научные и художественные, на равных правах звучат голоса и аргументы евангелистов, историков, философов (Плиния, Тацита, Иосифа Флавия, Паскаля, Ренана, Штрауса, реже — Ницше) и художников (Гете, Леонардо да Винчи, Тютчева, Тургенева, Достоевского). Например, после истории Благовещенья Марии-Мирьям и Рождества младенца в яслях под Вифлеемом, читаем: «Было это или не было? Чтобы спрашивать об этом, слыша лилейное: “Радуйся, Благодатная”, и громовое: “Слава в вышних Богу”, — каким надо быть глухим. — “Только поэзия! Nichts mehr als Poesie!” — скажет Фридрих Штраус. — “Все про неправду написано”, — скажет лакей Смердяков, и с ним сначала согласится Иван Карамазов, а после неземного бреда, чувствуя все еще в волосах веющий “холод междупланетных пространств”, вспомнит признание дьявола: “Я был при том, когда умершее на кресте Слово восходило на небо, неся на персях своих душу распятого разбойника; я слышал радостные взвизги херувимов, поющих и вопиющих “Осанна”, и громовой вопль восторга серафимов, от которого потряслось небо и все мироздание...” Вспомнит и скажет: “Что такое Серафим? Может быть, целое созвездие”, и почти поверит.

Верит — видит Гете-Фауст, чего никогда не увидит Вагнер-Штраус:

Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen

как Силы Неба восходят и нисходят.

Будет видеть небо отверстым, и Ангелов Божиих, восходящих и нисходящих к Сыну человеческому (Ио. 1, 51)» [1].

Как видим, аргументация (вне зависимости от ее сути) философа Штрауса, композитора Вагнера, евангелиста Иоанна и двух литературных персонажей — Смердякова и Фауста — совершенно равноправна. Сближение Штрауса и Смердякова тоже не случайно. Персонаж Достоевского служит для Д. Мережковского воплощением сознания, отвергающего историческое существование Христа и, следовательно, закрытого для духовно-мистериального смысла Евангелия — Благой Вести. Поэтому все носители подобного сознания — от древних «докетов», не признававших Христа во плоти, до современных философов и ученых, считающих Христа мифом, — все они уравнены с лакеем Смердяковым или обозначены его именем («нынешняя ученая смердяковская "мифология" и "мифомания"») [2].

Однако основная причина, побуждающая автора «Иисуса Неизвестного» намного чаще, чем к другим художникам, обращаться к Достоевскому и его «Братьям Карамазовым», лежит все-таки глубже.

Задача Мережковского в первом томе книги — рассказать о тридцати годах жизни Иисуса, о которых молчат евангелисты и мы почти ничего не знаем. Лейтмотив этого рассказа: «Тридцать лет в Иисусе рождается Христос; в вечности уже родился, — снова рождается во времени» [3]. В этом «временном» рождении автор говорит о бедности родителей, о ранней приученности мальчика к труду (был и пастухом, и плотником, и каменщиком, и прочих «строительных дел» подмастерьем, как отец), об обучении в школе, а также о постепенном осознании себя иным, нежели все, осознании себя Сыном Божиим, что объясняет и непонимание домашними, и странную жесткость по отношению к нежно любимой матери, и многое другое. Нетрудно заметить, что Мережковский осуществил ту же задачу, что и Т. Манн, начавший годом позже «Иисуса Неизвестного» работу над тетралогией об Иосифе Прекрасном (1933–1943), — на скупых евангельских фактах создать роман. Но структурно-художественное решение задачи у них разное.

По убеждению Мережковского, «кто читает Евангелие, как следует, тот невольно пишет в сердце своем Апокриф, не в новом смысле, "ложного", а в древнем — "утаенного Евангелия"» [4]. Апокрифами называет он и те романические включения в исследовательско-повествовательные главы, которые представляют собою художественное развертывание эпизодов из жизни Иисуса, либо только названных в Евангелии, либо домысленных автором в русле евангельской логики. Таких Апокрифов семь в первом томе книги и один во втором, что вполне естественно, поскольку второй том повествует о я в н о й жизни Христа, его служении, страстях, смерти и воскресении, о которых говорят все евангелисты. Своим предшественником в романизации отдельных евангельских фактов Мережковский считал автора «Братьев Карамазовых». Предваряя главу «Искушение», он писал: «Если бы мы узнали, наконец, что именно в эти сорок дней, за нас, именно этим — любовью-свободой, искушал Христа Антихрист, то, может быть, в сердце нашем дописалось бы, начатое Достоевским, "утаенное Евангелие", — *Апокриф об Искушении*» [5].

«Если бы мы узнали, наконец...» — как удивительно созвучны эти слова Мережковского реакции машинистки, закончившей перепечатывать первую часть «Иосифа и его братьев»: «Ну вот, теперь хоть знаешь, как все это было на самом деле!» [6]. Мережковский не оперирует понятием роман-миф, но говорит об особой его достоверности, уже свойственной поэме-легенде Ивана «Великий инквизитор», главам «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» и «Кана Галилейская». Утверждать так позволяет рассуждение об Ивановом кошмаре: «Черт Ивана Карамазова — только ли "бред", "галлюцинация"; или еще что-то, хотя бы на ту "десятитысячную долю", — какой-то неведомый религиозный опыт, прорыв в иную действительность, из трех измерений — в четвертое, какое-то видение — прозрение...» [7] Не занимаясь «Братьями Карамазовыми» специально, Мережковский тем не менее глубже, нежели в «Толстом и Достоевском», понял, что все три названные фрагмента романа связаны с тем, что они — об искушении и его одолении, о противоборстве Бога с дьяволом в сердце человека.

«Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей», — говорит Митя Карамазов (14, 100). Его философема — не метафора противоречивости личности, способной созерцать «две бездны разом», а формула-инвариант духовных путей всех братьев, сюжетно реализованная в столкновении Ивана с чертом. Духовное движение самого Мити от «исповеди горячего сердца» к сну-откровению в Мокром — это путь от бездны раздвоенности («...пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и Твой сын, Господи...») к одолению двойника-искусителя-черта («...слезы ли чьи, мать ли моя умолила Бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение — не знаю, но черт был побежден») (14, 99, 425–426). Искушающий черт ведом даже «херувиму» Алеше. Имеется в виду не Ракитин, пытавшийся использовать «такую минутку» и, как мелкий бесенок, искусить колбаской, водочкой, Грушенькой, а сон о захватывающей дух игре с чертями. Его рассказывает «бесенок» Лиза, но Алеша признается, что точно такой сон «бывал» и у него (15, 23). Значит, «такая минутка», заставившая повторить «тезис» брата Ивана, была рождена глубоким сомнением-искушением, и понадобилось чудо Каны Галилейской, дабы одолеть его. Вместе с тем «Братья Карамазовы» обнажили инфернальную сущность двойников, последовательно нарастающую в пятикнижии от Свидригайлова к «демону» князя Мышкина и «бесенку» Ставрогина.

Вот почему появление у Мережковского в «Апокрифе об Искушении» Антихриста в качестве двойника Христа предстает в такой же мере развитием традиций Достоевского, как и следствием символистской картины мира, исполненной двойничества [8]:

«Было лет десять назад: Иосиф, строительных дел мастер, с Иисусом, подмастерьем, чинили потолок в загородном доме римской блудницы из города Сепфориса. Проходя однажды мимо стоявшего у окна в спальне большого круглого, гладкой меди зеркала, заглянул в него Иисус и увидел Себя. Сколько раз видел свое отражение в чистом, окруженном цветами и травами, зеркале горных источников, или в темной глубине колодцев, где рядом с Ликом Его, таинственно мерцали дневные звезды, и не боялся — радовался. Но в этом зеркале было не то: узнал Себя и не узнал. "Это не я, это он, Другой", — подумал, и в страхе бежал, и долго потом боялся проходить мимо зеркала, и никогда в него не заглядывал.

Знал и теперь, сидя на камне, что, если взглянет на сидящего рядом, то увидит

Себя, как в зеркале: волосок в волосок, морщинка в морщинку, родинка в родинку, складочка на одежде в складочку. Он и не он — Другой»[9].

Ю.М. Лотман справедливо назвал «тему двойника» «литературным адекватом мотива зеркала»[10]. Однако, если проследить развитие темы двойника, начиная с «Эликсиров сатаны» Гофмана и «Вильяма Вильсона» Э. По, то придется признать, что именно Достоевский своими романами упрочил эту «адекватность», точнее, обретение двойником всего спектра семиотических функций зеркала/зеркальности, который выявили культурологи XX века от М. Бахтина до Ю. Левина и Ж. Бодрийяра.

Мережковский же в приведенном фрагменте «Апокрифа» превращает адекватность зеркала/двойника в сюжет: отчуждающая магия зеркала вдруг открыла в видимом единстве — противоречие, в Нем — Другого, который никем, кроме двойника, быть не может. Двойник же, как зеркало, становится «мистическим собеседником, одновременно подтверждающим и опровергающим нашу самотождественность»[11]. К тому же семантика зеркал передает напряженный процесс духовного самопознания и самоотождествления. В «ретроспективной» части Апокрифа («было лет десять назад») возникает оппозиция естественного и искусственного зеркал, водного и металлического, радующего и пугающего. Эти зеркала связаны с соответствующими пространствами, которым принадлежат или в которые размыкаются: естественное — с простором, космической вертикалью («дневные звезды» в глубине колодцев); искусственное — с замкнутостью, с этически окрашенной бытовой горизонталью (спальня римской блудницы). «Свое» зеркало/пространство упрочивает целостность органичного ему «я» и потому радует; «чужое» — разрушает эту целостность, выявляя в Лике облик Другого, соприродного этому пространству и им искушающего. Боязнь проходить мимо зеркала и в него не-смотрение обнаруживает опасение вновь встретиться с однажды открытым в себе Другим. В эпизоде искушения прежний страх сменяется духовным противоборством-одолением Другого как всего лишь отражения, двойника, дьявола.

Сознавал ли Мережковский прочнейшую связь с традициями Достоевского? Думаю, да. В начале главы седьмой «Иисус и дьявол» он спрашивает: «Что такое дьявол?» И отвечает, цитируя изображение черта-приживальщика Ивана Карамазова. «Какое же у него лицо? Наше, вероятно, в те минуты, о которых мы хотели бы забыть, и забываем, действительно, со страшною легкостью. "*Он* — это я... Все мое низкое, все мое подлое и презренное", — узнает себя в черте, как в увеличительном, но страшно точном зеркале, Иван Карамазов. "Я" — в моей неотступной тени, в моем "двойнике-приживальщике", — в еще не постигшем меня, но уже грозно-близком неземном пределе зла, — вот что такое дьявол»[12].

К атрибуциям дьявола, двойника-приживальщика и зеркала добавляется «тень», которая еще в романтизме представляла собою, вместе с зеркалом, «вариант шизофренической символики, персонифицированной в двойнике»[13]. Но имплицитная отсылка к повести А. Шамиссо переводит интерпретацию «тени» у Мережковского в отличный от романтиков и символистов ракурс: «Надо быть последовательным: или вовсе отвергнуть Христа, или принять Его таким, как Он есть. Иисус без дьявола — человек без тени — сам только тень»[14]. Петер Шлемиль — «человек без тени», утративший вместе с нею что-то природно-сущностное в себе и отринутый людьми. Скрытое напоминание о нем нужно Мережковскому, чтобы сказать, что только в противоборстве с двойником-дьяволом-тенью осуществляется Иисус в истории и в Мистерии.

Как и в Ивановой легенде, которую обильно цитирует-комментирует Мережковский[15], в его Апокрифе происходит идейный и духовный поединок, в котором дьявол искушает, долго и проникновенно шелестит-шепчет, а Иисус отвечает односложно — теми словами, что донесли или могли бы донести до нас Евангелия. Разворачивая поединок, Мережковский обыгрывает атрибуцию дьявола как «тени». Сначала он материализует символ, окружая появление дьявола потемнением-тенью и знаками мертвенности:

«Серой запахло, горной смолой, как будто целого мира-покойника тленом.

Солнце светило по-прежнему, но, должно быть, от невидимо проносившейся где-то очень высоко на небе и на землю не падавшей, черной пыли Аравийских пустынь, все потемнело, как перед затмением солнца, и от сухого жара сделалось темно-ярким, четким, выпуклым, как в темном хрустале; и синь купоросного сгустка на дне котла — Мертвого моря — еще синее засинела; темное сверкание солончаков сделалось еще ослепительнее.

Куст можжевельника у ног Сидевшего на камне, мертвый в мертвой пустыне, сухо, под ветром, зашелестел, зашуршал.

Мертвый ужас прикоснулся к сердцу Живого, — лед к раскаленному камню. Краем уха слышал — не слышал шелест, шаг; краем глаза видел — не видел, как сзади подошел кто-то и сел на камень рядом»[16].

Вот эти нагнетаемые жар, сухость, шелест в потемневшем мире, с которыми сливается шелест-шаг появившегося дьявола и его шелест-шепот, приводят к тому, что несмотря на зеркальное сходство с Иисусом, он, дьявол, оказывается всего лишь Тенью. И о нем можно сказать то, что писал о тени С.М. Волконский в книге «Быт и бытие» (1923–1924): «Тень не есть повторение жизни. <...> Тень есть новый вид существования. Это есть превращенная жизнь, утонченная, упрощенная. Да, упрощенная, а вместе с тем осложненная, ибо никакая тайна не проста, а тень таинственна, жутка, и в этом ее отдельность, ее самостоятельность. <...> Она жутка своей неосязаемостью и она жутка обманом, обманчивой своей верностью»[17].

Жутка «обманчивой своей верностью» аргументация «Антихриста маленького»[18] — Великого инквизитора, «девяностолетнего почти старика», «с иссохшим лицом» и «бескровными девяностолетними устами» (14, 227, 239). Эта бескровная, иссохшая старость — почти тень, дьявольская по своей сути. Такой телесно-плотный черт Ивана Карамазова — лишь один из ликов приживальщика, вернее, личин, которые носит нежить, не имея своего облика. И самый калейдоскоп этих личин-обличий делает черта своего рода тенью, оборотной стороной которой является его, черта, желание окончательно воплотиться, «но чтоб уж окончательно, безвозвратно» (15, 74). Инквизитор и черт, подобно теням, являют «превращенную жизнь». Но ведь тень — «подтверждение света» (С.М. Волконский), а потому без них, без их одоления нет настоящей жизни.

Приведу один фрагмент из духовного поединка Иисуса с дьяволом-тенью:

«— Где я, где Ты? Я или Ты? никто никогда не узнает, не различит нас никто никогда. Бойся его, Иисус; не бойся меня — Себя. Он не во мне, не в Тебе, — он между нами. Хочет нас разделить. Будем же вместе, и победим — спасем его.

Сколько времени Мертвый шептал, шелестел, Живой не знал: сорок ли мигов — сорок ли вечностей?

Темное сверканье все ослепительней, синяя синь ядовитее, смраднее тлен, внятнее шепот:

— Я устал, Ты устал, Иисус; один за всех, один во всех веках — вечностях. Жаждущий хочет воды, Сущий хочет не быть — отдохнуть, умереть — не быть. <...>

Мертвый сказал: "Не быть"; "Быть", — сказал Живой» [19].

Однако у Иисуса Мережковского, помимо дьявола-зеркала-тени, есть еще один двойник. Сначала он появляется в главе третьей «Назаретские будни», в Апокрифе о видении Марии-Мирьям, скользящем между явью и сном:

«...маленький Мальчик, две капли воды Иисус, вошел к ней в дом, в вечерние сумерки, и сначала, не разглядев, должно быть, хорошенько лица Его, подумала она, что это Он и есть; но когда Он сказал ей: "Где Брат Мой Иисус? Я хочу Его видеть", — вдруг поняла, что это не Он. И Мальчик обернулся Девочкой; и так испугалась она, подумав, что призрак ее искушает, Иисусов двойник, что заметалась, как во сне, обезумев от страха; сама не помня, что делает, привязала Его-Ее к ножке кровати, и побежала за Иисусом, чтобы сравнить Их, узнать, кто настоящий; но не узнала: Он и Она были совершенно друг другу подобны. И Он обнял Ее, поцеловал, и двое стали одно» [20].

И лишь в главе девятой «Его лицо (в истории)» происходит разъяснение: в Апокрифе Pistis Sophia просвечивает «очень смутное, как сквозь темную воду глубокого сна», предание-воспоминание об Иисусе Отроке и Духе Отроковице, «совершенно друг другу подобных и соединившихся в поцелуе небесной любви» [21]. «Бессмертный двойник» — это «светящийся облик второго "духовного тела"», «внутреннего лица», или «астральное тело» [22], иными словами, духовно-божеское начало. Значит, в борьбе с Другим, дьяволом, у Иисуса есть постоянный и стойкий союзник — тот «бессмертный двойник»-Дух, который «одно» с Ним.

В данном случае связь с традициями Достоевского тоже достаточно прозрачна.

Не менее широко, нежели легенда Ивана и его кошмар, входит в книгу Мережковского и «Кана Галилейская». Так называется первая глава, открывающая второй том «Иисуса Неизвестного» — о явной жизни Христа. В главе нет романических вставок-Апокрифов, она представляет собою эссеистско-исследовательский план книги, в котором Кана Галилейская осмыслена и в истории, и в Мистерии.

О чуде в Кане Галилейской рассказывает только Евангелие от Иоанна (Ин 2:1–11), остальные — даже не упоминают. Пытаясь обнажить «скрытое в свидетельстве Иоанна исторически-твердое тело» [23], Мережковский описывает обычаи иудейского свадебного пира, его продолжительность, вероятный объем вдруг иссякнувших чанов-водоносов с вином и т. д. [24] Все это позволяет ему заключить: «Нет, Кана Галилейская — не "вымысел". Что-то произошло в ней действительно, из чего родился евангельский рассказ» [25].

Суть Каны Галилейской в Мистерии определяется местом ее в Служении Господнем: «Тотчас после Вифавары-Вифании, первого явления славы, — второе — Кана Галилейская; после крещения в воде — превращение воды в вино» [26]. И еще: «Воду в вино претворяет Господь на первой вечере, явной, в Кане Галилейской, а на последней, Тайной, — претворит вино в кровь. <...> ...обе двери Евангелия, вход и выход, затканы одной виноградной лозой...» [27]

В чем все-таки мистериальный смысл этого «пьяного чуда», которое так многие, «трезвые», не хотели бы видеть в Евангелии? Раскрывая его, Мережковский

компонует и частично пересказывает цитаты из главы «Братьев Карамазовых» таким образом, чтобы появился «сюжет» — нарастание в душе Алеши «исступления» и «восторга», без которых невозможно причаствовать чуду. Завершая главку, Мережковский пишет: «Вот что значит: от чуда опьянеть — чудо понять, чудо совершить, — претворить воду в вино» [28].

Автор «Иисуса Неизвестного» тонко понимает Достоевского, но вместе с тем переставляет акценты. Сон Алеши Карамазова двоится между «грезой сердца», исправляющей ошибку мироздания и воскрешающей Зосиму, — и чудом откровения о «призвании». Благословляя ученика «начинать дело свое», Зосима указует ему на «солнце наше» — сидящего за столом в людском обличье Христа: «...веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков» (14, 327). И «пир», и «вино», и «гости» утрачивают здесь приметы «милого чуда» в Кане Галилейской и вбирают духовную семантику другого брачного пира, на котором было «много званных, а мало избранных» (Мф 22:1–14). Так возникает у Достоевского новая притча-мифологема о радостном чуде призвания через время и пространство: «Пием вино новое (чудодеемое)», — сказано в черновых материалах 15, 263).

Мережковскому не интересно ни чудо призвания, ни его результат: Алеша пал «на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» (14, 328). Он прочитал главу романа Достоевского только как воплощение экстатического «выхода из себя» — «опьянения чудом».

Как бы ни приблизился Достоевский в своем последнем романе к тем духовным основам бытия, за которыми уже мистерия, он пишет все-таки о современном русском человеке, о его трудном духовном пути от «ада» («страдания о том, что нельзя уже больше любить») к «раю» («подвигу братолюбивого общения»).

Мережковский же пишет о том, как проявляется в Иисусе Христос, как история перетекает в Мистерию и преображается в ней.

Это различие очень выразительно проглядывает в одном эпизоде.

Как Достоевский, так и Мережковский не мог пройти мимо евангельского свидетельства о том, что чудо в Кане было совершено по инициативе Богоматери. У Иоанна читаем: «И как недоставало вина, то Матерь Иисуса говорит Ему: вина нет у них. Иисус говорит Ей: что Мне и Тебе, Жено? еще не пришел час Мой. Матерь Его сказала служителям: что скажет Он вам, то сделайте» (Ин 2:3–5). Для Алеши, а в данном случае и для Достоевского вместе с ним, важно то, что «не для одного лишь великого страшного подвига» сошел Христос, что «доступно сердцу Его и простодушное немудрое веселие каких-нибудь темных, темных и нехитрых существ, ласково позвавших Его на убогий брак их» (14, 326). Важно потому, что тем самым раскрыт подлог в «искусительной диалектике» (В. Розанов) Иванова инквизитора, упрекавшего Христа в небрежении подобными существами и собиравшегося во имя их «исправить подвиг Его» (14, 231). Важно еще и потому, что Богородица, зная о предстоящем страдании Сына, здесь уже выступает заступницей рода человеческого.

Мережковский же останавливает внимание лишь на одном — на «режущей остроте» слов Сына Матери: «что Мне до тебя, женщина?» Они объяснимы, по мысли автора, только на уровне Мистерии: во время крещения в Вифании услышал Хрис-

тос глас Матери Небесной: «Ты — Сын Мой возлюбленный; в сей день Я родила Тебя», — после чего называть «матерью» земную мать Он уже не мог[29].

Но при всех разночтениях, роман Достоевского оказался гораздо ближе Мережковскому, нежели многие философы и историки религии его времени, и разошелся по его книге в виде развернутых или кратких цитат, реминисценций и применений, образуя в ней целый пласт.

Любопытный вариант применения — вне внутренней логики романа Достоевского — находим в третьей главе «Блаженства» второго тома книги. Та часть главы, где речь идет о притчах Иисусовых, как бы окольцована цитатами из «Братьев Карамазовых».

Дав лингвистическое толкование притчи по-гречески («загадка», «сравнение», «подобие», «перекидывать», «парабола») и по-еврейски («рассказ о том, что случилось однажды и бывает всегда», «подобие»-«символ»)[30], Мережковский далее пишет: «"Все, что у вас есть, есть и у нас; это я уж тебе по дружбе, одному нашу тайну открываю, хоть и запрещено", — скажет черт Ивану Карамазову». Признание черта он использует для описания смысловой сути притчи и ее функции зеркала для высшего мира:

«"Все, что у вас", в здешнем мире, "есть и у нас", в мире нездешнем. Притча — подобие, соответствие, согласие, созвучие, символ, симфония двух миров: тот мир отвечает этому в притче, как звенящей на лютне струне отвечает немая струна. Тот мир обратно подобен этому, опрокинут в нем, как небо в зеркале вод: и стоящие на берегу люди, и лодка на озере, и сидящий в лодке, сказывающий притчу, Иисус, — как бы два ряда символов: один ряд в слове, другой — в действии»[31].

Зеркальность и симфонизм притчи, стягивающей рядами подобий два мира и приоткрывающий их тайну, превращает ее в путь духовного движения-полета личности. Мережковский заключает:

«Узами подобий, символов, как звеньями золотой, с неба на землю спущенной цепи, возносится душа человеческая от земли к небу, в неощутимых для нее полетах, как бы в исполинских, астрономических "параболах" (то же слово для притчи, parabolê, как для движения небесных тел)»[32].

Размышляя далее над смыслом ряда притч, не понятых за две тысячи лет, Мережковский останавливается на одной из них, говорящей, что «всякий огнем осолится», «всякая жертва солью осолится». Толкует он ее так:

«Бог есть огонь любви — начало бессмертия для всех одинаково, спасаемых и погибающих, как соль есть начало нетления для всех осоляемых веществ. Вечною мукою в аду или вечным блаженством в раю будет один и тот же огонь любви, там неутолимой, здесь утоляемой»[33].

Для подтверждения своего толкования Мережковский приводит большой фрагмент поучений старца Зосимы, начиная со слов «Что есть ад?». Полагая теперь роман расшифровкой притчи, он далее пишет, обращаясь к «нынешним христианам»: «...пусть подумают об этих страшных словах Достоевского: может быть, поймут они, что значит исполинская притча-парабола: "Всякий огнем осолится"»[34].

Мысль Мережковского сама образовала параболу, парадоксально сцепив в разговоре о притчах Иисусовых черта с Зосимою. Противоестественное для романа Достоевского, такое сцепление вполне органично в книге Мережковского, посколь-

ку имеет характер частного применения и не влечет за собою концептуальных смыслов.

Наконец, в книге Мережковского множество микроцитат и упоминаний, притом, не только персонажей «Братьев Карамазовых». Дважды упоминается и цитируется «бесноватый Кириллов»[35]. Когда речь в книге заходит о свободе — «самом страшном» и «самом святом» «даре Божьем людям», — то, конечно, цитируется Великий инквизитор[36], а когда о «страшном "Снятии со креста" Гольбейна», — то, естественно, Ипполит[37]. Имеется в виду все творчество Достоевского, когда Мережковский пишет о глубине проникновения писателя в «метафизическую природу "соблазна-стыда"»[38] или когда в его философской традиции размышляет о страданиях Христа, последнем искушении и выборе Его[39].

Но при всей разноликости привлеченного материала и путей его использования, прочтение «Братьев Карамазовых» в контексте этой книги неизбежно приводит к выводу, что Достоевский вплотную подошел к созданию романа-мифа, хотя для его вторжения в художественную реальность пока что потребовались психологические мотивации (сном, грезой-галлюцинацией, фантазией героя). Если убрать эти мотивации из «Великого инквизитора», то мы получим «Апокриф об искушении», а если из «Кошмара Ивана Федоровича» — то договор с дьяволом, как в романе-мифе Т. Манна «Доктор Фаустус».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. М.: Республика, 1996. С. 88.

[2] Там же. С. 167, 240.

[3] Там же. С. 93.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 190.

[6] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1960. С. 173.

[7] *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. С. 180.

[8] *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник, III. Тарту, 1979. С. 84–85.

[9] *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. С. 193.

[10] *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 156–157.

[11] *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 102.

[12] *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. С. 179, 180.

[13] *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 237.

[14] *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. С. 181.

[15] Там же. С. 183–188.

[16] Там же. С. 192.

[17] *Волконский С.М.* Быт и бытие. Из прошлого, настоящего, вечного // Вторая навигация. Альманах № 3. М.: Весть-Вимо, 2001. С. 253.

[18] *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. С. 183.

[19] Там же. С. 193.

[20] Там же. 114.

[21] Там же. С. 210.

[22] Там же. С. 210–211.

[23] Там же. С. 241.

[24] Там же. С. 236–237.

[25] Там же. С. 240.
[26] Там же. С. 236.
[27] Там же. С. 238.
[28] Там же. С. 239–240.
[29] Там же. С. 241–242.
[30] Там же. С. 272.
[31] Там же. С. 273.
[32] Там же. С. 273–274.
[33] Там же. С. 277.
[34] Там же. С. 278.
[35] Там же. С. 297, 411.
[36] Там же. С. 35.
[37] Там же. С. 307.
[38] Там же. С. 405.
[39] Там же. С. 132–135.

Б.Н. Тихомиров

ХРИСТОС ДОСТОЕВСКОГО VERSUS ХРИСТОС НАБОКОВА

Меньше всего я являюсь специалистом по творчеству Набокова. Тема «Набоков и Достоевский» до самого последнего времени не привлекала моего внимания. Больше того, казалась просто малоинтересной. Набоков не только представлялся мне художником-антагонистом Достоевского, но и вообще читателем, критиком, проявляющим вопиющую глухоту к творческим поискам автора «Идиота» и «Братьев Карамазовых».

Тем более неожиданным для меня оказалось знакомство со стихотворением 22-летнего Набокова, впервые опубликованным в берлинской газете «Руль» 11 ноября 1921 г. и затем перепечатанным в сборнике 1923 г. «Гроздь», — «Садом шел Христос с учениками...». Даже если бы первопубликация этого стихотворения не имела подзаголовка «На годовщину смерти Достоевского», его потрясающие «контроверзы» в обращении к христологической теме, столь необычной в творчестве Набокова, неизбежно должны были бы вызвать в памяти того, кто в отечественной литературе глубже и острее всех разрабатывал эту проблематику. Но прямая отсылка к имени Достоевского не позволяет считать эти ассоциации возникшими случайно и вполне определенно делают стихотворение творческим самоопределением юного Набокова по отношению к духовному наследию писателя. Набоков и здесь — в конечном счете — выступает как антагонист Достоевского. Но он настолько в этом стихотворении «на территории» и «под небосводом» Достоевского, настолько точно прикасается к «болевым точкам» миросозерцания писателя, ведя творческую полемику на его языке, — что я мало могу назвать имен среди самых авторитетных современных Набокову исследователей, кто бы так «попадал в десятку», обращаясь мыслью к самому главному в наследии Достоевского, к его «горнилу сомнений» и к его «осанне», рождающейся при прохождении через это «горнило сомнений». Это остается для меня, после сказанного выше, капитальной загадкой, которую в настоящей статье я не берусь разрешить. Ограничусь лишь констатацией.

Теперь подошло время обратиться к тексту стихотворения:

* * *

На годовщину смерти Достоевского

Садом шел Христос с учениками...
Меж кустов, на солнечном песке,
вытканном павлиньими глазками,
песий труп лежал невдалеке.

И резцы белели из-под черной
складки, и зловонным торжеством
смерти заглушен был ладан сладкий
теплых миртов, млеющих кругом.

Труп гниющий, трескаясь, раздулся,
полный склизких, слипшихся червей...
Иоанн, как дева, отвернулся,
сгорбленный поморщился Матфей...

Говорил апостолу апостол:
«Злой был пес, и смерть его нага,
мерзостна...»
Христос же молвил просто:
«Зубы у него — как жемчуга...»

При всей своей религиозно-философской нагруженности, определяющей глубину и остроту его *содержания*, стихотворение «Садом шел Христос с учениками...» (1921) прежде всего представляет собою *поэтический шедевр*, и поэтому не только допускает, но и предполагает анализ в аспекте поэтики, поэтической организации текста, который, однако, не будет самоцельным или самоценным, но послужит прелюдией к дальнейшему разговору о содержательной стороне набоковского стихотворения, раскрывающейся во всей полноте и своеобразии лишь на фоне и в соотнесении с творчеством Достоевского. Такая установка для восприятия и интерпретации задана уже посвящением, которое может быть прочитано и как название: «На годовщину смерти Достоевского».

Итак, вначале анализ в аспекте поэтики. Главной особенностью поэтической организации текста является то, что внутреннее движение стиха совершается одновременно как бы в двух различных планах или, точнее, в двух системах координат; причем само присутствие, совмещение в художественном мире стихотворения этих двух взаимоисключающих планов, или систем координат, взрывным образом обнаруживается лишь в финальной строчке, вдруг осветившей нарисованную картину принципиально новым светом, меняющей в ней «плюс» на «минус» (или точнее, в содержательном плане, — «минус» на «плюс»), что позволяет сравнить по художественной функции эту последнюю строчку с pointe'ом классической новеллы. Причем так же, как в новелле, этот финальный pointe, при всей неожиданности его обнаружения, *внутренне* подготовлен скрытым планом произведения, «сюжетное» движение в котором совершается, однако, так же определенно, как и в плане явном. Сказанным определяется принципиальная двойственность, амбивалентность практически каждого элемента стиховой структуры, когда с раскрытием и утверждением одного плана одновременно исподволь развивается, нарастая, план ему противоположный, возбуждая в читателе два разнонаправленные переживания. И этим обстоятельством обусловлен тот особый эффект «противочувствия», который является «истинной психологической основой читательской эстетической реакции» (Выгодский).

Названный психологический механизм «противочувствия» предварительно, до конкретного анализа, в самом общем виде может быть представлен так. Сюжетное движение стихотворения определяется последовательным нарастанием мотива

смерти и разложения, идущего от стиха к стиху, от строфы к строфе crescendo. Одновременно получает развитие мотив «капитуляции красоты» перед всевластностью смерти. И этим двуединым движением — во внешнем плане стиха — обусловлена динамика читательского переживания. Но в первой строке назван Христос. И хотя затем подробно выписанной картиной гниения и разложения песьего трупа, занимающей всю центральную часть стихотворения, образ Христа оказывается как бы «заслоненным» вплоть до финальных строк, в восприятии читателя он удерживается неотступно, определяя напряженное ожидание реакции Христа на встречу с «торжеством смерти». И этим ожиданием в восприятии читателя с необходимостью актуализируются (хотя во многом еще безотчетно) множественные семантические трансформации «фабульного» материала, обусловленные его специфической стихотворной организацией. Но вплоть до финала это подспудное движение стиха «заглушено» шокирующим образом «торжества смерти». Реплика же Христа (Его «юродский жест»), меняющий, как уже говорилось, в нарисованной картине «минус» на «плюс», как бы проявляет и «санкционирует» его, утверждая иную систему координат, в которой именно этот скрытый план утверждается как подлинный и сущностный. Такова общая схема.

Приступая к конкретному анализу, укажу в первую очередь на то, что в определенном отношении те две системы координат, о которых идет речь, могут быть представлены двумя принципиально различающимися в системе стиха *точками зрения* — Христа и апостолов, Матфея и Иоанна. Полагаю не случайным, что из всех учеников Христа Набоков выбирает именно апостолов-евангелистов. Точка зрения, маркируемая этими именами, таким образом приобретает статус общеевангельской: это взгляд и это голос авторов Евангелий, тех, кем явлен миру образ *канонического* Христа[1]. Это соображение приобретает особую значимость в свете первоначального названия, которое набоковское стихотворение имело при публикации в газете «Руль»: «Сказание (*из апокрифа*)». Название это было снято при включении стихотворения в сборник «Гроздь», но авторскую характеристику, в нем заключенную, это никак не колеблет: Христос Набокова — это Христос подчеркнуто *апокрифический*. Однако название было снято, видимо, не случайно. Здесь присутствует тонкий художественный расчет. Не только эффект, который производит на читателя последняя строка, но и весь психологический строй стихотворения требует, чтобы *апокрифичность* набоковского Христа была задана в тексте не изначально, но обнаруживалась вдруг, лишь в финале[2]. «Юродский жест» Христа: «...Христос же молвил просто: / "Зубы у него как жемчуга"» — возникает в контрасте со словами апостолов, преодолевая и перечеркивая их восприятие, их оценку. Здесь, в четвертой, последней строфе, точки зрения Христа и «учеников» открываются как принципиально противостоящие («мерзостна» / «как жемчуга»). Но вплоть до финального аккорда читатель не мог об этом даже догадываться. В открывающей стихотворение строчке это противоречие глубоко утоплено в подтексте: «Садом шел **Христос с учениками**...» И это впечатление *мнимого* единства Христа и учеников нерушимо удерживается в восприятии читателей почти до самого конца. Формально-композиционно именно это единство-противоречие и лежит в основе тех двух планов, взаимодействием которых определяется поэтический строй стихотворения. Причем художественная телеология рассчитана так, чтобы читательское восприятие, с первых же строк пребывая и движась в евангельской системе координат, взрыв-

ным образом оказалось переключенным в иную, противоположную систему — апокрифическую, — которая, однако, не приходит на смену первой, но существует в материи стиха изначально, в скрытом плане.

Как эта метаморфоза реально осуществляется в динамике текста, удобнее всего продемонстрировать на центральных для набоковского стихотворения мотивах красоты и смерти.

Фактически с возникновения коллизии красоты Божьего мира и явления смерти и начинается движение стихотворения:

Садом шел Христос с учениками...
Меж кустов, на солнечном песке,
вытканном павлиньими глазками,
песий труп лежал невдалеке.

Сразу же прокомментирую особое качество образа красоты, метафорически воплощенного в процитированных строках. Это, с одной стороны, *рукотворная* красота, то есть красота Божьего творения (страдательное причастие — «**вытканный**»); а с другой — красота непрочная, в бытии как бы слабо укорененная («**на песке**, вытканном **павлиньими глазками**»; павлиньи глазки, или павлиноглазки — излюбленный набоковский образ — бабочки-сатурнии, о которых в справочной литературе можно прочитать: «не питаются и живут обычно не более 10 суток»). Хрупкая, уязвимая, эфемерная красота и — явление смерти во всем ее «зловонном торжестве»; мотив, развитие которого идет в стихотворении по восходящей, вплоть до предельно натуралистических деталей (которые заставляют исследователей вспоминать знаменитое стихотворение Шарля Бодлера «Падаль» [3]):

Труп гниющий, трескаясь, раздулся,
Полный склизких, слипшихся червей...

Казалось бы, здесь однозначно и только — триумф смерти и разложения, победа безобразия и «мерзостности», поражение и гибель (или как позволит сказать дальнейший анализ — «метафизическая капитуляция») красоты. И где же второй, скрытый план стихотворения, развитие которого, напротив, готовит, художественно обеспечивает финальный pointe? Наиболее выразительно это может быть раскрыто и прокомментировано на материале второй строфы:

И резцы белели из-под черной
складки, и зловонным торжеством
смерти заглушен был ладан сладкий
теплых миртов, млеющих кругом.

С одной стороны, здесь вновь определяющим является мотив «торжества смерти», причем, может быть, именно здесь, в определенном смысле, этот мотив достигает своей кульминации — в образе: «**заглушен** был **ладан сладкий** / теплых миртов, млеющих кругом». «Торжество смерти» заглушает, то есть побеждает богослужение, священнодействие, которое совершается в природе («ладан» — благовонная смола, используемая для каждения во время богослужения, в том числе — отпевания умерших). Дополнительно можно отметить и другую образную деталь: «заглушен <...> **ладан** <...> **миртов**» (в библейской традиции, например у Исаии, мирт — благословенное растение, знаменующее наступление последних мессианских вре-

мен, исполнение пророчества о вечном спасении: «Вместо терновника вырастет кипарис; вместо крапивы **возрастет мирт**; и это будет во славу Господа, и знамение вечное, несокрушимое» — Ис 55:13, ср. 41:19). Таким образом, благодаря образному рисунку строфы, символическим коннотациям ряда деталей «торжество смерти» здесь приобретает значение универсального символа, вырастающего едва ли не до вселенских масштабов.

Однако, с другой стороны, эта же стихотворная строфа — на ритмическом и фоническом уровне — так виртуозно, искусно инструментована поэтом, что получает и противоположный художественный смысл — оказывается «ключевой» в обнаружении авторской творческой позиции, в раскрытии набоковского принципа утверждения красоты через эстетическое преодоление смерти и разложения. Суть этого творческого принципа — в построении новой гармонии, рождающейся через победу над дисгармонией, через включение в себя и творческое преображение элементов дисгармонии.

При рассмотрении под заданным углом зрения второй строфы даже при беглом взгляде бросается в глаза резкий ритмический *диссонанс* в ее стиховой организации (единственный случай в стихотворении) — отсутствие концевой рифмы в нечетных строчках:

1 *И резцы белели из-под* ***черной*** <..>
2 .....
3 *смерти заглушен был ладан* ***сладкий*** <..>
4 .....

«Черной»/«сладкий» — полное отсутствие хотя бы малейшего созвучия! Но я недаром сказал: «бросается **в глаза**» — это вопиющее нарушение строго выдержанного поэтом во всех остальных случаях требования точной рифмы абсолютно не воспринимается слухом. Напротив, по своей звуковой организации вторая строфа оказывается, может быть, самой совершенной в стихотворении! Больше того: если позволить себе экспериментальную деформацию набоковского текста и, так сказать, «выправить дефект» (что легко, без насилия осуществляется простой перестановкой равносложных слов с однотипной клаузулой в словосочетании «черной складки» → «складки черной»), — то «выправленный» вариант с восстановленной рифмовкой отнюдь не воспринимается как «улучшение», «восполнение» гармонии, но, напротив, на фоне канонического текста создает впечатление какой-то «безжизненной правильности» и уж во всяком случае уступает ему в совершенстве:

И резцы белели из-под ***складки***
черной, и зловонным торжеством
смерти заглушен был ладан ***сладкий***
теплых миртов, млеющих кругом.

Как это объяснить?

Не берусь сейчас в подробностях рассматривать эту сторону дела (тут требуется специальный стиховедческий инструментарий) и лишь намечу направление возможного анализа. Но сразу же отвечу на поставленный вопрос в общем виде, в принципе: указанный выше «изъян», «сбой» рифмовки, представляющий собою резкий ритмический диссонанс, преодолевается общим ритмическим движением стро-

фы и входит как момент ее становления в гармоническую поэтическую структуру более высокого уровня, которую предварительно и условно можно назвать *гармонией преодоленных и упорядоченных диссонансов.*

«Технология» же дела открывается в следующем. Сильный межстиховой *перенос* (в первой-второй строках), приходящийся на грамматически цельное словосочетание «черной складки», одновременно а) ослабляет длительность межстихового интервала, б) приближает по длительности внутристиховую синтаксическую паузу во второй строке к паузе межстиховой и, главное, в) делает на слове «складки» дополнительный акцент, причем более сильный, чем на рифменном слове «черной». В результате, рифменное слово третьей строки — «сладкий» (поддержанное внутренней рифмой «***лад***ан ***слад***кий») *чудодейственным* образом воспринимается слухом как рифмующееся со словом «складки» (а не с холостым словом «черной», пусть и стоящим в «законной» рифменной позиции — в конце первой строки). Свою роль в создании этого эффекта и в ритмической организации строфы играет и второй, не менее сильный межстиховой перенос, *аналогичным образом* разбивающий словосочетание «зловонным торжеством / смерти» (во второй-третьей строках). Таким образом, описанное ритмическое движение первого-второго стиха, почти тождественно повторяясь в дальнейшем движении строфы, воспринимается как *новый ритмический принцип*, как сложение ритмической структуры более высокого уровня (определенным аналогом и поддержкой возникновения новой рифмовки «складки / сладкий» в этом отношении можно счесть и созвучие «**смерти** / **мирт**ов», где, однако, в рифменную связь со словом «смерти», так же выделенным и усиленным переносом, вступает не концевое слово стиха, но концевое слово полустишия).

Анализ можно продолжить, но вывод ясен. Юный Набоков, используя виртуозную, даже изощренную стихотворную технику — осуществляя резкие ритмические сдвиги, вводя явные ритмические диссонансы и т. п., но затем гармонизируя их в общем ритмическом движении строфы, *тем самым*, исподволь, демонстрирует здесь утверждаемый им творческий принцип — движение к гармонии через дисгармонию, через преодоление ее и победу над ней.

О том, что этот творческий принцип является не только принципом формы, но должен быть распространен и на проблематику стихотворения, также свидетельствуют наблюдения и над семантическими трансформациями, которые теми же стихотворными средствами поэт организует в тексте строфы. Так, например, третья строка с ее ключевым, как уже отмечалось, словом «заглушен», выражающим на сюжетном уровне момент апофеоза смерти: «зловонным торжеством смерти заглушен был ладан сладкий теплых миртов...», — *как элемент поэтической структуры*, в силу открытого Ю.Н. Тыняновым закона «тесноты стихового ряда», выражает существенно иной, *противоположный* смысл:

смерти заглушен был ладан сладкий.

«Заглушенным» оказывается «сладкий ладан смерти». Не торжество смерти, но, напротив, победа над нею! Этот смысл, промелькнувший на краткое мгновение, существует, казалось бы, лишь в длительности стиховой строки, в интервале между двумя межстиховыми паузами, — но его возникновение, тем не менее, в высшей степени органично для строфы, где поэтом демонстрируется творческий принцип претворения дисгармонии в новую гармонию. А в контексте стихотворения в целом

этот смысл, бесспорно, причастен тому скрытому плану, который неожиданно, вдруг утверждается в финальной строке словами Христа:

«Зубы у него — как жемчуга», —

утверждается как истинная реальность, как усмотрение, обнаружение красоты там, где для других — только безобразие и «мерзостность».

Аналогичным образом корреспондирует со словами Христа строчка:

И резцы белели из-под черной... —

кстати, обозначающая предметно ту же самую реальность (зубы мертвого пса). Именно в данном контексте открывается художественная необходимость сохранения эпитета «черной» там, где он поставлен поэтом, невозможность инверсии: «И резцы белели из-под складки...» Набокову нужен здесь — внутри строки! — цветовой контраст, борьба цветов — белого и черного. И *победа* белого цвета, который *как свет* вырывается *из-под* «черной складки», преодолевая, побеждая всевластность черного цвета.

Ничего этого не чувствуют, не видят, не понимают апостолы: их взгляду открывается только разложение и смерть, которая «нага, мерзостна». Прозреть в разложении и смерти красоту им недоступно. Это открывается лишь Христу и — поэту, автору[4].

И здесь мы вплотную подошли к главному вопросу: как же интерпретировать и оценить смысл финальных строк стихотворения, образующих его «новеллистический» pointe, в каком религиозно-философском (или ином) контексте получает адекватную интерпретацию заключенная в них авторская концепция? Ответ на этот вопрос, как уже отмечалось, вполне определенно дан самим Набоковым и содержится в посвящении: «На годовщину смерти Достоевского». Вне соотнесения с творчеством Достоевского, только средствами имманентного анализа, изнутри самого набоковского текста, авторская художественная концепция не может быть раскрыта сколько-нибудь глубоко и определенно. Всегда будет оставаться существенный элемент произвольности и факультативности. По своей художественной природе стихотворение Набокова — реплика на творчество Достоевского, причем в наиболее существенных, глубоких и противоречивых его проявлениях. И поэтому здесь на смену имманентному анализу должен вступить в свои права анализ интертекстуальный.

Переходя к анализу и интерпретации принципов и сущности соотношения стихотворения Набокова с творчеством Достоевского, я должен сделать две важные оговорки. Сложность задачи, во-первых, обусловлена тем обстоятельством, что в отличие от Набокова, Достоевский в своих художественных произведениях *ни разу* не изображает Христа непосредственно, от себя, в авторском кругозоре. Впервые, как кажется, Христос появляется в творчестве Достоевского в черновой редакции «Неточки Незвановой» (1849) — на гравюре Э. Синьоля «La femme adultère» («Прелюбодейка»), которую герои именуют «Христос и та женщина». Этот принцип введения в текст произведения образа Христа через описание *чужого* живописного или графического изображения наиболее значимо выступает в романе «Идиот» — в эпизоде интерпретации Ипполитом Терентьевым картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос». Другой принцип — буквальная цитация в произведении текста того или иного евангельского эпизода, который читается героями, — Достоевский впервые

применил в «Преступлении и наказании» (воскрешение Лазаря) и затем в «Бесах» (исцеление бесноватого) и в «Братьях Карамазовых» (пир в Кане Галилейской). Своеобразным «синтезом» этих двух принципов оказывается цитирование Иваном Карамазовым *тютчевского* четверостишия «Удрученный ношей крестной...» в главе «Великий инквизитор». Наконец, третий, наиболее интересный принцип — образ Христа, созданный творческой фантазией кого-либо из героев писателя. Начало здесь опять положено «Преступлением и наказанием»: это сцена Судного дня в финале исповеди Мармеладова. В «Идиоте» это будет замысел картины «Христос и ребенок», принадлежащий Настасье Филипповне. В «Бесах» — «большая идея» Кириллова, воплощающая представление о Голгофе «без рая и воскресения». В «Подростке» — фантазия Версилова, заканчивающаяся «видением, как у Гейне, "Христа на Балтийском море"». В «Братьях Карамазовых», — конечно же, в первую очередь поэма Ивана «Великий инквизитор», но равно и «народная легенда» ямщика Андрюхи о сошествии Христа во ад. Другой модификацией этого же принципа является образ Христа, явленный в сонном видении героя. Здесь наиболее яркий пример — картина той же Каны Галилейской, но как бы «надстраиваемая» над евангельским текстом в сонной грезе Алеши Карамазова[5].

Три названных принципа сложно взаимодействуют в пространстве как отдельного произведения, так и творчества писателя в целом (особенно в художественном сверхединстве «великого пятикнижия»). Но третий принцип является в известном смысле всеохватным, включающим в себя (хотя и не скажу, что без некоторого существенного остатка) первые два, ибо и живописные образы Христа, и фрагменты канонического евангельского текста никогда не существуют в произведениях Достоевского «сами по себе». Они всегда оказываются объектом напряженного переживания, осмысления, интерпретации в «идейном кругозоре» кого-то из героев[6], освещены резким светом субъективного восприятия. Поэтому в романах Достоевского авторский Христос присутствует, по выражению Бердяева, «прикровенно»; в «глубине текста», а на первом плане — Христос Мармеладова, Ипполита Терентьева, Кириллова или Ивана Карамазова.

Вторая важная оговорка заключается в том (и это как-то коррелирует с первой оговоркой), что стихотворение «Садом шел Христос с учениками...» представляет собой поэтический отклик не на то или иное *отдельное* воплощение образа Христа — в конкретном эпизоде или даже произведении, но является творческой реакцией молодого поэта на религиозно-художественное миросозерцание Достоевского в целом. Поскольку представление о «христоцентричности» творчества Достоевского (и в первую очередь, опять же, «великого пятикнижия») в современной науке стало уже аксиоматическим, нужно признать подобную творческую реакцию в высшей степени адекватной, соответствующей предмету, — в том смысле, что стихотворение Набокова с необходимостью выводит к разговору о наиболее существенном, фундаментальном в наследии позднего Достоевского.

Но эта же оговорка обусловливает и то обстоятельство, что последующий анализ будет строиться не столько на точных соответствиях и близких параллелях (хотя индекс выявленных конкретных аллюзий также достаточно высок), сколько на соотношениях более общего свойства, выводящих на уровень творческих и общемировоззренческих, главным образом религиозно-философских, принципов. Такая установка должна обеспечить рассмотрение проблемы в плоскости: Христос Набоко-

ва — Христос Достоевского, позволяя избежать подстерегающей опасности (в силу сказанного выше — вполне реальной) замкнуть анализ кругом соотношений: Христос Набокова — Христос Ипполита Терентьева, Ивана Карамазова etc.

Уточнив исходные позиции, обратимся к существу вопроса.

Мне уже приходилось высказывать свою точку зрения на то, что известное признание из предсмертной записной книжки Достоевского: «через большое горнило сомнений моя осанна прошла» — суть самое точное и полное выражение *творческого кредо* писателя. Позволю себе небольшую автоцитату: эти слова, — писал я, — «без всяких оговорок можно признать самой полной формулой творческого процесса Достоевского, обнаружением и обнажением его (творчества Достоевского) природы и движущего начала. Именно так: не просто и не только свидетельство об определенном мировоззренческом итоге ("осанна") как результате имевшей место в прошлом духовной эволюции, но — самая полная формула творческого процесса писателя. Ибо у Достоевского *воплощение* "осанны" возможно только *как изображение пути прохождения* ее "через горнило сомнений"» [7].

По-видимому, молодой Набоков почувствовал эту природу художественной диалектики Достоевского, в известном смысле проникся ею как поэт (то есть исключительно в эстетическом отношении) и попытался ее стилизовать в посвященном годовщине смерти писателя стихотворении. Но именно стилизовать (если не сказать — имитировать), в большей степени решая собственные творческие задачи, нежели стремясь в какой-то мере *следовать* художественному опыту великого романиста [8].

Однако эта внутренняя установка Набокова далеко не сразу открывается интерпретатору и способна вызвать ложное впечатление, что Набоков вполне верен здесь *духу* Достоевского, стремится взглянуть на мир «его глазами». «Не случайно стихотворение заканчивается так по-достоевски», — заключает один из исследователей, утверждая, что «Христос в нем (стихотворении. — *Б. Т.*) не только главный герой, но и некое "примиряющее" зеркало, в котором одинаково отражены и Набоков и Достоевский» [9]. Я не могу согласиться с такой оценкой. Но я вижу, на какой почве она возникает.

Действительно, как может показаться, раскрытое выше внутреннее движение стихотворения «Садом шел Христос с учениками...» — через нарастание всевластности смерти, через апофеоз ее торжества, через переживание героями (апостолами), а вместе с ними и читателями ее леденящей «мерзостности» — к неожиданному открытию и утверждению красоты — при первом приближении как будто являет собой близкое соответствие, например, прохождению Алеши Карамазова через искус, описанный в главах «Тлетворный дух» и «Такая минутка», искус, вызванный тем, что старец его «провонял» (как выражаются Ферапонт и вслед за ним Ракитин), искус, ввергающий героя в отчаяние и бунт, но — разрешающийся в конечном счете видением Каны Галилейской, где также вдруг «меняется минус на плюс» и «зловонное торжество смерти» оборачивается сиянием божественной красоты.

Можно указать, что впервые у Достоевского этот творческий принцип обнаруживается еще в «Преступлении и наказании», в приобретающем для всего романа архетипическое значение евангельском эпизоде, который читает по просьбе Раскольникова Соня Мармеладова, где «смердение» четверодневного Лазаря («Господи! **уже смердит**; ибо четыре дни, как он во гробе...»), красноречиво демонстри-

рующее «зловонное торжество смерти», вселяющее в присутствующих отчаяние и безверие, сугубо усиленные *слезами* и *скорбью* Самого Спасителя («Иисус, когда увидел ее плачущую <...> Сам **восскорбел духом и возмутился**» — Ин 11:32), — оказывается предварением величайшего чуда и торжества Божия. Это — одно из важнейших наблюдений, обнаруживающих евангельский генезис творческого метода позднего Достоевского. Но тем не менее, для целей нашего анализа гораздо важнее обращение к кульминационной ситуации «Братьев Карамазовых» — главе «Кана Галилейская», где тот же принцип реализуется не в последовательности сменяющих друг друга событий, но где — как и у Набокова — сияние божественной красоты непостижимым образом прозревается *в самой картине* смерти и разложения.

Своеобразным сигналом неслучайности подобных ассоциаций, свидетельством того, что возникновение их в глубине читательского восприятия, скорее всего, входило в набоковский замысел, как кажется, может служить вполне определенная аллюзия на текст главы «Тлетворный дух», содержащаяся в строках:

Говорил апостолу апостол:
*«**Злой был** пес, и смерть его **нага**,*
мерзостна...»

«...Смерть его нага» — то есть смерть обнажает, обнаруживает *греховную сущность* пса («злой был пес»). Эти слова, сама их логика, без сомнения, являются сжатым парафразом (хотя и не без определенной иронической переогласовки) обличений, провозглашаемых отцом Ферапонтом у гроба «провонявшего» Зосимы. «Постов не содержал по чину схимы своей, **потому и указание вышло**. <...> Конфетою прельщался, барыни ему в карманах приносили, чаем сладобился, чреву жертвовал, сластями его наполняя [10], а ум помышлением надменным... **Посему и срам претерпел**...» (14, 303), — возвещает окружающим Ферапонт, соблазняя и убеждая своею логикой многих. Однако, так же, как и логику набоковских апостолов, совершающееся затем «во Христе» чудо преображения, торжество божественной красоты опровергает этот приговор: «Опять раздвинулась комната... Кто встает там из-за большого стола? Как... И он здесь? **Да ведь он во гробе** <...> **Гроба уже нет,** и он (Зосима. — *Б. Т.*) в той же одежде, как и вчера сидел с ними <...> Лицо все открытое, **глаза сияют**. Как же это, он, стало быть, тоже на пире, тоже званый на брак в Кане Галилейской... <...> **Веселимся**, — [говорит Зосима], — пьем вино новое, **вино радости новой, великой** <...>» (14, 327). В результате, как известно, мрак и отчаяние в душе Алеши сменяются «восторгом» (14, 328), поколебленная и затмившаяся вера восстанавливается в новой силе: «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» (Там же). Так — на уровне героя — демонстрирует Достоевский прохождение «осанны» «через горнило сомнений».

И, повторю, может показаться, что Набоков делает то же самое. «По сути дела, набоковский "апокриф" — не что иное, как свернутая до размеров четырех строф своеобразная квинтэссенция из Достоевского, "концентрат" важнейших постулатов его философии», — убежден, например, К. Жуков, единственный известный мне автор, касавшийся занимающего нас предмета [11]. Он же приводит следующее наблюдение: в финальной строчке: «Зубы у него — **как жемчуга**», — пишет исследователь, — «стихотворение обретает совсем иное смысловое звучание: мертвый пес неожиданно **осеняется светом Христова царствия**, уподобляемого в Священном писании, как известно, жемчугу» [12]. Сам К. Жуков отнюдь не имеет в

писании, как известно, жемчугу»[12]. Сам К. Жуков отнюдь не имеет в виду параллели с «Каной Галилейской», вообще не устанавливает в своей статье каких-либо *конкретных* связей или перекличек с текстами Достоевского, но его замечание органично включается в логику приведенных выше наблюдений. Дать впечатляющий образ, мощно утверждающий идею торжества в мире начал уничтожения и небытия, пройти самому и провести читателя через этот искус и затем неожиданно, вдруг провидеть в картине смерти и разложения ослепительный свет Христова царствия — не этому ли творческому принципу Достоевского следует Набоков в стихотворении «Садом шел Христос с учениками...»? Может показаться (и приведенное мнение К. Жукова тому свидетельство), что это действительно так. Однако при ближайшем рассмотрении открывается во многом противоположная картина.

Конечно, в какой-то мере здесь сказываются родовые различия эпического, романного и лирического жанров. Но обнаруживаемое различие далеко выходит за рамки этой родовой обусловленности. Дело в том, что герои Достоевского (возьму опять пример Алеши Карамазова) *реально*, в сюжете произведений, оказываются ввергнутыми в бездну отчаяния и неверия, исчерпывают ее до дна и затем, из последней глубины падения, начинают движение к вере, свету, Богу. У Набокова же это движение совершается исключительно в сфере лирического переживания, а герои стихотворения остаются чуждыми какой-либо духовной динамики: апостолы — неспособными к прозрению и взлету духа, преодолению всемогущества смерти; Христос, напротив, — изначально свободным от какой-либо подвластности ей, наделенным сверхчеловеческим, божественным провидением. И это «есть в своем роде невозможное на земле чудо, — как скажет о другом свойстве Спасителя — о "Христовой любви к людям" — Иван Карамазов, добавив: — Правда, он был Бог. Но мы-то не боги» (14, 216). Так фактически в стихотворении Набокова между Христом и людьми (апостолы, избранники Христовы, здесь, бесспорно, представляют весь человеческий род), — между Христом и людьми разверзается «онтологическая пропасть». Но именно это и необходимо Набокову-*поэту*: весь эффект, производимый финальной строчкой, — переживание внезапного высвобождения из-под гипнотического воздействия картины разложения и смерти — на том и основан, что в лирическом движении стихотворения вдруг как бы совершается «прыжок» через эту «онтологическую пропасть» и читатель неожиданно оказывается, как уже говорилось, в принципиально иной системе координат, будучи перенесенным из мира «человеческого, только человеческого» в мир Христов. Но — и тут, видимо, гвоздь вопроса — попадает он в мир Христов, не преодолевая и побеждая вместе с автором и героями свободным движением своего духа фатальное всемогущество смерти (такого движения в стихотворении Набокова просто нет), а будучи поставленным перед «правдой» Христа, которая предъявлена ему «свыше» как непостижимые «чудо, тайна и авторитет».

Кстати, чтобы контрастнее оттенить обнаруженное «анти-достоевское» качество стихотворения Набокова (и окончательно отбросить соображения об обусловленности различий в текстах поэта и романиста родовыми особенностями лирики и эпоса), напомню другой *лирический* шедевр другого *поэта*, который, как мне представляется, напротив, предельно близок Достоевскому именно в указанном отношении. Речь идет о предпоследнем из «Стихотворений Юрия Живаго» Б.Л. Пастернака — «Магдалина. II», где в финальных строках героиня, наделенная поэтом «ве-

щим ясновиденьем сивилл» и провидящая накануне завтрашний крест, распятие и смерть Спасителя, завершает свое пророчество так:

Брошусь на землю у ног распятья,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинул по концам креста. <...>

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до воскресенья дорасту.

Поэт ведет свою героиню, а вместе с ней и читателя «путем зерна» — через бездну отчаяния, через *со-умирание* с Христом к взлету веры, к торжеству Воскресения. Пастернак здесь без всяких оговорок конгениален Достоевскому, и именно Достоевскому «Тлетворного духа» и «Каны Галилейской». Таков путь веры, и другого пути для этих двух великих художников нет. Альтернатива ему — только «вера» «толстой семипудовой купчихи», которой ернически «вожделеет» черт, ядовито иронизируя над Иваном Карамазовым. На этом фоне особенно рельефно выступает, что Набоков не следует, а вполне определенно противостоит в этом отношении Достоевскому.

Такой приговор может показаться чрезмерно строгим, категорическим. А лежащая в основе итогового вывода и в значительной мере предрешающая его «проекция» стихотворения на эпизод «Каны Галилейской» в «Братьях Карамазовых» слишком произвольной, искусственной. Что ж, стихотворение Набокова отсылает читателя и к другим важнейшим текстам Достоевского, позволяя уже непосредственно сопоставить Христа Набокова и Христа Достоевского, выяснить окончательно характер набоковской рецепции творчества Достоевского, как она резюмирована в стихотворении «Садом шел Христос с учениками...». Но, приступая к этой части разговора, необходимо предварительно коснуться еще одной важнейшей детали, о которой пока не было сказано ни слова.

Процитирую еще раз первую строчку стихотворения: «**Садом** шел Христос с учениками...». *Садом*. Симфония на книги Ветхого и Нового Завета однозначно свидетельствует, что слово «сад» как обозначение места действия употребляется в тексте Евангелия только один раз. Единственный *сад*, который упоминается евангелистами, — это *Гефсиманский сад*, расположенный на склоне Елеонской горы близ Иерусалима. Может быть, второй по значимости, после Голгофы, «локус» евангельского повествования — место «смертной скорби», моления о чаше и ареста Христа. Место Его «борения» (Лк 22:44): «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия» (Мф 26:39). Таким образом, уже в глубине первой набоковской строчки содержится скрытое указание: Христос здесь изображен в ситуации «на пороге» (если воспользоваться любимым словом-концептом Бахтина), когда «приблизился час» Его (Мф 26:45); в ситуации, о которой Он Сам сказал: «Ибо то, что о Мне, **подходит к концу**» (Лк 22:37). Именно *поэтому* центральной темой стихотворения становится тема смерти, *встречи* со смертью. Но — не просто смертью пса: песий труп у Набокова оказывается как бы центром некоего «излучения» — ширящегося, захватывающего и подчиняющего себе все вокруг «торжества смерти». В движении стиха

этот образ вырастает до выразительного символа *всемогущества смерти*, обнаруживая тем самым не локальный, но универсально-евангельский смысл центральной коллизии набоковского стихотворения: Христос и смерть — как встреча двух последних смыслов, двух взаимоисключающих принципов бытия. Взятый в контексте «гефсиманского хронотопа», повторю — в ситуации «на пороге», мертвый пес оказывается у Набокова своего рода образом-сигналом, предваряющим и в известном смысле метонимически вбирающим в себя последующие евангельские события. Это же обстоятельство придает финальной реплике набоковского Христа значение не частного, но последнего, итогового в общей «драматургии» новозаветной мистерии самоопределения. Однако — откровенно, подчеркнуто неканонического. Здесь, кстати, вновь напомню, что в газетной публикации стихотворение имело название «Сказание (**из апокрифа**)». Причем апокрифическим у Набокова, очевидно, является не столько сюжет, сколько воплощенная в нем религиозная концепция. Забегая вперед, укажу, в частности, что финал стихотворения не предполагает, фактически исключает центральное событие, определяющее сущность «гефсиманского хронотопа», — моление о чаше. На концептуальном уровне слова Христа: «Зубы у него — как жемчуга» — оказываются у Набокова *замещением* мольбы Спасителя: «Да минует Меня чаша сия» (Мф 26:39).

Сейчас же подчеркну, что лишь уточнение необходимой евангельской аллюзии, обнаруживающей в стихотворении его «гефсиманский хронотоп», создает почву как для аутентичного авторскому замыслу анализа поэтического текста, так и, — что для меня главное, — обнаружения его *наиболее глубинных* взаимоотношений с художественным миром Достоевского.

Сказанное может показаться парадоксом, так как непосредственно, напрямую Гефсиманский сад *ни разу* не упомянут в текстах писателя (равно — художественных, публицистических или эпистолярных; печатных или черновых), и я могу привести только единственный случай — в романе «Идиот», который однозначно прочитывается как аллюзия на эпизод *борения* Спасителя в Гефсиманском саду. Это рассуждения князя Мышкина о переживаниях приговоренного к смерти, о непереносимости для человеческого сознания этих переживаний: «А ведь главная, самая сильная боль, может, не в ранах, а вот что вот знаешь наверно, что вот через час, потом через десять минут, потом через полминуты, потом теперь, вот сейчас — душа из тела вылетит, и что человеком уж больше не будешь, и что это уже наверно; главное то, что *наверно*. <...> и в том, что наверно не избегнешь, вся ужасная-то мука и сидит, и сильнее этой муки нет на свете. <...> Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это без сумасшествия? <...> **Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил**» (8, 20–21). По-разному интерпретируя и оценивая эти слова героя Достоевского, исследователи единодушны в том, что последняя реплика подразумевает слова Иисуса в Гефсиманском саду, когда Он «начал **ужасаться и тосковать**», говоря: «душа Моя **скорбит смертельно**» (Мк 14:33–34; ср. Мф 26:38).

Может показаться, что в «тематической композиции» романа «Идиот» эта евангельская аллюзия не играет сколь-нибудь существенной роли, располагаясь на самой дальней ее периферии. Но это обманчивое впечатление. Есть веские основания утверждать, что именно здесь в произведении начинает звучать одна из ведущих тем романа, достигающая своей кульминации в эпизоде интерпретации Ипполитом Терентьевым картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос». Эпизоде, который по

мнению большинства исследователей является проблемным центром романа «Идиот» (и одним из главных проблемных центров творчества писателя в целом).

Позволю себе еще одну автоцитату — из другой своей работы. «Приступая к рассмотрению интерпретации Ипполитом картины Г. Гольбейна "Мертвый Христос", сразу подчеркнем один существенный момент. Авторитетный современный искусствовед в работе, посвященной наследию немецкого художника, пишет, что на своем полотне "Гольбейн изобразил труп <...> со всеми признаками начавшегося разложения <...> вокруг ран появились синеватые ореолы, а конечности начали чернеть" и т. д. Герой Достоевского, напротив, дважды повторяет, что "на картине этой изображен Христос, **только что снятый со креста**"; "это лицо человека, ***только что* снятого со креста, то есть сохранившего в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое**" (8, 338). <...> Ипполит последовательно "разворачивает" картину во времени, и в центре его размышлений оказывается не только смерть Христа, но и **Его предсмертные мучения**» [13]. И далее: «"Тут невольно приходит понятие, — говорит герой Достоевского о впечатлении от картины, — что если **так ужасна смерть** и так сильны законы природы, то как же одолеть их?" То есть, вглядываясь в лицо "мертвого Христа", которое "не пощажено нисколько", он словно находит на нем отпечаток *ужаса перед смертью*» [14].

«В человеческой истории ночь, проведенная Христом на Голгофе, имеет столь глубокое значение потому, что Бог, подчеркнуто лишенный своих традиционных привилегий, пережил во тьме **до конца отчаяние и даже ужас смерти**, — почти буквально совпадает с Ипполитом Терентьевым в этом пункте А. Камю. — Этим объясняется Lama sabactani [15] и страшное сомнение агонизирующего Христа. Агония была бы далеко не столь мучительной, если бы его поддерживала надежда на жизнь вечную». И после этого вдруг: «**Богу нужно отчаяться, чтобы стать человеком**» [16] Вот он — «скачок веры»! Перед нами два взгляда (поставим, преследуя эвристические цели, Альбера Камю перед полотном Ганса Гольбейна: это будет очень в духе Достоевского!) — два взгляда в одну и ту же «бездну» и две принципиально различных реакции: безверие и отчаяние Ипполита и выразительная формула веры, данная Камю [17]. Рискну даже утверждать, что, как ни покажется парадоксальным, эти слова Камю, на мой взгляд, предельно глубоко выражают также и существо христологической позиции автора «Идиота», обозначают тот пункт, где расходятся позиции самого Достоевского и его персонажа. С другой стороны, эти же слова выявляют — вернемся к главному нашему вопросу — важнейшую грань, разделяющую религиозно-художественные концепции Достоевского и Набокова.

Выше неоднократно была отмечена функциональная близость финальной реплики набоковского Христа и «пуанта» классической новеллы — того неожиданного «поворота», в котором Гете находил самую соль новеллистического жанра. Однако, по авторитетному замечанию Н.Я. Берковского, «в классической новелле суть не в самом повороте, а в том, в какую сторону он сделан» [18]. Может сложиться впечатление (и цитированная выше работа К.В. Жукова тому подтверждение), что в финале стихотворения «Садом шел Христос с учениками...» этот «поворот» сделан «в сторону» Достоевского, «по-достоевски». Возможно, так полагал и сам Набоков. Однако развернутые выше наблюдения заставляют говорить о другом. Соглашаясь, что

духовный опыт Достоевского значимо присутствует в стихотворении, необходимо вполне определенно засвидетельствовать, что этот «поворот» сделан поэтом прямо в противоположную сторону. Чтобы это лучше увидеть и глубже осознать, надо поподробнее задержаться на проблематике «гефсиманского хронотопа».

Именно *гефсиманского*, хотя последние наблюдения (Ипполит Терентьев, Альбер Камю) как будто переместили центр тяжести ведущегося разговора в иной евангельский хронотоп — на Голгофу. Но, надо заметить, что, дав выразительную интерпретацию одного из сложнейших вопросов христианской веры, Камю в приведенном суждении оказался достаточно неточным в фактологическом отношении. Как, скажем, нужно понимать «**ночь**, проведенную Христом на Голгофе»? Не соединил ли как-то здесь Камю искушение Голгофы с искушением Гефсиманского сада, «моление о чаше» в котором, действительно, совершалось *ночью*? Это предположение тем более уместно, что существует богословская традиция, которая в Гефсиманском эпизоде находит более серьезное и глубокое искушение, нежели в самом распятии. В частности, я имею в виду изложение вопроса в книге архиепископа Иннокентия (Борисова) «Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа», которая уже потому должна привлечь наше внимание, что она входила в круг чтения Достоевского (находилась в его библиотеке[19], а возможно, в выпусках «Христианского чтения» за 1828 г. писатель мог читать ее и на каторге[20], что делает еще более значимым факт знакомства писателя с этой богословской работой). Архиепископ Иннокентий пишет так: «На Голгофе сретит Сына человеческого крест **более внешний**, ужасный сам по себе и окруженный всеми **внешними ужасами**, но открытый для взора всех, самых врагов Иисуса, потому долженствовавший быть перенесенным с видимым величием, подобающим Агнцу Божию на самом жертвеннике, не открывавший тех сторон мучения и страданий, перенесение коих, сопряженное с выражением немощи человеческой, не могло быть показано нечистому взору всех и каждого. И вот **сей-то внутренний крест, или точнее, сия-то сокровеннейшая и, может быть, мучительнейшая половина креста** сретает Божественного Крестоносца в уединении вертограда Гефсиманского <...>»[21]. И этот взгляд, взгляд на искус Гефсимании как на «сокровеннейшую и, может быть, мучительнейшую половину креста» Господня был в высшей степени присущ также и Достоевскому. Повторю в этой связи еще раз слова князя Мышкина, сказанные в связи с переживаниями приговоренного к смертной казни: «Об **этой муке** и об **этом ужасе** и Христос говорил» (8, 21)[22].

Можно сказать, что Христос, совмещающий в Себе, по каноническому учению, «неслиянно и нераздельно» две природы — полноту человеческого и полноту божественного, был *центральным контрапунктом* всего творчества Достоевского, который однажды написал: «Христианство есть доказательство того, что **в человеке может вместиться Бог**[23]. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (25, 228). Но всем своим творчеством, всю свою жизнь «при полном реализме» писатель испытывал эту «величайшую идею». Причем уникальность подхода Достоевского к главному христологическому догмату заключается в том, что для него вопрос о присутствии в единой богочеловеческой Личности Христа «полноты божественной природы» стоял, как кажется, гораздо менее остро, чем «обратный» вопрос — о *полноте* проявления в Христе природы человеческой. Вполне сознавая, что «Христос-человек (в смысле: “только человек”. — *Б. Т.*) не

есть Спаситель мира» (11, 179), Достоевский в то же время мог написать: «Христос есть Бог, *насколько земля могла Бога явить*» (24, 244), — то есть все-таки допуская постановку вопроса о *мере* проявления Божества в Личности Богочеловека. Но тот же Достоевский как мало кто из христианских мыслителей всемерно акцентировал «человечество» Христа, предельную полноту присутствия в Нем человеческой природы[24]. Ибо — и это одно из фундаментальных убеждений писателя и одновременно источник его тревоги — Христос *не в полной мере человек* также «не есть Спаситель мира». К мысли о катастрофических последствиях, проистекающих из подобного допущения, писатель обращался неоднократно[25]. Стоит усомниться в истинности Халкидонской формулы, «поучающей исповедовать», что Христос «единосущен Отцу по Божеству **и единосущен нам по человечеству**»[26], и окажется прав в основаниях своего христоборческого бунта Великий инквизитор, который именно из того и исходит, что отвергает «единосущие по человечеству» Христа и людей, настаивает на принципиально иных, превышающих возможности обыкновенной человеческой природы качествах своего Пленника: «О, конечно, Ты поступил тут гордо и великолепно как Бог, но люди-то, но слабое бунтующее племя это — они-то боги ли?»; «И неужели Ты в самом деле мог допустить хоть минуту, что и людям под силу подобное искушение?» (14, 233) и т. д., — бросает обвинения Христу герой поэмы Ивана Карамазова[27]. Равно и концепция *человекобога* в «Бесах» формулируется Кирилловым как *реакция* на неудачу сотериологической миссии Богочеловека, неудачу, истоки которой герой Достоевского также во многом видит в *неполноте человечества* Христа[28]. И именно в этом — в перемещении акцента — смысл той инверсии, с помощью которой Кириллов пытается маркировать существо собственной позиции: «— Он придет и имя ему **человеко**бог. — Бого**человек**? — [переспрашивает Ставрогин.] — **Человеко**бог, в этом разница» (10, 189)[29].

Не буду сейчас более подробно останавливаться на полемических христологических концепциях, которые развивают герои «Бесов» и «Братьев Карамазовых». Ибо наша задача — установить характер соотношения Христа в набоковском стихотворении и Христа, как его понимал и исповедовал сам Достоевский. Замечу только, что Христос Набокова оказывается по своей глубинной сути близок именно этим «отрицательным» ликам Христа, которые, однако, их «авторами» — Кирилловым и Великим инквизитором отнюдь не утверждаются, но, напротив, полемически отвергаются. Причем через подобную критику Христа его героями Достоевский решает и собственную, художественную и религиозно-философскую, задачу, суть которой, как мне уже приходилось писать применительно к «Легенде о Великом инквизиторе», — «образно определить и обозначить ложные, искажающие и соблазняющие "лики" Христа, чтобы отсечь и отбросить их, раскрыв и явив тем самым миру лик истинного — евангельского — Христа»[30]. Отсюда следует вывод: обнаружение существующей близости между Христом в поэтическом изображении Набокова и теми ложными «ликами» Христа, каковыми Он представлен в полемических трактовках Кириллова и Инквизитора, позволяет резче обозначить принципиальную грань, которая разделяет Христа из стихотворении Набокова и Христа, как его исповедовал Достоевский.

Мы уже начали разговор о том, что важнейшей точкой, где скрестились художественные миры творчества позднего Достоевского и стихотворения Набокова является «гефсиманский хронотоп». Достоевскому исключительно важен и дорог эпи-

зод Гефсиманского сада как *предельное испытание* богочеловечества Христа. Эта евангельская ситуация уникальна тем, что здесь впервые и единственный раз человеческая природа Христа открыто вступает в противоречие с Его божественной природой. «Отче Мой! — обращается Он после признания в том, что Его "душа **скорбит смертельно**", — если возможно, да минует Меня чаша сия; **впрочем, не как Я хочу, но как Ты**» (Мф 26:39). Христос в Своей бесконечной любви и к Пославшему Его, и к людям подчиняет здесь свою человеческую волю воле Отца, но Он вполне определенно свидетельствует в словах: «впрочем, не как Я хочу, но как Ты» — о их, двух воль — божественной и человеческой, — *разнонаправленности.* Человечество Христа в эпизоде «борения» в Гефсиманском саду в полной мере открыто ужасу смерти — «и сильнее этой муки нет на свете». Человеческая природа Спасителя отягощена бременем всего того, что препятствует в ней самой осуществлению Христовой любви к людям. Но именно в том и состоит, по Достоевскому, совершенство Христа, что Его воля к любви превозмогает, оказывается способной превозмочь то внутреннее сопротивление, которое в Его божественной Личности порождено законами Его собственного человеческого естества[31].

Набоковский же Христос, также взятый в ситуации «на пороге», при встрече со смертью, напротив, обнаруживает *сверхприродную* абсолютную, всецелую свободу (освобожденность) от всего «человеческого, слишком человеческого», что Он эффектно и демонстрирует, «молвив **просто**» при взгляде на мертвого пса — символический образ всепобеждающего могущества смерти: «Зубы у него — как жемчуга...» Вот раскрытие высказанного выше утверждения, что «поворот», образующий новеллистический pointe набоковского стихотворения, сделан поэтом отнюдь не «по-достоевски», а в иную, прямо противоположную сторону.

Но глубина и уникальность ситуации состоит в том, что Христос Набокова не просто не знает «боли страха смерти» (слова Кириллова), свободен от естественного сопротивления человеческой природы при встрече со смертью. Он обнаруживает, прозревает в явлении смерти *Красоту.* И тут мы должны сказать о принципиальной противоположности — вновь при видимой, казалось бы, близости — *эстетических* позиций Набокова и Достоевского.

С целью непосредственно приблизиться к эстетической концепции Достоевского, а также в чем-то еще уточнить его христологические представления (что совершенно естественно, так как эстетика Достоевского — эстетика христианская, для которой Христос является высшим проявлением Красоты[32]) обращусь вновь к картине Ганса Гольбейна «Мертвый Христос» — проблемному центру романа «Идиот», рискнув построить свою интерпретацию, исходя из методологического принципа, который в свое время Н.А. Бердяев сформулировал применительно к поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор». «В ней, — писал Бердяев о поэме, — нужно искать положительное религиозное миросозерцание Достоевского. <...> Удивительно, что Легенда, представляющая небывалую по силе хвалу Христу, влагается в уста атеиста Ивана Карамазова. <...> Истина о свободе **раскрывается лишь по противоположности** идеям Великого инквизитора, она **ярко светит через возражения против нее** Великого инквизитора»[33]. То же и буквально теми же словами должно сказать и о трактовке «Мертвого Христа» Ипполитом Терентьевым. Однако в последнем случае при таком подходе возникает известная сложность, обусловленная не в последнюю очередь тем, что в отличие от поэмы «Великий инквизитор», в ин-

терпретации которой существовал достаточно широкий разброс мнений и Бердяев сумел сформулировать эвристический принцип, сопрягающий взаимоисключающие, как казалось до него, pro и contra, — в отношении гольбейновского «Мертвого Христа» в художественной структуре романа «Идиот» издавна в исследовательской литературе почти безраздельно[34] утвердилось определенное единство взгляда, суть которого и в аспекте авторской оценки, и в аспекте оценки героев точнее всего может быть выражено словом: «антиикона». Сошлюсь в качестве иллюстрации на новейшую работу венгерского исследователя В. Лепахина, который видит в картине Гольбейна «*антихристианскую проповедь*, способную подавить, разрушить в человеке веру в воскресение и бессмертие <...> Это **антиикона**, это живописный гимн непобедимости смерти»[35]. Полагаю, что сформулированная в этих строках точка зрения (отнюдь не принадлежащая В. Лепахину лично) грешит поверхностностью и «смазывает» реальную сложность отношения Достоевского к картине великого немецкого художника, не позволяя тем самым верно установить, какова же подлинная художественная функция гольбейновского «Мертвого Христа» в романе «Идиот».

Вряд ли я смогу ответить здесь на все поставленные выше вопросы, особенно те, которые далеко выходят за рамки обозначенной темы статьи. Но на существо христологической и, главное, эстетической позиции Достоевского, как они раскрываются сквозь призму отношения писателя к образу Спасителя на полотне Ганса Гольбейна, попытаюсь пролить дополнительный свет.

Не берусь сейчас впрямую интерпретировать картину немецкого мастера, в ее, так сказать, объективном содержании[36]. Это тема специального исследования[37]. Но сохранилось в высшей степени авторитетное свидетельство, зафиксировавшее *почти сразу же* то впечатление, которое полотно Гольбейна произвело на Достоевского в городском музее Базеля 12 / 24 августа 1867 г., за месяц до начала работы над романом «Идиот». Я имею в виду запись, сделанную в день события женой писателя, А.Г. Достоевской, в ее *стенографическом дневнике*, где она «по горячим следам» записала, что при посещении Базельского музея в ней, Анне Григорьевне, картина Гольбейна-младшего «Смерть Иисуса Христа»[38] «возбудила одно только отвращение и какой-то ужас, Федя же **восхищался** этой картиной» и «провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом»[39]. Вопреки более позднему свидетельству в воспоминаниях жены писателя[40], эта запись однозначно указывает, что Достоевский нашел в «Мертвом Христе» Гольбейна нечто *свое*, близкое ему по духу, *восхитившее* его[41]. Как это можно объяснить? Известно, как Достоевский умел додумывать и дописывать *чужие* произведения, внося в них *свою* проблематику, *свой* пафос. Но в свете всего сказанного выше можно с большой степенью вероятности утверждать, что Гольбейн «восхитил» писателя родственной духу Достоевского художнической смелостью, представив на полотне *предельное проявление* человеческой природы Христа *во всей ее полноте*.

«И если б этот самый Учитель[42], — завершает свою интерпретацию картины Гольбейна Ипполит Терентьев, — мог увидать Свой образ накануне казни, то так ли бы Он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь?» (8, 339). Ипполит в своем вопросе как бы исходит из презумпции, что на *такой* смертный ужас, который он видит на лице гольбейновского Мертвого Христа, в принципе, ни при каких условиях не может сознательно и добровольно согласиться никакое человеческое существо. Его вопрос есть вопрос неверия и отчаяния. Ответ «нет» (имплицитно содержащий-

ся в позиции Ипполита) означает допущение, что Христос в самый момент принятия решения не испытал в полной мере, в последней глубине всей полноты сопротивления, оказываемого человеческой природой идее добровольной смерти, переживаемой как абсолютный Конец. Что если бы смерть представлялась Ему не исполненным неимоверных физических и душевных страданий, но все-таки *путем* к посмертному преображению, грядущему с воскресением, а *абсолютным Концом*, то подвиг крестной жертвы был бы ему непосилен. Если же, следовательно, Христос смог взойти на крест и принять смерть *так*, как Он ее принял, лишь благодаря отсутствию в Нем в момент принятия решения переживания смерти как абсолютного Конца, благодаря некоему расчету на «божественную страховку», — то такой Христос не есть свидетельство о человеке, о возможностях человеческой природы и последование Ему невозможно. «Он был Бог, но мы-то не боги», — применю еще раз к этому случаю *формулу неверия* Ивана Карамазова[43].

Ответ «да» на тот же вопрос Ипполита (или отвержение самой постановки вопроса как некорректной, что одно и то же), напротив, есть триумф веры. Христос Гольбейна принял и пережил крестную смерть *как абсолютный Конец*, тем самым — и лишь тем самым! — пройдя в Своем крестном пути через «ту ужасную муку», сильнее которой, по утверждению князя Мышкина «нет на свете». В этом высота и красота подвига Спасителя, в этом же и последняя глубина кенотического замысла. В уже упомянутой книге «Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа» архиепископ Иннокентий размышляет о сущности этого замысла так: «Как Он мог умалиться в меру последнего страдальца? — Для некоего уразумения сей священной тайны <...> должно предположить особенное распоряжение премудрости и правосудия Божественного, приведших Сына Человеческого в такое состояние <...> В чем состояло сие таинственное распоряжение? — Первее, без сомнения и паче всего, в **сокрытии Божества от человечества, в предоставлении последнему действовать одними своими силами**. <...> по человеческому естеству великий Подвигоположник в продолжение настоящего подвига, тайным предрасположением Правосудия небесного, выведен был из своего естественного возвышенного состояния, низведен в состояние низшее, **приведен в равенство с положением самого последнего из людей искушаемых.** Каким образом? Это тайна провидения»[44].

Что потрясает Ипполита Терентьева в картине Гольбейна? Прежде всего то, что в образе мертвого Христа «нет залогов от небес», нет знаков Божества, нет и намека на превышение естественных законов. Приведенный пассаж из труда архиепископа Иннокентия свидетельствует об аутентичности такого образа, по крайней мере о соответствии его определенной богословской традиции: ключевые слова, выражающие существо его взгляда, — «**сокрытие Божества от человечества**» как проявление последней глубины кенотического замысла[45].

Но экзегеза архиепископа Иннокентия дает ключ и к сложнейшей *эстетической* проблеме, которая возникает в связи с гольбейновским образом «Мертвого Христа». Данная Ипполитом Терентьевым интерпретация картины, увиденной им в доме Рогожина, занимает центральное место в его «Необходимом объяснении». А в эпизоде, который *непосредственно предваряет* чтение Ипполитом своей исповеди, звучит знаменитая формула: «Красота спасет мир». «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет красота? Господа, — закричал он [Ипполит] громко всем, —

князь утверждает, что мир спасет красота! <...> Какая красота спасет мир? Мне это Коля пересказал... Вы ревностный христианин? Коля говорит, вы сами себя называете христианином» (8, 317). — И, повторю, почти непосредственно вслед за этим эпизодом, в той же главке, начинается «Мое необходимое объяснение».

Не будет серьезным преувеличением утверждать, что в «большом диалоге романа» данная Ипполитом интерпретация картины Гольбейна *прежде всего* суть полемическая реакция на слова князя о красоте. «Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, все еще **с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет**...» (8, 338–339) — с этого и начинает Ипполит. Другими словами, герой Достоевского остро переживает образ «Мертвого Христа» как *свидетельство о гибели красоты*. Но — и тут я усматриваю, в известном смысле, *главный контрапункт* замысла романа о «положительно прекрасном человеке» — приведенная выше запись из стенографического дневника жены писателя, согласно которой Достоевский «**восхищался этой картиной**» и «провозгласил Гольбейна замечательным художником и **поэтом**», однозначно свидетельствует, что *в отличие от своего героя* (который отнюдь не «восхищается»), а также от многих последующих исследователей, оказавшихся в плену позднейших недостоверных воспоминаний жены писателя, — сам Достоевский нашел и остро пережил как откровение в картине Ганса Гольбейна (младшего) «Мертвый Христос» **красоту**. И это переживание обозначает абсолютную дистанцию между позициями персонажа (Ипполита Терентьева) и автора романа «Идиот».

Само по себе, после всего сказанного выше, открытие Достоевским в образе гольбейновского «Мертвого Христа» красоты не должно вызывать удивления. Если Ипполитом интерпретируется этот образ как *гибель* красоты и одновременно некая вселенская катастрофа, то для писателя это вольное, жертвенное *самозаклание* красоты как кульминация сотериологического божественного замысла и, значит, в буквально-этимологическом смысле слова *апофеоз / апотеоз* Красоты[46]. У эстетической реакции здесь вполне определенно обнаруживаются религиозные основания.

Для уяснения религиозных оснований эстетики Достоевского, может быть, одним из наиболее значимых оказывается следующее суждение, которое находим среди подготовительных материалов к роману «Бесы»: «Да Христос и приходил затем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно»[47]. Находя в этом и подобных высказываниях писателя уклонение от православной ортодоксии, которое он определяет как «христианский натурализм», авторитетный богослов В.В. Зеньковский заключает: «Это есть *христианство без Голгофы*, христианство лишь Вифлеема и Фавора»[48]. Приведенное мнение не лишено определенных оснований. Как кажется, *мистическая сторона* искупительной крестной жертвы Спасителя и ее последствия для поврежденной первородным грехом человеческой природы Достоевским, действительно, недооценивается (а именно это прежде всего имеется в виду в приведенной цитате). Но вот с формулировкой, в которой В.В. Зеньковский выразил свою точку зрения, решительно невозможно согласиться[49]. Ибо своеобразие христианства Достоевского состоит в том, что для него чудо «просиявшей плоти», явившее ее «в та-

ком небесном блеске» (11, 112), — это, конечно же, не столько Фавор, сколько Гефсимания и Голгофа. Указанное обстоятельство имеет определяющее значение для всей системы эстетики писателя.

Подлинная красота в художественном мире Достоевского — красота *кенотическая*[50].

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя, —

цитирует тютчевские строки Иван Карамазов во вступлении к своей поэме «Великий инквизитор», добавляя от себя: «Что непременно и было так, это я тебе скажу» (14, 226). Не касаясь сейчас сложной и противоречивой авторской позиции Ивана, роли тютчевского «эпиграфа» в художественной структуре его поэмы, укажу, что тютчевские строки, которые Достоевский неоднократно вспоминает и в подготовительных материалах к «Бесам» (см.: 11, 177), и в «Дневнике писателя» (см.: 23, 103), и в своей предсмертной Пушкинской речи (см.: 26, 148, 211, 214)[51], — бесспорно, один из важнейших ключей к его собственной христологии, и — следовательно — к его эстетике.

Но тут есть один важный нюанс. Кенотическая красота, утверждаемая в стихотворении Тютчева, не есть красота «рабского вида», но Красота «Царя Небесного» — «в рабском виде». То есть не красота *низа*, но Красота *нисхождения*. Не красота *ничтожества*, но Красота *самоуничижения*. Вольного жертвенного нисхождения и самоуничижения. И так же понимал красоту Достоевский: «<...> быть властелином и хозяином даже себя самого, своего *я*, пожертвовать этим *я*, отдать его — всем. В этой идее есть нечто **неотразимо-прекрасное**, сладостное, неизбежное и даже необъяснимое» (20, 193), — записывает он в рабочей тетради 1864 г.[52] Представление писателя о высшей Красоте, таким образом, оказывается и генетически, и типологически сродни замечанию апостола Павла о том, что проповедь «Христа распятого» — «для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие» (1Кор 1:23). Больше того, приведенные слова из послания к коринфянам также, по сути, дают нам ключ к уразумению эстетики писателя как глубинно-христианской, а потому и столь парадоксальной с позиций здравого смысла и непосредственного чувства. Без учета кенотической природы эстетических воззрений писателя есть реальная опасность интерпретировать его эстетику как «противоположное “общее место”».

Если с этих позиций вновь обратиться к проблеме восприятия Достоевским картины Г. Гольбейна «Мертвый Христос», то суть религиозной и одновременно эстетической позиции автора «Идиота» можно представить так. В романе говорится, что «от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (8, 182)[53]. Тут важно не упустить: «у иного» (что часто теряют при цитации), ибо у Достоевского ситуация искушения принципиально обратима: это одновременно и ситуация, где вера может и должна укрепиться, закалиться. Вообще применительно к религиозности писателя очень уместно употребить выражение: *риск веры*. Хорошо о специфике веры Достоевского сказал И.И. Евлампиев, употребив другое выражение: «*усилие* веры». Критически оценив понятие «абсолютной веры» (оказывающейся, по оценке исследователя, сродни вере уже упомянутой выше «толстой, семипудовой купчихи» из ирони-

ческого пассажа карамазовского черта), И.И. Евлампиев продолжает: «*Абсолютная* вера предполагает отсутствие каких-либо сомнений и исканий — это успокоенность и ожидание *обещанного* грядущего преображения. Вера Христа вовсе не этого требует от человека. Сама суть человеческой личности — это свобода, вера человека также должна быть свободной верой, то есть предполагать постоянное *усилие* веры»[54]. И далее: подлинная вера, вера по Достоевскому «больше требует от человека, чем обещает, накладывает бесконечную ответственность, а не дарует блаженное успокоение...»[55]

«От этой картины **у иного** еще вера может пропасть». Так. Но для иного «иного», способного совершить перед этой картиной «усилие веры» и «поверить, смотря на **такой** труп, что **этот** мученик воскреснет» (8, 339)[56], вот именно *этот*, как Он изображен на полотне Гольбейна, — картина «Мертвый Христос» *сразу же* приобретает совершенно иной смысл и наполняется тем самым «небесным блеском», о котором говорится в подготовительных материалах к «Бесам». Больше того, чем подлиннее смерть, чем невыносимее ужас от встречи с ней, прочитываемый на полотне в лице Спасителя, тем этот «небесный блеск» ярче. Ибо тем выше, грандиознее, непостижимее жертва. Этот образ, *такой образ* и есть мера Христовой жертвы. Только глядя на такую картину и можно до конца понять смысл великих слов пасхального канона: «**Смертию** смерть поправ».

После сказанного можно повторить без удивления свидетельство жены писателя: «Федя же **восхищался** этой картиной» и «провозгласил Гольбейна замечательным художником **и поэтом**».

В свете сделанных наблюдений и выводов, в соотнесении с решением христологических вопросов в мировоззрении и творчестве автора «Идиота» и «Братьев Карамазовых» стихотворение юного Набокова «Садом шел Христос с учениками...» (с посвящением памяти Достоевского) в конечном счете оказывается — скорее всего непреднамеренно, но объективно — едва ли не жестокой пародией на творчество писателя в его самых глубоких основаниях. Повторю: может показаться, что поэт пытается следовать Достоевскому, строить стихотворение в его духе, в его поэтике. Гнетущая натуралистическая картина гниения и разложения, переживание апостолами увиденного как «капитуляции» красоты перед «зловонным торжеством смерти» и вдруг прозрение — даже не «сквозь» эту картину, как было с Алешей в «Кане Галилейской», а подобно восприятию Достоевским гольбейновского «Мертвого Христа» — *в самой этой картине* «сияния Царствия Божия» (К. Жуков). Но при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что это не более чем эффектная имитация. Ни автором, ни читателями не совершается здесь «усилие веры». В герое (Христе) нет преодоления всевластности смерти, победы над нею. Вместо откровения религиозной истины перед нами виртуозно выстроенная, изящная новелла с привкусом модернистского паразитирования на христианских ценностях.

Когда-то Сартр назвал Достоевского среди «духовных родителей» Набокова. А затем, сравнивая двух писателей, сделал принципиальную оговорку: «Разница в том, что Достоевский верил в своих героев, а Набоков в своих уже не верит <...>. Он открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования...»[57] Сказано это совсем по другому поводу, о Набокове-прозаике, в раздраженной и жесткой рецензии 1939 г. на роман «Отчаянье». Но в чем-то эта оценка оказывается созвучной итоговому выводу, к которому привели

меня наблюдения, сделанные в настоящей статье. И о родстве двух авторов, более близком, чем это принято считать, и о том, что у Набокова оборачивается игрой и «литературой» то, что для Достоевского — мучительная проблема и усилие самой отчаянной веры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В этой связи невольно вспоминается суждение Ницше о том, что авторы Евангелий *извратили* «подлинный» образ Иисуса, который им не дано было ни постигнуть, ни принять, и высказанное вслед за этим сожаление, что «вблизи от этого интереснейшего décadent (характеристика Христа. — *Б. Т.*) не жил **какой-нибудь Достоевский**, т. е. кто-либо, кто сумел бы почувствовать захватывающее очарование» этого типа (*Ницше Ф.* Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 656–657). Как знать, возможно, знакомство именно с этим суждением Ницше, согласно которому подлинного Иисуса-декадента сумел бы верно изобразить только «какой-нибудь» Достоевский, и могло дать начальный импульс поэтической мысли молодого Набокова.

[2] В общетеоретическом плане можно дополнительно отметить, что вынесенное первоначально в название жанровое определение «Сказание» вступало в противоречие с обнаруженным выше новеллистическим принципом построения набоковского стихотворения: в известном смысле новелла — это всегда «анти-сказание», так как пафос новеллы (как жанра) утверждается в противоречии с авторитетом традиции и в преодолении его, взломе его. Сказание же, напротив, суть закрепление и санкционирование традиции.

[3] Ср. в современном переводе: «Над чревом треснувшим кружился рой мушиный / И черная личинок рать / Ползла густой струей из вспученной брюшины / Лохмотья плоти пожирать...» и т. д.

[4] Хотя стоит отметить, что автор вполне определенно и подчеркнуто обозначает дистанцию между собой, поэтом, и Христом: то что поэту дается ценой колоссальных усилий, требует от него виртуозной и изощренной стихотворной техники, то для Христа — «просто» и утверждается Им без каких-либо внутренних усилий. В этом, казалось бы, проходном словечке «просто», может быть, заключена еще более непостижимая тайна, чем в самом обнаружении и утверждении красоты в картине смерти и разложения.

[5] Первая попытка воплотить этот принцип также относится ко времени работы над «Преступлением и наказанием». Среди подготовительных материалов к ранним редакциям не однажды встречаются записи: «Видение Христа» (7, 135), «Видение. Христос» (7, 139); и даже в пору работы над окончательным текстом в замысле Достоевского была «Глава "Христос" (как "Сон Обломова")» (7, 166). Отмечу и малоизвестный сон Лизаветы Смердящей из подготовительных материалов к «Подростку»: «Во сне Христос: "Молчи, глупая... что ты, Лизонька?" Так и сказал мне: "Лизонька"» (16, 141).

[6] И даже, казалось бы, всецело «авторский» эпиграф к «Бесам» оказывается «подобранным» Хроникером («Софья Матвеевна знала Евангелие хорошо и тотчас отыскала от Луки то самое место, которое я и выставил эпиграфом к моей хронике» — 10, 498). Близким образом обстоит дело и с евангельским эпиграфом к «Братьям Карамазовым» (впрочем, без оговорки повествователя): в самом романе эти слова Христа обсуждают Зосима и Таинственный посетитель (см.: 14, 281).

[7] *Тихомиров Б.Н. Христос* и *Истина* в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский и мировая культура. СПб., 1999. № 13. С. 176–177.

[8] «Меня не увлекает, как его (Достоевского. — *Б. Т.*) герои "через грех приходят к Христу"», — писал Набоков много позже, в «Лекциях по русской литературе», о частном выражении этого творческого принципа Достоевского (*Набоков В.В.* Достоевский // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 379–380).

[9] *Жуков К.В.* Стихотворение Владимира Набокова «На годовщину смерти Ф.М. Достоевского» // Достоевский и современность: Материалы VIII Международных Старорусских чтений 1993 года. Новгород, 1994. С. 133.

[10] Обличения Ферапонта включаются в общее развитие в романе мотива *сладости*, который оказывается теснейшим образом увязанным с мотивом *греха, греховности*. Напомню здесь хотя бы *ананасный компот* Лизы Хохлаковой, замечание Ивана после рассказа о зверствах турок: «Кстати, турки, говорят, **очень любят сладкое**» (14, 217) и т. п. На онтологическом уровне эту связь выявляет Федор Павлович Карамазов, формулируя принцип: «В скверне-то **слаще**» (14, 157).

[11] *Жуков К.В.* Стихотворение Владимира Набокова «На годовщину смерти Ф.М. Достоевского» С. 133.

[12] Там же. По-видимому, имеется в виду притча Господня о драгоценной жемчужине: «Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин. Который, нашед одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее» (Мф 13:45–46). Также необходимо учесть описание **входа** в Небесный Иерусалим: «А двенадцать ворот — двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины» (Откр 21:21), где, по замечанию С.С. Аверинцева, жемчуг символизирует «духовный свет» (Мифологический словарь. М., 1990. С. 454. Статья «Рай»). Заметим, однако, для точности, что в Апокалипсисе жемчуг, жемчужины принадлежат и иному, противоположному образному ряду, оформляющему мотив Вавилона и Вавилонской блудницы (см.: Откр 17:4; 18:12, 16).

[13] *Тихомиров Б.Н.* О христологии Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 112–113.

[14] Там же. С. 120.

[15] Так в латинской Библии передается предсмертный вопль Христа на арамейском языке, который в русском синодальном переводе звучит: «Или, Или! Лама савахфани? то есть Боже Мой, Боже мой! Для чего Ты меня оставил?» (Мф 27:46).

[16] *Камю Альбер.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 142–143.

[17] Сказанное относится исключительно к процитированному пассажу и никак не предрешает общих оценок и характеристик мировоззрения Камю. К тому же, естественно, нестрогий язык философской эссеистики (да еще в переводе на другой язык) не обладает необходимой точностью в обращении с богословскими категориями.

[18] *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 264.

[19] См.: *Десяткина Л.П., Фридлендер Г.М.* Библиотека Достоевского (Новые материалы) // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 258.

[20] О передаче Достоевскому в острог омским священником А.И. Сулоцким журнала «Христианское чтение» за 1828 г. см.: Лит. наследство. М., 1956. Т. 60. Кн. 1. Ч. 2. С. 624.

[21] Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа, изображенные по сказаниям всех четырех Евангелистов. Часть III. Одесса, 1857. С. 96–97.

[22] Отмечу, что Мышкин *буквально* совпадает с Ипполитом (и Камю), акцентируя чувство *ужаса* в момент встречи со смертью, о котором, по его словам, свидетельствовал Сам Христос. Источником здесь, как уже отмечалось, является Евангелие от Марка, однако свидетельство о испытываемом Спасителем чувстве ужаса принадлежит не Христу, а евангелисту: «и начал **ужасаться** и тосковать» (Мк 14:33). Сам же Христос говорит лишь о смертельной *скорби* (Мк 14:34). С прицелом на последующее рассмотрение вопроса отмечу также, как Мышкин определяет «содержание» этой *муки* и этого *ужаса*: «А ведь главная, самая сильная боль <...> вот что вот знаешь наверно, <...> **что человеком уж больше не будешь**...» (8, 20).

[23] Слово «вместиться» может показаться неточным, слишком «механическим», чреватым соблазном несторианства, ведущим к тому «христианскому натурализму», в котором упрекал Достоевского В.В. Зеньковский (см.: *Зеньковский В.В.* Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 222–236). Признавая известную справедливость точки зрения Зеньковского, высказанную на материале

других наблюдений, отмечу, однако, что в приведенных словах писатель говорит не о Христе, но о «христианстве», не о человеческой природе Иисуса, воспринятой Богом и восстановленной в акте вочеловечения, но о перспективе и цели развития человечества в истории. Оставляю анализ этой проблемы до другого случая.

[24] «Парадоксальным образом Он [Христос] соединяет со всесовершенной полнотой Своей Божественной природы **столь же всестороннюю** "неполноту" падшей природы человеческой»; «Он берет на Себя объективное состояние греховности, подчиняет Себя условиям нашей смертности; отказывается от Своих царственных преимуществ, Он все глубже и глубже сокрывает Свою славу в страдание и смерть. Ибо Ему надлежит обнаружить в Своей собственной плоти, насколько человек, которого Он создал по образу совершенной Своей красоты, обезобразил себя грехопадением» (*Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 270–271). Под «объективным состоянием греховности», принятом на Себя Христом, надо, видимо, разуметь, что Спаситель «добровольно и полностью взял на Себя **последствия греха**. Он познал все немощи, все ограничения нашего существования, кроме разрушительных страстей, зависящих от нашей свободы» (Там же. С. 272).

[25] Ср. с тезисом Н.А. Бердяева: «Если безбожный гуманизм, основанный на самоутверждении человека без Бога и против Бога, ведет к отрицанию человека, к отрицанию человеческого образа как образа Божьего, то, с другой стороны, **разрыв целостной истины о Богочеловечестве ведет к утверждению Бога без человека и против человека**» (*Бердяев Николай.* Собр. соч. Paris: YMCA-Press, 1989. Т. 3. С. 31).

[26] Цит. по: *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. С. 207–208.

[27] Подробнее об этом см.: *Тихомиров Б.Н. Христос* и *Истина* в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор».

[28] Христос Кириллова как будто не знает «боли страха смерти», острого переживания смерти как абсолютного Конца. Его предсмертные слова, обращенные к раскаявшемуся разбойнику, напротив, выражают твердую уверенность: «Будешь сегодня со Мною в раю» (10, 471). Реплика эта восходит к евангелисту Луке (см.: Лк 23:43), рисующему картину крестной смерти Спасителя в решительном противоречии со свидетельствами Матфея и Марка: ни чувства *ужаса* при наступлении Его смертного «часа» в Гефсиманском саду (Мк 14:33), ни переживания богооставленности на Голгофе (Мф 27:46; Мк 15:34) Христос у Луки не знает в принципе.

[29] Глубокую и острую, хотя и далеко не бесспорную интерпретацию кирилловской концепции человекобога как «нового Христа» см.: *Евлампиев И.И.* История русской метафизики в XIX–XX веках. СПб., 2000. Ч. 1. С. 136–154 (Глава 2. Личность как Абсолют. Метафизика Ф. Достоевского. § 7. Личность и Бог. Случай Кириллова). Ср. также: «Идея человекобога, явленная Кирилловым в ее чистой духовности, есть момент в гениальной диалектике Достоевского о человеке и его пути. <...> У Достоевского совсем не было желания прочесть мораль о том, как плохо стремиться к человекобожеству. <...> Кириллов — антропологический эксперимент в чистом горном воздухе» (*Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском: Достоевский в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1991. С. 228).

[30] *Тихомиров Б.Н. Христос* и *Истина* в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор». С. 168.

[31] *Тихомиров Б.Н.* О христологии Достоевского. С. 117.

[32] См., например: «Христос в Себе и в Слове Своем нес идеал красоты» (29_2, 85) и т. п.

[33] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Николай.* Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 124.

[34] Исключение составляет только точка зрения С.Н. Булгакова, представленная в его поздней работе «Софиология смерти», где он, кстати, радикально пересматривает свои первоначальные позиции. Здесь Булгаков формулирует крайнюю в своей полемической проти-

воположности другим интерпретаторам позицию, не противопоставляя, а напротив, фактически *отождествляя* ви́дение Мертвого Христа Гольбейном и Достоевским (см.: *Булгаков С.Н.* Тихие думы. М., 1996. С. 288).

[35] *Лепахин В.* Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2000. Т. 15. С. 261–262.

[36] Отмечу только одно, но, как кажется, исключительно важное расхождение Гольбейна и Достоевского. В отличие от изображения на картине, где художником всемерно подчеркнуто начавшееся трупное разложение (что так шокирует многих зрителей), в описании Достоевского этот момент полностью отсутствует и акцент сделан на *духовном ужасе* Спасителя при встрече со смертью как характеристике Его состояния на кресте в последние мгновения перед кончиной. Расхождение это, по-видимому, не случайно, так как имеет глубокий *догматический* смысл: «тление», «распад» плоти — это *посмертная* фаза, не имеющая никакого мистического смысла и поэтому невозможная для тела Богочеловека (ср.: «Тот, Которого Бог воскресил, **не увидел тления**» — Деян 13:37, ср.: 2:31); духовный ужас перед смертью — это мера полноты проявления человеческой природы в богочеловеческой Личности Христа.

[37] В последнее время на необходимость для достоеведения углубленного рассмотрения мировоззрения и творчества Ганса Гольбейна в контексте проблемы «Гольбейн и Достоевский» неоднократно указывал К.А. Степанян.

[38] Так называет полотно Гольбейна в своем дневнике А.Г. Достоевская.

[39] *Достоевская А.Г.* Дневник 1867 года. М., 1993. С. 234.

[40] Воспоминания А.Г. Достоевской создавались в 1911–1916 гг. Здесь она принципиально иначе описывает реакцию Достоевского: «Картина произвела на Федора Михайловича **подавляющее впечатление**, и он остановился перед нею **как бы пораженный**. <...> В его взволнованном лице было то **как бы испуганное выражение**, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии» (*Достоевская А.Г.* Воспоминания. М., 1987. С. 186).

[41] Тут особенно значимо, что Достоевский «провозгласил Гольбейна замечательным <..> **поэтом**». Сам он различал «дело художника» и «дело поэта», употребляя первое применительно к творческому исполнению, мастерству, а второе — к поэтической идее, глубине замысла. В письме А.Н. Майкову от 15/27 мая 1869 г. он писал: «поэма (здесь — идея, замысел. — *Б. Т.*), по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое **дело поэта** *как создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий...» (29_1, 39).

[42] Подчеркну, что вопрос Ипполита имеет смысл лишь в том случае, если он обращен к Христу — Богочеловеку и преследует цель испытания Его «человечества»; если же его адресатом является Иисус — человек (только человек), как это часто понимают, то «боль страха смерти» (выражение Кириллова) и знание, что «человеком уже больше не будешь» (слова Мышкина), то есть переживание смерти как абсолютного Конца, должны быть присущи ему изначально и неотъемлемо. Напомню также, что для Ипполита Он — «Тот, Который побеждал и природу при жизни своей, Которому она подчинялась, который воскликнул: "Талифа куми" — и девица встала, "Лазарь, гряди вон", — и вышел умерший...» (8, 339).

[43] Е.А. Штакеншнейдер в дневнике 1880 г. сохранила свидетельство о любопытном споре в своем салоне между Достоевским и Д.В. Аверкиевым как раз по этому вопросу: «"Сознать свое существование, мочь сказать: я есмь! — великий дар, — говорил Достоевский, — а сказать: меня нет, — уничтожиться для других, иметь и эту власть, пожалуй, еще выше". Тут Аверкиев <...> сорвался с места и говорит: "Это, конечно, великий дар, но его нет и не было ни у кого, кроме одного, **но Тот был Бог**". Достоевский стал ему возражать. <...> [Аверкиев] продолжал хрипеть, что, кроме Христа, никто не уничтожается для других. А **он сделал это без боли, потому что был Бог**» (Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М.,

1990. Т. 2. С. 361). К величайшему сожалению, приезд новых гостей прервал беседу и мы лишены возможности услышать контраргументы Достоевского в этой дискуссии.

[44] Указ. соч. С. 103–104.

[45] Тут возникает вопрос, как согласуется такая интерпретация с Халкидонским догматом, который учит, что две природы в Христе сосуществуют в единстве его Божественной личности «неслитно, неизменно, **нераздельно и неразлучно**»? Вот как трактует эту проблему православное богословие: уже «воплощение создает как бы некое "расстояние" между Отцом и Сыном, некое пространство для свободного подчинения Слова, ставшего плотью, создает как бы духовное место искуплению» (*Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. С. 280). Ср. с толкованием С.Н. Булгакова в «Софиологии смерти»: «Совершилось в предельном кенозисе, как бы разделение естеств, которое не могло, конечно, явиться таковым в онтологическом смысле в силу нераздельности обоих естеств во Христе, но при бездейственности одного естества оставалось в своей собственной силе другое» (*Булгаков С.Н.* Тихие думы. С. 288).

[46] Апофеоз (*греч.* apotheosis) — буквально: *обожествление, обоготворение.*

[47] Цит. по: *Тихомиров Б.Н.* Заметки на полях академического Полного собрания сочинений Достоевского (уточнения и дополнения) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 234. Здесь приведены наблюдения и аргументация в пользу отличного от ПСС в ряде существенных моментов прочтения этого важного текста Достоевского (ср.: 11, 112).

[48] *Зеньковский В.В.* История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 223.

[49] Еще более неточен В.В. Зеньковский в другом месте своего труда, когда пишет, что «в христианском миропонимании Достоевского подчеркнуто то **откровение о человеке**, которое дано нам в Боговоплощении и Преображении, но нет того, что дано в Голгофе...» (Там же. С. 235–236). Подробнее об оценке В.В. Зеньковским религиозного мировоззрения писателя см.: *Тихомиров Б.Н.* Дискуссионные вопросы интерпретации христианского мировоззрения Достоевского в свете работ В.В. Зеньковского — в настоящем издании.

[50] Освещение этого вопроса в общем плане см.: *Котельников В.А.* Кенозис как творческий мотив у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 194–200. В этой работе бедность, страдание, самоуничижение, жертвенность, смирение, благодатный идиотизм, безумие, косноязычие, юродство etc., как они обрисованы и раскрыты в творчестве Достоевского, названы «кенотическими ступенями» в движении личности к истине, благу, красоте (Указ. соч. С. 195). Представляется очевидным и бесспорным, что *в конечном счете* как к высшей своей точке, вершине движения этот ряд и ведет нас к образу Мертвого Христа.

[51] Об этом см. в капитальной монографии: *Гачева А.Г.* «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» (Достоевский и Тютчев). М., 2004. С. 293–309.

[52] Ср. замечание В.Н. Лосского: «Так само <кенотическое> истощание только **еще больше являет** Божество Сына **для всех тех, кто умеет** узнавать величие в уничижении, богатство в оскудении, свободу в послушании» (*Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. С. 110). Добавлю от себя — торжество и победу в добровольном принятии смерти как абсолютного Конца. «Для всех тех, кто умеет...» — пишет богослов; Достоевский умел, сумел — его герой, Ипполит Терентьев, — нет.

[53] Правда, высказавший такое мнение князь Мышкин тут же делает по поводу своих слов оговорку: «Я почти шутил...» Но слово сказано.

[54] *Евлампиев И.И.* История русской метафизики в XIX–XX веках. Ч. 1. С. 147.

[55] Там же. С. 159.

[56] Слова Ипполита, недоумевающего, «каким образом могли <...> поверить» в грядущее Его воскресение ученики Христа, видевшие «такой точно труп».

[57] В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 1997. [Т. 1]. С. 270.

Елена Новикова

В.В. НАБОКОВ И Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ: ДИСКУРС «ЛИЧНОГО ОТЧАЯНИЯ»

Язвительные высказывания В.В. Набокова о Ф.М. Достоевском бесконечны, широко известны и являются сегодня предметом оживленных дискуссий. Проблема «Набоков и Достоевский» обсуждается современными учеными в основном в стратегии, демонстративно заданной самим Набоковым, — в стратегии оппозиции, которая закономерно разворачивается от утверждения антиномии до идеи идентичности двух писателей [1]. И это происходит, несмотря на то, что категорическое недоверие к «откровенному» слову писателя XX в. и к «бесхитростно» предъявляемым им стратегиям и дискурсам давно уже стало не только «общим местом», но, пожалуй, базовым методологическим принципом набоковедения.

В данной работе я исхожу из предположения о том, что, наряду с «прямой речью», наряду с непосредственными высказываниями Набокова о Достоевском (о которых, собственно, и говорилось выше), в его творчестве присутствует и иной дискурс Достоевского. Он организован, если можно так выразиться, «косвенной речью» в таких набоковских текстах, в которых Достоевский, как правило, не является главным героем изображения и высказывания, а упоминание о нем возникает «косвенно», «кстати».

Такой подход к изучению проблемы отношения Набокова к Достоевскому актуализировал в творчестве младшего писателя, на первый взгляд, достаточно неожиданно, проблематику русской эмиграции. Именно в контексте размышлений о трагической судьбе русской эмиграции и о собственной жизни писателя-эмигранта Набоков вновь и вновь «косвенно» вспоминает, упоминает, называет Достоевского.

Материал подобного «косвенного» характера обнаруживается, прежде всего, в диалоге Набокова с Ходасевичем.

Ходасевич о Достоевском и Набокове

Как известно, одним из самых острых вопросов для русской эмиграции первой половины XX в. был вопрос продолжения великих традиций русской культуры и русской литературы прошлого, вопрос о собственной принадлежности к ним. Перед русской эмиграцией «первой волны» встала проблема культурной идентичности с классической литературой и культурой потерянной родины. Художники и мыслители эмиграции решали ее по-разному, и известный лозунг «мы не в изгнании, мы в послании» отнюдь не выражал всего спектра их взглядов и мнений на этот счет.

В связи с этим особого внимания заслуживает позиция В.Ф. Ходасевича. В своей известной статье «Литература в изгнании» (1933) он обратился к эмигрант-

ской литературе с требованием принципиального отказа от идентичности с предшествующей русской литературой: «Творчество в изгнании пошло по привычным рельсам, не обновляясь ни с какой стороны. Произведения, помеченные Берлином или Парижем, могли быть написаны в Москве или Петербурге. Литература эмиграции <...> не сумела стать подлинно эмигрантской, не открыла в себе тот пафос, который один мог придать ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные формы. Она не сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию» [2].

Необходимо осознать истинный смысл упрека Ходасевича, обращенного к русской «литературе в изгнании», в том, что она «пошла по привычным рельсам». За требованием отказа литературы «Берлина или Парижа» от идентичности с литературой «Москвы или Петербурга» в конечном счете лежит представление о путях, пройденных русской литературой прошлого. По мысли Ходасевича, литература эмиграции должна «открыть в себе пафос», описать свой собственный трагический опыт, и только на основе этого нового жизненного материала могут состояться ее истинные эстетические и художественные открытия, подобно тому, как в свое время великая русская литература «сумела» стать глубоко трагической, что «придало ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные формы». Отказ от идентичности — единственный для эмигрантской литературы истинный способ продолжить традицию русской литературы достойно, подняться до истинной идентичности с ней. Такова суть позиции Ходасевича.

Представляется, что она задает плодотворный контекст изучения непростой проблемы восприятия всей эмигрантской культурой творчества Достоевского как писателя, который, бесспорно, «сумел во всей глубине пережить собственную свою трагедию».

Сам Ходасевич размышляет о Достоевском в целом ряде своих произведений, но особого внимания заслуживают две его статьи: «Поэзия Игната Лебядкина» (1931) [3] и «О Сирине» (1937) [4].

Русская религиозно-философская мысль конца XIX века, осмысляя духовный опыт двух своих великих современников, Л.Н. Толстого и Достоевского, выдвинула известное положение о том, что в своем позднем творчестве Толстой «распался» на «художника» и «философа». В этом ему достаточно часто противопоставлялся Достоевский, произведения которого понимались как цельное явление «религиозного искусства». В свою очередь, культура русской эмиграции, в целом по-прежнему воспринимая Достоевского как «религиозного художника», применила и к нему подобный подход: теперь при интерпретации творчества писателя акцент зачастую ставится либо на «художественной», либо на «религиозной» его составляющей.

В частности, Ходасевич в статье «Поэзия Игната Лебядкина» отстаивает понимание Достоевского как художника, более того, как поэта: «Вряд ли найдется другой прозаик, герои которого были бы так часто заняты, даже потрясены, даже одержимы поэзией, как герои Достоевского. <...> Причина этому — та, что в жизни самого Достоевского поэзия еще с младенчества играла роль важную. Он привык откликаться на ее сильно и считал ее одним из высочайших явлений человеческого духа. <...> Тяготение к поэзии <...> живет в героях Достоевского» [5]. В этом смысле Игнат Лебядкин, по Ходасевичу, — истинный герой Достоевского: «В трагически-пародийной поэзии Лебядкина Достоевский высказал тончайшее понимание поэтического мастерства» [6].

Свой новый подход к Достоевскому как к художнику Ходасевич продемонстрировал через несколько лет в статье «О Сирине».

Статья начинается общими размышлениями Ходасевича о «художнике» и «искусстве»: «<...> поэт сознает божественную природу своего уродства — юродства, — свою одержимость, свою не страшную, не темную, как у слепорожденного, а светлую, хоть не менее роковую отмеченность перстом Божиим. Даже более всего в жизни дорожит он теми тайными минутами, когда Аполлон требует его к священной жертве, когда его отмеченность проявляется в полной мере. За эти минуты своей одержимости, своего святого юродства, которые сродни мгновениям последней эротической судороги или эпилептическим минутам "высшей гармонии", о которых рассказывает Достоевский, — поэт готов жертвовать жизнью. Он ею и жертвует: в смысле символическом — всегда, в смысле прямом, буквальном — иногда, но это "иногда" случается чаще, чем кажется. <...> Природа творчества экстатична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру и Богу <...>

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Здесь вдохновение, общее состояние поэтического сознания, с непреложной верностью расчленено на два равнозначащих и равно обязательных, друг друга дополняющих элемента: "звуки сладкие" и "молитвы". Художник одержим творчеством. <...> Но он одинаково "не щадит жизни" для "звуков", как и для "молитв". Формальный и смысловой элемент искусства для него неразделимы и потому бесценны. Оно так и есть в действительности. "Сладкие звуки" без "молитв" не образуют искусства, но и "молитвы" без "звуков" тоже. Звуки в искусстве не менее святы, чем молитвы» [7].

По-своему продолжая и развивая здесь эстетические положения символизма, Ходасевич утверждает «религиозную», «экстатическую» природу искусства, опираясь при этом на слово Пушкина и на слово Достоевского. Если в статье «Поэзия Игната Лебядкина» отстаивалась достаточно характерная для культуры русской эмиграции идея Достоевского-«художника», то в статье «О Сирине» Ходасевич, на первый взгляд, возвращается к интерпретациям его творчества как «религиозного искусства», сформированным религиозно-философской мыслью рубежа XIX–XX веков. Однако по сути это совершенно не так. Фактически, Ходасевич здесь провозглашает религиозную природу любого искусства, искусства вообще и «одержимость» каждого истинного художника: «Художник одержим творчеством. <...> Он одинаково "не щадит жизни" для "звуков", как и для "молитв". <...> "Сладкие звуки" без "молитв" не образуют искусства, но и "молитвы" без "звуков" тоже. Звуки в искусстве не менее святы, чем молитвы». Описанные Достоевским в романе «Идиот» мгновения «высшей гармонии», по Ходасевичу, — это знак «святого юродства» художника.

Осуществленное в данном контексте активное взаимодействие слова Пушкина со словом Достоевского принципиально. Не привычное уже для русской культуры того времени противопоставление «поэта», «художника» Пушкина «религиозному писателю» и «мыслителю» Достоевскому, а единство истинных художников «звуков сладких и молитв», не две противоположные, но единая общая традиция классиче-

ской русской литературы, в которую Ходасевич и вписывает имя молодого русского писателя Сирина.

Статья «Поэзия Игната Лебядкина» была посвящена собственно Достоевскому, в статье же «О Сирине» Ходасевич выстраивает определенную традицию, безусловно, лестную для молодого писателя-эмигранта: Пушкин, Достоевский, Сирин. Для того чтобы обозначить специфику таланта Сирина, критик еще раз обращается к имени Достоевского: «При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема <...> Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов, как чаще всего поступают все и в чем Достоевский, например, достиг поразительного совершенства»[8]. Для «художников» проблема «формы» («сладких звуков») предельно значима, разница же между ними может состоять в том, «прячут» ли они «свои приемы», как Достоевский, или «не маскируют» их, как Сирин. Так проблематика традиции закономерно обусловила актуализацию общего представления Ходасевича о том, что эмигрантская литература может обрести свою культурную идентичность с великой русской литературой прошлого, только отказавшись от нее.

Представляется, что в отношении Набокова к Достоевскому в целом проявилась восходящая к Ходасевичу стратегия отказа младшего писателя от культурной идентичности с писателем старшим, которая осуществляется, в конечном счете, во имя высшей идентичности русской литературы; идентичности трагического пафоса. Отказ от идентичности как единственный способ ее истинного обретения.

Набоков о Ходасевиче и Достоевском

Известно глубоко пиететное отношение молодого Набокова-Сирина к Ходасевичу: «Крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии, он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней»[9]. Критические высказывания Ходасевича, по Набокову, — «умная стройность»[10]. Поэтому и общая концепция Ходасевича литературы русской эмиграции, и его интерпретация творчества Сирина для молодого Набокова были, безусловно, значимы.

На смерть Ходасевича Набоков создает свою статью «О Ходасевиче», своего рода прощальный — зеркальный — отклик на его статью «О Сирине», о нем самом. Думается, именно эта статья Набокова стала ярким образцом той «косвенной речи» писателя о Достоевском, о которой мы пытаемся говорить и с которой мы пытаемся работать.

Набоков здесь по-своему продолжает и развивает мысли Ходасевича о русской эмиграции, которая пока «не сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию» и создать «новые литературные формы». Его статья — это глубоко личное, искреннее слово о трагедии русской эмиграции — и об ее искусстве: **«Искусство <...> выродилось у нас <...> в лечебную лирику. И хотя понятно, что личное отчаяние невольно ищет общего пути для своего облегчения, поэзия тут ни при чем, схима или Сена компетентнее»**[11] (здесь и ниже выделено мною. — *Е. Н.*).

Итак, «личное отчаяние» русского эмигранта, по Набокову, намечает три «пути»: «искусство» («поэзия», «лечебная лирика»), «схима» и «Сена».

Имя Достоевского в тексте статьи «О Ходасевиче» отсутствует, однако оно за-

дано всем контекстом идей старшего товарища. Это и сравнение Набокова-Сирина с Достоевским в статье Ходасевича «О Сирине», и проблематика традиций русской культуры, и картина общих трагических судеб русских художников, дополненная теперь размышлениями самого Набокова о жизни и смерти Ходасевича, о собственной драме жизни и творчества писателя-эмигранта. Так, в контексте культуры русской эмиграции возникает восприятие Достоевского, прежде всего, как человека с безусловным опытом «личного отчаяния» — и «художника», который смог претворить свой страшный жизненный опыт «отчаяния» в «поэзию».

В творчестве Набокова обнаруживается особый дискурс Достоевского — дискурс «личного отчаяния», который разворачивается тремя названными «путями» «искусства», «схимы» и «Сены».

«Личное отчаяние»

Самый «достоевский» роман Набокова назван «Отчаяние» (1934). (Не случайно в основном на его материале изучается сегодня проблема «Набоков и Достоевский» [12].) В романе наиболее частотная личная тема Набокова, связанная с Достоевским, — тема двойничества: «Как же назвать? “Двойник”? Но это уже имеется. “Зеркало”? “Портрет автора в зеркале”? Жеманно, приторно... “Сходство”? “Непризнанное сходство”? “Оправдание сходства”?» [13]. Ходасевич в статье «О Сирине» подчеркивал: «<...> тема, ставшая центральной в “Отчаянии”, одном из лучших романов Сирина <...> показаны страдания художника подлинного, строгого к себе» [14].

Двойничество Достоевского и Набокова — двойничество личного отчаяния русского художника. Своеобразным подтверждением этому может служить образ Достоевского, созданный Набоковым в романе «Transparent things» (1972) [15]. Он очень характерен. В начальных фрагментах романа «Transparent things», рисуя пространство европейского дешевого гостиничного номера и, в определенный момент, сделав его «прозрачным», автор обнаруживает в нем «маленького Достоевского». Этот, казалось бы, предельно факультативный, «косвенный» для всего романного текста художественный ход для самого Набокова оказался очень важным. В своем «Интервью» того же года о «Transparent things» он специально на нем останавливается: «наблюдатель <...> уплывает в середину прошлого века и видит русского путешественника, маленького Достоевского, вселяющегося в эту комнату по пути из швейцарского игорного дома в Италию» [16].

Из всей многотрудной и разнообразной жизни Достоевского Набоков выделяет только один момент — его путешествие по Европе, актуализируя, тем самым, жизненную и литературную традицию «русского путешественника», восходящую к «Письмам русского путешественника» Карамзина, которые, в частности, Достоевский учитывал в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях».

Причем, работая в этой традиции, Набоков не обращается, например, к благополучной, благодушной (в целом) европейской жизни Тургенева или к заграничной пассионарной деятельности Герцена. «Личное отчаяние» русского писателя-эмигранта обнаруживает «общий путь» именно с опытом европейского путешествия Достоевского, заставляя вспоминать неприятие Западной Европы его «Зимних заметок о летних впечатлениях», его «игру»... Игра Достоевского и «игра» Набокова, двух русских писателей за границей; «Письма русского путешественника», «Зимние

заметки о летних впечатлениях», «Другие берега» как единая линия русских европейских «путешествий» — об этом обо всем можно и должно говорить. Достоевский предстает у Набокова истинным «русским скитальцем», захваченным романным «наблюдателем» на «пути из швейцарского игорного дома в Италию».

Многозначность иронии прилагательного «маленький» рядом с именем собственным Достоевского очевидна и обращена отнюдь не только на писателя XIX века. Тема «маленького человека» горько распространяется если не на самого автора XX века, то, безусловно, на его романного «наблюдателя».

Не случайно в романе воспоминание о Достоевском возникает в связи с «личной историей карандаша» [17], традиционной для Набокова метафорой творчества. «Просвечивающий» сквозь образ карандаша облик Достоевского — вопрошание русского писателя-эмигранта Набокова о смыслах своей собственной судьбы, о своем жизненном и творческом пути «личного отчаяния».

«Искусство»/«поэзия»/«лечебная лирика»

Это ярко проявилось в поэтическом цикле Набокова-Сирина «Капли красок» (сборник стихотворений «Горний путь», 1923), посвященном проблематике творчества и искусства. Вынесенный в название цикла мотив «капли красок» развернут в ключевом стихотворении цикла «Художник»:

Он отвернулся от холста
и в сад глядит, любуясь свято
полетом алого листа
и тенью клена лиловатой;

любуясь всем, как сын и друг, —
без недоверья, без корысти,
и капля радужная вдруг
спадает с вытянутой кисти [18].

Композиционная рамка цикла в тематическом отношении представляется принципиальной. Первое стихотворение цикла — «Всепрощающий»:

Он горстью мягкою земли
и кровь и слезы многим вытер;
Он милосерден. В рай вошли
блудница бледная и мытарь.

И он своим святым простит,
что золотые моли гибли
в лампадах и меж слитых плит
благоуханно-блеклых библий [19].

Последнее стихотворение цикла — «Наполеон в изгнании»:

Дом новый, глухо знойный день, —
И пальма, точно жестяная...
Вот он идет; глядит на тень
Свою смешную, вспоминая

Тень пестрых, шелковых знамен —
У сфинкса тусклого на лапе...
Остановился; жалок он
В широкополой этой шляпе...[20]

Поэтический цикл русского писателя-эмигранта Набокова-Сирина о художнике и творчестве, начавшись обращением к милосердному Всевышнему, показательно завершается темой изгнанничества, образом «Наполеона в изгнании», великого человека, ставшего на чужбине «смешным» и «жалким».

Кроме «Наполеона в изгнании», в цикле есть еще только одно стихотворение, в название которого также вынесено имя собственное — это «Достоевский»:

Тоскуя в мире, как в аду, —
уродлив, судорожно-светел, —
в своем пророческом бреду
он век наш бедственный наметил.

Услыша вопль его ночной,
Подумал Бог: ужель возможно,
Что все, дарованное Мной,
Так страшно было бы и сложно?[21]

Очевидно, что образ Достоевского, введенный в контекст цикла, высветил в других его стихотворениях соответствующие мотивы. Набоковский образ Наполеона организован характерным диалогом толстовской и «достоевской» традиций. «Мягкая горсть земли» во «Всепрощающем», которой Он и «кровь и слезы многим вытер», заставляет вспомнить о «Мужике Марее» и актуализирует идеологию почвенничества Достоевского. Само стихотворение «Достоевский» продолжает и развивает столь характерную для него (и, казалось бы, совершенно чуждую Набокову) религиозно-философскую проблематику теодицеи: «Ужель возможно, что все, дарованное Мной, так страшно было бы и сложно?» Диалог следующих строф стихотворений «Художник» и «Всепрощающий»:

Он отвернулся от холста
и в сад глядит, любуясь свято
полетом алого листа
и тенью клена лиловатой <...>

<...> И он своим святым простит,
что золотые моли гибли
в лампадах и меж слитых плит
благоуханно-блеклых библий

продолжает и образно развивает проблематику религиозной природы искусства статей Ходасевича и Набокова-Сирина.

«Схима»

Но самым значимым в стихотворении «Достоевский» представляется следующее. Набоков-Сирин здесь прямо говорит то, над чем сам позже будет бесконечно и жестко иронизировать: Достоевский — пророк.

Безусловно, большинство его известных нападок на Достоевского было связано именно с этим. Набоков постоянно и подчеркнуто полемизирует с восприятием Достоевского как «мистика», «пророка», называя его «трескучим журналистом» и даже «балаганного склада комиком». (Эти набоковские определения — из его интервью журналу «Playboy» 1964 г.)[22]

Образ же Достоевского в одноименном стихотворении Набокова организован именно темой пророчества: он предсказал и «наметил» «бедственный» «век» и судьбу «художника», распятого между знанием о Всепрощающем и страшной реальностью «изгнания». Отсюда — суть его поэтического образа у Набокова: «уродлив, судорожно-светел». Темы страдания, отчаяния, «судорожного» «уродства» русского писателя развиваются и поднимаются до «света», рожденного этими страданиями. Набоков всерьез говорит о пророческом даре и о святом юродстве Достоевского тогда, когда размышляет о судьбе художника в изгнании.

Так, привлеченные контексты «косвенной речи» Набокова высвечивают его сложное, глубокое и, главное, сущностно *личное* отношение к «схиме» Достоевского. Это по-своему продолжается и в тематике

«Сены»

В уже упомянутом выше интервью журналу «Playboy», говоря о собственном опыте чтения Достоевского, Набоков характеризует его типичных героев как «чувствительных убийц и душевных проституток». Далее Набоков произносит следующее: «невозможно вынести и одной минуты — во всяком случае я как читатель не могу»[23]. «Невозможно вынести», потому что не нравится, или «невозможно вынести», потому что к горлу подкатывает отчаяние?

В своей лекции о романе Достоевского «Преступление и наказание» Набоков специально останавливается на проблематике «чувствительных убийц и душевных проституток»: «Затем следует фраза, не имеющая себе равных по глупости во всей мировой литературе: “Огарок уже давно погас в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги”. “Убийца и блудница” и “вечная книга” — какой треугольник! Это ключевая фраза романа и типично достоевский риторический выверт. Что же в ней так режет слух? Почему она так груба и антихудожественна? Я считаю, что ни великий художник, ни великий моралист, ни истинный христианин, ни настоящий философ, ни поэт, ни социолог не свели бы воедино, не соединили бы в одном порыве фальшивого красноречия убийцу — с кем же? — с несчастной уличной женщиной, заставив их склонить столь разные головы над этой священной книгой. Христианский Бог <...> простил блудницу девятнадцать столетий назад. Убийцу же следовало бы прежде всего показать врачу. Эти двое никак не сопоставимы. Бесчеловечное убийство Раскольникова и отдаленно не походит на участь девушки, унижающей собственное достоинство, торгуя своим телом. Убийца и блудница за чтением Священного Писания — что за вздор! Никакой художественно оправданной связи между гнусным убийцей и несчастной девушкой не существует»[24].

Текст Набокова-лектора пронизан симпатией к «блуднице», и, думается, это также определенным образом соотносимо с дискурсом «личного отчаяния» и судьбами русской эмиграции.

В цикле «Капли красок» «Достоевскому» предшествует стихотворение «Meretrix» («Блудница» — лат.):

«**Твой крест печальный — красота,**
Твоя Голгофа — наслажденье.
Скользишь, безвольна и **чиста,**
Из сновиденья в сновиденье;

Не изменяя чистоте
Своей таинственной — кому бы
Ни улыбались в темноте
Твои затравленные губы»[25].

Очевидно, что стихотворение не только развивает тему «блудницы бледной» из стихотворения «Всепрощающий», но и, предваряя «Достоевского», свидетельствует о читательских предпочтениях Набокова (осознанных или нет) по отношению к героям писателя («душевные проститутки»).

В связи с этим путь «Сены» может быть выявлен в творчестве Набокова как неожиданная, на первый взгляд, актуализация традиции романа Достоевского «Преступление и наказание»:

«— 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 <...>

— <...> Стало быть, действительно у ней самой была уже эта мысль. Может быть, много раз и серьезно обдумывала она **в отчаянии** <...> 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).

В 1934 г. в Берлине Набоковым было написано стихотворение «L'inconnue de la Seine» («Незнакомка из Сены»):

Торопя этой жизни развязку,
Не любя на земле ничего,
Все гляжу я на белую маску
Неживого лица твоего.

В без конца замирающих струнах
Слышу голос твоей красоты.
В бледных толпах утопленниц юных
Всех бледней и пленительней ты.

Ты со мною хоть в звуках помешкай,
Жребий твой был на счастие скуп,
Так ответь хоть посмертной усмешкой
Очарованных гипсовых губ.

Неподвижны и выпуклы веки,
Густо слиплись ресницы. Ответь,
Неужели навеки, навеки?
А ведь как ты умела глядеть!

Плечи худенькие, молодые,
Черный крест шерстяного платка,
фонари, ветер, тучи ночные,
В темных яблоках злая река <...>[26]

Соня из Сены.

Живя в Берлине, Набоков пишет стихотворение о самоубийстве, называет его по-французски и отсылает читателя к Сене. Однако традиции, организующие его поэтический строй, напоминают об ином городе и об иной реке. Может быть, это «Сена» именно для того, чтобы напомнить, хотя бы фонетически, о Петербурге Достоевского, о его «Соне»?

Причем это Петербург и Достоевского, и Блока. В названии стихотворения «L'inconnue de la Seine» («Незнакомка из Сены») не только «сквозит» «Соня» Достоевского, но и без труда расшифровывается «Незнакомка» Блока. Фрагмент Набокова

фонари, ветер, тучи ночные,
В темных яблоках злая река

очевидно вырос из классической блоковской картины Петербурга цикла «Пляски смерти»

Ночь, улица, фонарь, аптека[27].

В «Других берегах» Набокова есть фрагмент, который (пусть иронически) обнаруживает у писателя тесное переплетение традиций Достоевского, Блока, образа Петербурга и темы самоубийства: «"Не подходите к ней с вопросами" <...> начиналось с того, что двое слишком любознательных интеллигентов с накладными бородками вдруг вскакивали со скамьи на бульваре, имени Достоевского скорее, чем Блока <...>»[28]. Строка Блока «Не подходите к ней с вопросами» из его знаменитого стихотворения «На железной дороге» о девушке-самоубийце окружена здесь, «скорее», контекстами Петербурга Достоевского.

Так, блоковская традиция в «L'inconnue de la Seine» не только усиливает традицию Достоевского, но и, достаточно неожиданно и в то же время предельно показательно для проблематики нашего дискурса, преображает ее в традицию поэтическую. Может быть, это и есть «*лечебная лирика*»?

«Личное отчаяние невольно ищет общего пути для своего облегчения, поэзия тут ни при чем, схима или Сена компетентнее», — написал Набоков в статье «О Ходасевиче». Конечно же, в этом высказывании молодого русского художника-эмигранта была осознанная игра, которой он, вполне «по-набоковски», стремился если не скрыть, то хотя бы приглушить свою боль. Пути «схимы» и, тем более, «Сены» были не для него, его облегчением «личного страдания» стала именно «поэзия», искусство. Предпринятый в данной работе анализ «косвенной речи» Набокова показал, что его размышления о «личном отчаянии», «поэзии», «схиме» и «Сене» неизменно осуществляются в круге «компетенции» Достоевского. Достоевский для Набокова в эмиграции стал художником, превратившим страшный жизненный опыт «личного отчаяния» в «искусство» и этим необходимый русской эмиграции. «Личное отчаяние» стало залогом продолжения традиций русской литературы и высшей идентичности русских художников XIX–XX веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Davydov Sergej*. Dostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in Crime and Punishment and Despair // Dostoevsky Studies. Vol. 3, 1982; *Davydov Sergej*. «Teksty-matreshki» Vladimira Nabokova. München, 1982; *Connolly Julian W*. Dostoevsky and Vladimir Nabokov: The Case of Despair // Dostoevski and the Human Condition after a Century. New York, 1986; *Сараскина Л*. Набоков, который бранится // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997; *Гандлевский Сергей*. Поэтическая кухня. СПб., 1998; *Долинин Александр*. Набоков, Достоевский и достоевщина // Старое литературное обозрение. 2001., № 1; *Долинин А., Сконечная О*. Роман «Отчаяние». Примечания // *Набоков В.В*. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. СПб., 2001; и др.

[2] *Ходасевич Вл*. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 469.

[3] Там же. С. 244–249.

[4] Там же. С. 458–462.

[5] Там же. С. 245.

[6] Там же. С. 458–460.

[7] Там же. С. 248.

[8] Там же. С. 460.

[9] *Набоков В.В*. Русский период. Т. 5. СПб., 2000. С. 587.

[10] Там же. С. 590.

[11] Там же. С. 587.

[12] См. сноску 1.

[13] *Набоков В.В*. Русский период. Т. 3. С. 521.

[14] *Ходасевич Вл*. Колеблемый треножник... С. 462.

[15] Следует согласиться с аргументированным положением А.Н. Долинина о том, что «полное отождествление американского писателя V. Nabokov'a с русским прозаиком В. Сириным» в его отношении к Достоевскому «таит в себе большую опасность», «в отношении Набокова к Достоевскому <...> имеется своя динамика» (*Долинин А.Н*. Указ. соч.). Тем не менее, тот факт, что исследуемый в данной работе набоковский дискурс Достоевского объективно выявляется на материале разных периодов творчества писателя, как мне кажется, делает предлагаемое исследование только более убедительным.

[16] *Набоков В.В*. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. СПб., 1999. С. 597.

[17] Там же.

[18] *Набоков В.В*. Русский период. Т. 1. СПб., 2000. С. 508.

[19] Там же. С. 506.

[20] Там же. С. 512.

[21] Там же. С. 511.

[22] *Набоков В.В*. Американский период. Т. 3. СПб., 2000. С. 585.

[23] Там же.

[24] *Набоков В.В*. Федор Достоевский // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 383.

[25] *Набоков В.В*. Русский период. Т. 1. С. 511.

[26] *Набоков В.В*. Русский период. Т. 3. С. 662–663.

[27] *Блок А.А*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1955. С. 372. Традиция Блока в данном стихотворении Набокова нуждается в более специальном и глубоком анализе, но это выходит за рамки данного исследования.

[28] *Набоков В.В*. Русский период. Т. 5. С. 289.

Ольга Меерсон

НАБОКОВ — АПОЛОГЕТ: ЗАЩИТА ЛУЖИНА ИЛИ ЗАЩИТА ДОСТОЕВСКОГО?

> «Dostoevsky? Dostoevsky is a very poor writer». «Well», said the student, «isn't he an influential writer?» «Dostoevsky is not an influential writer», Nabokov replied. «He's had no influence».
>
> «Достоевский? Достоевский очень плохой писатель». «Но ведь он оказал влияние...», заикнулся было аспирант. «Никакого влияния он не оказал», — ответил Набоков. — «Ни на кого он не повлиял».
>
> *Разговор Набокова с аспирантом в Америке* [1]

В «Лекциях по русской литературе», небрежно сбросив со счетов литературное наследство Достоевского в целом, непосредственно перед тем, как перейти к краткому и непрофессиональному разгрому «Преступления и наказания» и других произведений скопом (хоть якобы и в частности), Набоков пишет следующее:

«Если книга тебе отвратительна, из неё ещё можно извлечь художественное наслаждение, представив себе, как по-другому или лучше увидеть то, что видишь сам, или же (что то же) как ещё можно выразить то, что выражает нелюбимый тобою автор. <...> Но с таким же содроганием и передергиваньем следует читать и книги, которые любишь. Вот конкретное предложение. Литературу надо разламывать на дольки, разымать, дробить и мять. Тогда в мнущей ладони возникнет её прекрасный запах, а на языке начнёт кататься изысканной ягодой её вкус. Только тогда ты оценишь по достоинству и вкусишь её редкостный аромат, и разъятые и раздробленные её дольки вновь воссоединятся в твоём представлении, раскрыв красоту единства, в которую ты теперь вложил и частичку своей крови» [2].

К сожалению, в своих лекциях о Достоевском, следующих непосредственно за этим текстом, сам Набоков этим практическим советом не воспользуется. Он ограничится лишь дубовым, тенденциозным и непроницательным изложением того, что его раздражает в сюжетах Достоевского в качестве якобы самих этих сюжетов. Ни о какой контрибуции собственной крови (или хотя бы мощного от природы мыслительного аппарата) тут не может быть и речи. И однако в том, как Набоков переписывал Достоевского в собственных произведениях, есть и частица его крови, и вклад его ума, и даже, в разбираемом нами здесь случае, некоторая тщательно скрываемая, как постыдная страсть, любовь. Речь пойдёт о «Защите Лужина». Здесь обнаруживается некоторый контраст с явной и явно недоброжелательной пародией на Достоев-

ского в других произведениях Набокова (тоже, впрочем, неоднозначно пародийных, но, как правило, оцениваемых как таковые)[3].

Хотя в «Лекциях по русской литературе» Набоков и удостаивает «Двойника» сдержанной похвалы[4], всё остальное — сплошная ругань по поводу претенциозности, неврастении и психологической недостоверности у Достоевского. И однако, как и в случае с Фрейдом и декларированной нелюбовью к нему, Набоков, возможно, просто заметает следы[5]. Однако просто любовью к якобы нелюбимому Достоевскому в «Защите» дело, на мой взгляд, не ограничивается. В этом произведении Набоков прибегает к собственной повествовательной технике и к арсеналу интертекстов, выходящим далеко за пределы пародии, с тем, чтобы создать апологию поэтики Достоевского. Прибегая к языку самого Набокова, это равносильно контрибуции капли собственной крови.

Набоков написал «Защиту Лужина» по-русски в 1929-м году. Из арсенала нарратива и поэтики Достоевского там заимствовано очень много. Это прежде всего резкие, но замаскированные и неожиданные переключения отождествления с точкой зрения то одного пристрастного героя, то другого. Так, в конце восьмой главы наш герой-шахматист переживает нервный срыв, обваливаясь в обморок на мостовую: «Он потянулся к решётке, но тут торжествующая боль стала одолевать его <...>, и он <...> беззвучно рассеялся»[6]. Это последнее предложение восьмой главы. Первое девятой, естественно, сразу следует за ним. Разделяет их только пропуск и номер главы. А далее сразу: «Панель скользнула, поднялась под прямым углом и качнулась обратно. Он разогнулся, тяжело дыша» (153). Но это уже другой «он»: падает не тот «он», который сразу после этого разгибается. Второй «он» — не Лужин, а пьяный юный немец Гюнтер, который Лужина на тротуаре обнаружил! Точка зрения меняется, как при передаче камеры от одного оператора другому на киносъёмках. Вне кинематографа такого до Набокова (не после и даже не во время, а именно до) достигал лишь Достоевский. В авторизованном английском переводе вместо этого «он» — «Гюнтер»[7]. По-видимому, игру в поэтику Достоевского здесь Набоков будет вести именно с русским читателем. В английском тексте аллюзий на Достоевского не меньше, но они иногда иные. Мы с этим ещё столкнёмся. Пока же рано обобщать. Достаточно здесь отметить, что это «он» — двуголосое слово в бахтинском смысле[8].

Неожиданное переключение с одного «он» или даже «я» на другое характерно и для «Дара»[9]. В нём проявляется какая-то личная игра в полифонию именно с русским читателем, хотя есть ему эквиваленты и в английских текстах. Но здесь (с референтом слова «он») по-английски так обойтись невозможно. Или же будет по-другому: маркировано, то есть однозначно неправильно: местоимения по-английски относятся только к непосредственно предшествующему референту. Конечно, можно сказать и неправильно, и это тоже своего рода стилистический приём, но маркированность его будет иной, не основанной на двусмысленности или основанной на ней только во фрейдистском смысле[10]. По-русски могут понять не так, но могут и правильно, а по-английски же поймут только не так: нет пограничности, двусмысленности перехода точки зрения. И однако, учитывая то, что с несколько разными обертонами такая маркированность возможна на обоих языках, особенно поразительно, что Набоков решил её задействовать только по-русски и не настаивал на её отражении в английском тексте. Именно это различие и свидетельствует о том, что регист-

ры поэтики Достоевского, которые Набоков включает по-русски, глубже и больше ориентированы на читательское подсознательное восприятие, чем приемлемые на его же собственный взгляд при обращении к англоязычному читателю. Ассоциативная игра с восприятием читателя особенно ценна тем, что апеллирует к его подсознанию, поверх сознания. Иначе она перестаёт быть ассоциативной и становится головной. Поэтому такая игра требует, чтобы её правила не оговаривались прямо, а понимались читателем интуитивно, как неписаные законы. Именно русскоязычному читателю здесь и не надо объяснять правил ассоциативной игры: он воспитан на поэтике, принимающей перескоки точки зрения в повествовании как должное. Это воспитание — от Достоевского.

Само двуголосое местоимение — от Достоевского, и употреблено оно Набоковым в той же функции. В «Преступлении и наказании» для Раскольникова всё, связанное с его личным больным местом, — с убийством, его сценой и сроком, его жертвами и даже добычей («*те* деньги»), обозначено маркированными местоимениями-псевдо-эвфемизмами курсивом. Однако заряд этого курсива для разных героев разный. Когда Раскольников говорит (даже про себя, а не вслух) «*это*», он имеет в виду убийство, а когда Разумихин слышит или говорит то же слово, с тем же зарядом, он имеет в виду нечто иное: болезнь Раскольникова, клевету на него, его зацикленность на убийстве, но не его вину (по крайней мере, на сознательном уровне). То же касается и сестры Раскольникова Дуни, по совместительству невесты человека по имени Лужин, когда она говорит: «Брат, я знаю *всё*». Её «*всё*» — не «*всё*» её брата, и он это понимает не сразу, т. к. склонен к проекции своего внутреннего мира с его больными местами на мир близких [11].

«Защита Лужина» — произведение для Набокова уникальное потому, что в нём он воздерживается от своего обычного антиполифонизма (термин Тамми [12]), то есть отнюдь не от отсутствия полифонии (она-то у него есть везде, но наряду с сопротивлением ей же), а от драматической иронии (когда читатель что-либо понимает раньше или лучше героев) и от всяких других способов показать авторское преимущество, будь то всеведение или всемогущество, равно как и от видения героя с точки зрения недоступной ему самому [13]. Исключение для последнего представляют разве что два последних предложения «Защиты Лужина», — но не большее исключение, чем последнее предложение, скажем, «Бесов», не говоря уже о нарочито внешнем взгляде на Мышкина в эпилоге «Идиота». Даже в этих исключениях из полифонизма можно усмотреть черты подобия между Достоевским и Набоковым. Набоков пишет о Лужине, прибегая к дискурсу, который Бахтин называл «словом о присутствующем» [14]. Ведь сам Набоков далеко не так одержим шахматами, как Лужин, а точнее, одержим *так* далеко не только шахматами [15]. И однако его рассказчик не «корректирует» видение Лужина. И другие герои, и мы с ними, говоря языком Бахтина, «вовлекаемся в мир» героя с его видением и «переводимся» из кругозора автора в кругозор самого героя. Мы теперь наблюдаемы, а не наблюдаем, или хотя бы не только наблюдаем. Это положительное в «Защите» поэтическое явление [16] сравнимо со зловещим пониманием такого переворота точки зрения в понятии «соглядатай»: «Соглядатай» — целое произведение, построенное на этом принципе, но в нём такая инверсия воспринимается враждебно, как опасная и потенциально зловещая, то есть, это мир Достоевского по поэтическим параметрам (где видеть для читателя — то же, что и быть наблюдаемым), но вывернутый в смысле их этических

знаков, (+/-)[17]. В «Защите» же эти знаки, благодаря эмпатии к главному герою, сходны со знаками у самого Достоевского.

На мой взгляд, эта уникальная сопоставимость поэтики Набокова с поэтикой Достоевского через отсутствие этической инверсии обусловлена *характерологией* набоковского шахматиста Лужина. Этот герой именно как личность похож на героев Достоевского, и эти «достоевские» черты в нём задуманы Набоковым как положительные, то есть, как располагающие читательское восприятие к герою. Набоков берёт единственного не-достоевского героя у Достоевского и превращает его в единственного достоевского героя (не карикатурного, или не только карикатурного, но и «положительно прекрасного») в собственном поэтическом хозяйстве.

Бахтинский контекст Набокова подводит нас к ещё одной важной проблеме. О ней отчасти пишет Фостер, но отнюдь не исчерпывает её. Как контекст европейского модернизма связывал полифонию Достоевского в двух изводах: в бахтинском толковании и в набоковской поэтической реализации? Фостер считает, что Бахтин европейский модернизм знал много хуже, чем Набоков, и поэтому никак не мог соотнести диалогические принципы Достоевского со специфически модернистскими «намеренно и сознательно интертекстуальными преобразованиями полифонии»[18]. Я же полагаю, что полифония в некотором смысле с эстетикой модернизма несовместима. Для модернизма очень важна выдержанность стиля, важно избегать безвкусной эклектики. Для полифонии же, как и для постмодернизма, категории стилистического пуризма относительны, а иногда и постулируется максимальная стилистическая эклектичность и невыдержанность: стили и типы дискурса нарочито сталкиваются в нарочитом же диссонансе. Такая установка возможна только если автор согласен производить впечатление человека, которому его текст подконтролен в меньшей степени, чем он ему подконтролен на самом деле, если он хочет обдурить нас, подобно Лакану, притворившись, что язык говорит через него, а не воплощается в определённые высказывания им самим. То есть, автор должен принять как должное, что его самого могут счесть дураком, лишь бессознательным медиумом для того, что он хочет сказать. Набоков на такое пойти не готов почти никогда. Исключение — «Защита Лужина».

Связь между постмодернистской эстетикой и полифонией у Достоевского в бахтинском смысле слова постулирует в своей блестящей работе об «Улиссе» Джойса Сергей Хоружий[19]. В отличие от Фостера и самого Набокова, Хоружий настаивает на том, что Джойс постмодернист, а не модернист, именно потому, что он релятивизирует ценность выдержанного стиля[20]. Хоружий также отмечает, что хотя Джойс и отмежёвывается от поэтики Достоевского в целом, он отмечает роль Достоевского в последующем возникновении такого явления как современная (Джойсу?) проза и в разрушении (деконструкции?) «викторианского романа»[21]. Хоружий настоятельно и достаточно убедительно отделяет поэтику Набокова, в целом, на его взгляд, модернистскую, от постмодернизма Джойса, отмечая, что Джойс счёл бы стиль Набокова (синтаксис и структуру предложения) «тошнотворно-правильным»[22]. Таким образом, в системе Хоружего Джойс *и* Достоевский представляют постмодернизм, а Набоков — типичный модернист. Это последнее утверждение, конечно, неожиданным образом полностью согласуется с фостеровским тезисом, но при этом предполагает неожиданную в данном контексте критику модернизма как явления старомодного, если не устаревшего.

Исходя из аргумента Хоружего, можно предположить, что Набоков не любил своего учителя Достоевского именно в силу старомодности своих собственных *теоретических* взглядов на поэтику, — которые, как и его отношение к Достоевскому, к счастью, часто шли вразрез с более интересной поэтической *практикой*. «Защита Лужина» представляет удачный пример набоковской *постмодернистской практики*, а не его несколько устаревших *теоретических модернистских воззрений*. Дэйвид Бетея оспаривает взгляды Александрова, Бойда и Давыдова как на *метафизическое* у Набокова, так и на важность *постмодернистских* элементов в его творчестве[23]. В отличие от Александрова, Бойда и Давыдова, Бетея считает, что ни то, ни другое для Набокова не типично. На мой же взгляд, как раз полифонизм, взятый у Достоевского, и обеспечивает взаимную поддержку метафизического и постмодернистского элементов в «Защите Лужина». Именно стилистический эклектизм и незавершённость героя и обеспечивает некоторое просвечивание метафизического: слой надёжности и добротности хорошего стиля и ясности в характеристике героя и сюжета как бы истончается и даёт метафизическому «просочиться» в разряд возможных мотивировок событий и поведения героя. Мы сейчас увидим, что «Защита Лужина» для Набокова произведение *и* уникально постмодернистское, *и* уникально (то есть, беспародийно) полифоническое, по крайней мере, в том, что касается характеристики главного героя, Лужина. Подобно многим героям Достоевского и в отличие от самого Набокова, набоковский Лужин напрочь лишён чувства стиля, и однако ухитряется заразить своим видением мира читателя не хуже, чем это делает его автор.

Связь этого романа с поэтикой Достоевского становится очевидной только если читать его как отчасти постмодернистское произведение, по крайней мере в отношении стилистического эклектизма, отхода от стилистической «респектабельности». Это видно из зияния в анализе Фостера, во всех отношениях блестящем. Для Фостера Набоков модернист и связан именно и прежде всего с контекстом европейского модернизма. В других контекстах Фостер его не видит, и именно поэтому не видит в нём и других контекстов Достоевского. Никаких элементов Достоевского в «Защите Лужина» Фостер не обнаруживает потому, что по модернистским, то есть чисто антиэклектично-стилистическим параметрам, их и нет.

Дело в том, что все отношения представителей *модернизма* с Достоевским связаны с «вписыванием» его в стиль, «лучший», чем у него самого, с корректированием и некоторым остранением его поэтики, которых часто легче всего добиться пародией. (Впрочем у мистически настроенных модернистов, — в случае с Белым, например, — и пародия сложна и не отменяет важности своего объекта, как не отменяет она его и у самого Достоевского.) Такое «корректирующее» отношение, характерное для модернизма, действительно вполне согласуется с набоковским обычным «употреблением» достоевизмов, — только обычно оно менее благожелательно, чем в «Защите Лужина». В этом произведении сам Набоков нарочито постмодерен, то есть, эклектичен, стилистически и новеллистически непоследователен, даже и несколько неуклюж в дискурсе, то есть, приближает своего рассказчика к очаровательному косноязычию своего же героя. И самого героя он себе выбирает соответствующего. Причём именно выбирает, а не создаёт: перед ним именно галерея персонажей Достоевского, а он — вроде богатого покупателя, выбирающего портрет.

В результате Набоков превращает одного неудачного жениха у Достоевского в другого. Первого у Достоевского зовут Лужиным, и он мало похож как на других

героев Достоевского, так и на набоковского Лужина. Зато второго в соответствующем романе Достоевского называют идиотом прямо в заглавии, и сходство с ним набоковского обаятельного шахматиста Лужина-идиота-умницы разительно. Его жениховство так же важно, как и жениховство его прототипов у Достоевского. Эта трансформация героев связана с вовлечением читателя в намеренное вытеснение Набоковым Достоевского из сферы своего сознания.

Рассмотрение достоевизмов в «Защите Лужина» покажет, что среди произведений Набокова «Защита» и уникально *старомодна* (слишком про-достоевская для Набокова), и уникально «пост-набоковская», постмодернистская, — то есть, *опережает* общие модернистские воззрения как самого Набокова, так и *на* его стиль.

Заглавие по-русски

Русское заглавие романа представляет двусмысленность генитива: субъектный он или объектный? Защищает(ся) ли Лужин-шахматист, и внутри ли партии или шахматами от жизни / жизнью/смертью от шахмат как идеи-фикс? — или Набоков защищает Лужина в форме некой апологии? В таком случае, защищает ли он *своего* Лужина — от кого бы? — или Лужина *Достоевского* — от возможных обвинений себе или Достоевскому, и в чём именно?

Для читателя, впервые взявшего в руки роман и ещё не знающего, что Лужин шахматист, представляется очевидным наименее очевидное по сути: что это апология, наподобие апологии, скажем, Сократа. Конечно, и апология Сократа формально исходит из его уст (то есть отдана дискурсу героя), но жанрово является апологией со стороны Платона (автора). Так что двусмысленность есть и там: сам ли герой защищает себя своими действиями, помыслами, всей своей жизнью, или некий автор приводит доводы в пользу его правоты и/или оправдания? В случае «Апологии Сократа» мы впервые сталкиваемся с проблемой взаимоотношений точки зрения автора, героя и рассказчика, а также с проблемой авторитетности такой точки зрения. А проблема эта по сути своей сопряжена, прежде всего, с полифонизмом в понимании, близком бахтинскому. Но эту близость своей проблематики поэтике Достоевского Набоков почитает необходимым тщательно скрыть.

Именно поэтому шахматный мотив постепенно вытесняет очевидность апологетического жанра «Защиты Лужина», так что читатель забывает о самой возможной важности и правомочности апологии как главного ключа к смыслу всего произведения. А если ключ показался ложным, читатель будет вытеснять его особенно интенсивно: чтобы не быть заподозренным в глупости. Однако ключ на деле неложный, — как, впрочем, часто случается в подобных случаях в произведениях не только Набокова, но прежде всего, и самого Достоевского. Псевдо-идиотизм и псевдо-ложность возможного смыслового хода ставят нас на одну доску с героями, псевдо-идиотами и якобы ошибающимися, как у Набокова, так и, прежде всего у Достоевского. Именно в его произведениях истинность того или иного положения, — в частности апологетического, — проявляется как таковая как раз тогда, когда мы, и герои, и читатели, начинаем её стесняться. Такое случается и в романах Набокова: часто развенчивается то, что впоследствии ошибочным не оказывается. Однако каждый раз, когда такая вот, хорошо забытая истина оказывается оставшейся в силе, ход этот можно проследить к поэтике Достоевского. Это прежде всего так

с «Защитой Лужина». Этот роман — действительно апология героя и реализуется он в сюжете именно через развертывание этой апологии.

Но защита от кого или от чего? Прежде всего, чего следует ожидать от апологии? Апологетика требует определённого узнавания явления или героя в культуре. Может быть апология Сократа или веры или христианства, или определённого воззрения. Можно представить себе апологию исторического лица только в том случае, если оно является и культурным героем, или апологию литературного героя, именно постольку, поскольку в качестве такового он достаточно архетипичен, узнаваем как культурный тип. Поэтому очень часто апология исторических лиц превращает их в литературных героев. Таковы все «исторические» герои Шекспира и Пушкина, от Клеопатры, Гамлета и персонажей трагедий-королевских хроник до Петра Первого и Наполеона. Литературный герой может и не быть историческим лицом, чтобы у него был шанс подвергнуться апологии, именно в силу того, что имя героя в литературе становится нарицательным, как гоголевский поручик Пирогов у Достоевского в «Записках из подполья» или в «Идиоте». В таком случае литературный герой не должен быть великим человеком и уж никак не нуждается в прототипе — великом человеке. Сегодня имя Полония не менее нарицательно, чем имя Гамлета (а ведь и его имя нарицательно не из-за истории, а только из-за шекспировского образа). Возвращаясь же к Достоевскому, имя капитана Лебядкина, возможно, даже более архетипично, чем имя Ставрогина или самодовольного и нахального Лужина в «Преступлении и наказании».

Именно на этого последнего героя и похож, и нарочито *не* похож, Лужин у Достоевского. Иногда вопрос о литературном генезисе проясняется, если рассматривать, на какого из возможных прототипов новый герой похож ***меньше*** всего. Это важно именно в тех случаях, когда герой носит имя такого прототипа. Поскольку другого литературного героя такой архетипичности с тем же именем нам не найти, придётся смириться с тем, что для заглавия своего романа по-русски Набоков взял именно Лужина Достоевского, — то есть с тем, что Достоевский оказался для него исключительно важен, причём в том единственном случае, когда герой самого Достоевского, в особо нелюбимом Набоковым романе, совершенно не «достоевский»: он монологичен, предсказуем, завершён, самодоволен, — короче, нуждается в защите и оправдании ***с точки зрения норм самого Достоевского***.

В английском варианте заглавия имя Лужина отсутствует. Защита всё ещё конкретна (*The Defense*), но коннотации апологетического жанра отсутствуют: от англоязычного читателя Набоков не ждёт знакомства с Лужиным и даже слегка злоупотребляет незнакомством. В этом смысле интересно противопоставление откровенного комментария в набоковском метаописании героя и прикровенного, глубинного смысла, где текст говорит сам за себя. В предисловии к *английскому* изданию романа Набоков в написанном прямым текстом комментарии *открыто* трактует русское название романа, как защиту/апологию *иллюзии*: «Русское название этого романа, “Защита Лужина”, относится к шахматной защите, возможно, изобретённой выдуманным мной гроссмейстером Лужиным: имя рифмуется со словом “illusion”, если произнести его достаточно невнятно, углубив [u] до [oo]» [24]. Казалось бы, какое дело русскому читателю 1930-го года в Париже до английского произношения слова «иллюзия», а английскому — до наличия в русском заглавии фамилии «Лужин»? Ну, фамилия и фамилия, типично русская, но ничего особенного. На эту типичность

достаточно указаний и в самом тексте романа. Так зачем копья ломать? С точки зрения англоязычного читателя и круга его ассоциаций объяснение, с которого начинается предисловие, обращённое к нему, ничем не мотивировано и не слишком актуально.

Для самого же Набокова это объяснение очень важно, именно потому, что маскирует настоящую мотивировку русского названия: ожесточённый, но жизненно-важный спор со своим учителем, Достоевским. В этом высказывании Набоков пытается замести следы Достоевского двумя способами: во-первых, отрицая важность фамилии «Лужин» для русского уха (на деле Набоков знает, что русские читали и читают Достоевского независимо от того, как к нему относится он, Набоков), а во-вторых, вскользь определяя «защиту» как явление исключительно шахматного порядка. Не слишком ли много средств для заметания следов[25]? Во всяком случае, такое обращение *к англо*язычному читателю бессильно аннулировать эффект ассоциаций, которые русское название романа к тому времени уже больше тридцати лет могло вызывать *у русско*язычного. Но дело здесь даже не в бессилии, а в отсутствии искреннего стремления аннулировать этот эффект. Здесь типично набоковский (и достоевский) случай полупрозрачного *псевдо*-снятия проблемы.

По контрасту двух заглавий, — русского и английского, — видно, что от русского читателя Набоков ждёт именно реакции на имя «Лужин» как на имя нарицательное, на некий культурный архетип. Хоть герои Достоевского и достаточно архетипичны, в апологии они обычно не нуждаются, т. к. для апологии требуется необходимость опровержения того или иного ярлыка, а героев Достоевского невозможно заклеймить в силу их незавершённости, говоря языком Бахтина. Лебядкин, капитан Снегирёв, Лебедев, Рогожин, Иволгин — не-героические герои Достоевского, однако их имена вполне нарицательны. Однако и их апология носила бы другой характер, чем апология Лужина. Лебядкин, например, при всей своей трагичности, смешон и отдаёт гротеском именно потому, что занимается само-апологией (как и Лебедев) и тем являет её неуместность, неприменимость к себе. Впрочем, и для подобных незавершённых героев существуют апологеты. Так например, Л.П. Карсавин занимается апологией любовных привычек Фёдора Павловича Карамазова в своих Noctes Petropolitanae (да и меня многие бы сочли за апологета Смердякова, хотя цель моей главы о нём в книге иная), и по-видимому, именно авторы, подобные Карсавину, и послужили прототипом для деятельности Набокова здесь.

«Героические» герои, вроде Раскольникова, Ставрогина или Ивана Карамазова, — это совсем другое дело. И совсем особый случай представляет собой Лужин. Он нуждается в апологии не потому, чтобы был «героическим» героем, и не потому, почему мелкие и полу-комичные герои Достоевского могут быть защищаемы в своём праве быть просто грешниками и не быть героями. Нет, Лужин нуждается в апологии потому, что единственный из заметных героев Достоевского является законченным (то есть, по-бахтински, завершённым, а по-пушкински — «полным, наконец») подлецом.

Итак, среди героев Достоевского, Лужин уникален не тем, что негероичен, а тем, что нехарактерен для Достоевского. Именно в этом качестве он мог бы нуждаться в апологии. Поэтому апология в его случае возможна только с точки зрения норм поэтики и этики самого Достоевского: дескать, и в Лужине можно найти начало незавершимости и бесконечности личности, а то и личного страдания, больного

места, усложняющего его характер. Удивительно не только то, что Набоков пытается защитить героя Достоевского от него самого, то есть опровергнуть «мнение» Достоевского об этом герое, а то, что он делает это с точки зрения норм поэтики самого Достоевского. Именно это, — а вовсе не одно наличие мотивов из Достоевского, которых и в других произведениях Набокова немало, — и делает интертекстуальное присутствие Достоевского в «Защите Лужина» уникальным. Здесь интертекст несводим к пародии и редукционизму, а скорее обнажает, — говоря языком Шкловского, — глубинную симпатию Набокова к поэтике Достоевского и к её этической мотивировке: нечего на человеке ставить крест.

Кто такой Лужин?

Набоковского Лужина можно обвинить (а следовательно, потребуется и оправдать) в двух пороках, встречающихся среди героев Достоевского. Первый порок уникален, будучи характерен лишь для одного героя Достоевского: герой виноват уж тем, что Лужин, а, следовательно, ничего хорошего от него в мире Достоевского ждать не приходится. Второй порок типичен. Герой одержим абстрактной идеей, которая его «съедает», расчеловечивает и в конце концов развоплощает, — как у Достоевского — Раскольникова, Кириллова, Ивана, если говорить только о самых знаменитых[26].

Интересно с точки зрения порока «лужинства» то, что в своих «Лекциях по русской литературе», ругая «Преступление и наказание» больше и грубее всех других произведений Достоевского, Набоков не упоминает Лужина вообще[27], хотя и говорит о «жертвенности сестры» Раскольникова, то есть Лужину — невесты[28]. Можно предположить, либо что Набоков о Лужине думал слишком мало, чтобы его упоминать, либо — что слишком много. В свете наблюдений данной статьи, первое маловероятно. Но обратимся к тексту Набокова.

Начало романа Набокова привлекает читательское внимание к фамилии героя даже ещё больше, чем заглавие. «Больше всего его поразило, что с понедельника он будет Лужиным». Именно не *называться* будет Лужиным, а *будет* им с понедельника, — а также с начала романа. Разумеется, Набоков заботится о том, чтобы бытовая мотивировка тут же вытеснила символическую: мальчик пойдёт в школу, где его будут называть по фамилии. До этого же его никто по фамилии не называл. В качестве первого в романе это предложение неизбежно привлекает читательское внимание к фамилии «Лужин» как к определению, которое, в силу отсутствия глагола «называться», оказывается мифологемой, указующей на онтологию. Быть Лужиным — как быть человеком, героем, *кем-то*. Слово «быть» здесь выходит за семантические пределы глагола-связки и начинает означать нечто бытийственное.

Итак, герой — Лужин не просто по фамилии, а в каком-то более глубоком смысле. Если подставить в этой цитате «Наполеоном», «Поприщиным», «Полонием» или «Онегиным» вместо «Лужиным», то станет ясно, какое у Лужина в гимназии должно будет быть призвание: ему придётся играть роль, причём по системе Станиславского, то есть, перевоплотившись в некоего Лужина, который ***до*** этого перевоплощения оставался абстракцией, отчуждаемой от личности героя. А тут надо будет сжиться с этой ролью Лужина, как со своей природой. А это значит, что придёт-

ся стать человеком-символом, каковым является всякий сжившийся с ролью актёр. Ведь если перевести отношения между исполнителем и действующим лицом в драме на язык семиотики, то они оказываются параллельны отношениям между означающим и означаемым в знаке. При этом референт не важен: т. к. из троих, — действующего лица, исполнителя или исторического прототипа действующего лица, — наименее важен исторический прототип, но если чем он и важен, то своей ***символической*** стороной, а не тем, что вот был такой живой человек. А если означаемому в знаке оказывается такое преимущество перед референтом, то это и даёт эффект символичности, архетипичности изображаемого героя. Поэтому первое предложение романа никак не снимает возникшего при чтении заглавия ожидания узнаваемости, архетипичности Лужина, то есть ожидания мотивировки жанра апологии.

И однако при этом все мысли о возможной прототипичности Лужина из Достоевского читатель отбрасывает как недостойные, — зная о враждебном отношении Набокова к поэтике Достоевского, то есть табуирует. Провокация такой реакции, то есть, вызов ассоциаций с синхронным их блокированием, — характерная черта поэтики самого Достоевского, причём прежде всего, в отношении библейских интертекстов, возможно, трактуемых в изводе Достоевского пародийно. В обоих интертекстуальных случаях, — и Достоевского с Писанием, и Набокова с Достоевским, — можно предположить, что пародийность компрометирует не столько источник, сколько новый его контекст[29].

В случае Набокова, однако, неизвестно, насколько он сам осознаёт некомпрометируемую важность Достоевского как источника, тогда как с Достоевским, при его отношении и к Писанию, и к собственным героям и рассказчикам, его пародирующим, в этом сомневаться не приходится. Как это ни странно, сознательность намерения Достоевского, обычно свои намерения не выставляющего, здесь поставить под сомнение труднее, чем сознательность намерения Набокова, который, как раз, очень озабочен тем, чтобы материал всегда был ему подконтролен. Впрочем, таковая участь постигнет не только Набокова, но всякого, кто подумает, что его поэтика «умнее» поэтики Достоевского. Ведь именно по замыслу Достоевского, во всё том же ненавистном Набокову «Преступлении и наказании», всякий, кто сочтёт, что его собственные намерения полностью подвластны его разуму, в той или иной степени окажется у них в рабстве. Такова судьба Раскольникова, который намерен всё просчитать. Такова судьба и Набокова, который хочет «просчитать» своё отношение к Достоевскому (не говоря уже об отношении к Раскольникову). Итак, мы можем прийти только к одному выводу: возможно, и сам Набоков не понимал, что создаёт апологию герою Достоевского, но его стиль, вся его поэтика это «понимает», так как для ассоциаций и реакции читателя на заглавие и первую фразу «Защиты» просто нет альтернативной мотивировки. Тут умнее себя-мыслителя как художник оказывается не идеолог-Достоевский, а самокоронованный мастер слова и чистого искусства Набоков.

Кроме вышесказанного, фраза «он будет Лужиным» ещё является примером и эмпатии, и чужой речи. Мы становимся на субъективную точку зрения мальчика, который боится школы и считает, что с поступлением в неё изменится его онтологический статус. Ведь до этого он был в своей семье Лужиных неповторимый «я», а теперь это «я» от него же самого отчуждается, и он, уходя из мира, где Лужины все, и обретая фамилию как нечто маркированное по преимуществу, становится чем-то

отчуждённым от самого себя. Это отчуждение дискурсивно выражается в том, что он называет себя так, как теперь его будут называть другие. То есть, для него «стать Лужиным» — чужая речь, восприятие себя отчуждённо, вне своего самосознания, в то время как для читателя приятие этой фразы как объективной — наоборот, эмпатия, то есть, оборотная сторона чужой речи, возможность стать на точку зрения героя как на объективную. Как философская проблема отчуждения своего «я», так и поэтическая её реализация через то, что Бахтин назвал «чужой речью», — явления из мира поэтики Достоевского. Таким образом, первое предложение романа Набокова указует на Достоевского поэтически, философски, ономастически и психологически. Последнее достигается тем, что читатель вынужден блокировать ассоциации с Достоевским как невозможный или недостойный Набокова источник: honi soit qui mal y pense, — то есть, да будет, мол, стыдно тому, кто подумает, что речь может идти о герое Достоевского, да ещё о таком противном, *даже* для Достоевского!

Обычно для Набокова характерно то, что он корректирует такую субъективность своего героя («он будет Лужиным») каким-нибудь альтернативным взглядом. В «Защите» он этого не делает. Вместо этого он последовательно подчёркивает «онтологизм» фамилии героя. Вплоть до последних двух предложений в романе мы не узнаём ни его имени, ни отчества. Узнаём же мы их тогда, когда герой уже мертв, отсутствует, — подобно тому, как Ставрогин «обозван» гражданином кантона Ури тогда и только тогда, когда уже болтается в петле. «Александр Иванович, Александр Иванович, — заревело множество голосов, но никакого Александра Ивановича не было». Заметим, что имя Александр Иванович в какой-то мере является инверсией имени Хлестакова, Ивана Александровича, — которого тоже и след простыл к развязке «Ревизора». Дело тут в том, что Набоков трансформирует мотив из Гоголя *тем же образом*, как это делал Достоевский по Тынянову, — превращая комическую развязку-исчезновение Ивана Александровича в трагическую развязку-исчезновение Александра Ивановича. Таким образом, поэтические отношения Набокова с Гоголем оказываются не просто такими же, как у Достоевского, но теми же самыми[30].

Главный вклад Тынянова в теорию литературы в статье о Гоголе, Достоевском и пародии в том, что пародия может не только трагическое делать комичным, но и наоборот. Сегодня, в силу развития теории интертекста, взгляды Тынянова несколько устарели: нет необходимости так широко и сложно понимать пародию, т. к. эту сложность взаимоотношений между новым текстом и оригиналом уже объемлет понятие интертекста. Важно то, что трансформации Гоголя у Достоевского остаются уникальным по силе примером таких отношений в целом, как бы их ни назвать.

Именно такому отношению подвергает, подобно Достоевскому, Гоголя и Набоков. Но Набоков нигде, кроме «Защиты Лужина», не подвергает трагической пародии поэтику самого Достоевского: для него Достоевский изначально «кровь и слюни» или «Шульд унд Зюне». Исключение — Лужин, и именно потому, что он исключение в мире самого Достоевского. Так же, как и писатель-Набоков, герой-Лужин Достоевского все эти «шульд унд зюне» брезгливо отталкивает от себя. Таким образом проясняется и то, почему с точки зрения Набокова Лужин Достоевского в апологии нуждается: потому же, почему он нуждается и в трагической пародии по Тынянову. Дело в том, что для Набокова он, оказывается, ***недостаточно*** «достоевский», то есть, *недостаточно* «шульд унд зюне»! Парадоксален не этот факт сам по себе (как Достоевский мог породить такого героя, как Лужин, тем не менее, за-

гадка), а то, что он столь важен Набокову. Стоило Достоевскому изменить самому себе, и его тут же откорректировали с точки зрения его же поэтики, и не кто-нибудь, а якобы ненавидящий эту поэтику Набоков. Это заставляет предположить, что Набоков не любил Достоевского за то, что обычно корректировать было нечего: Достоевский справлялся и без него.

Вернёмся к концу «Защиты». «Заревело множество голосов» — пародийный комментарий на многоголосицу, то есть, на такое явление как полифония. При любви Набокова к пародии и нелюбви к Достоевскому, неудивительна такая пародийная трактовка полифонизма. Удивительно лишь то, что она появляется только в конце, то есть тогда и только тогда, когда в самом романе собственно набоковский полифонизм исчезает. И однако пародия здесь своего рода обнажение приёма. Благодаря ей читатель замечает, насколько полифонично было всё только что прочитанное произведение в целом, насколько он, читатель, был вовлечён в точку зрения остававшегося до тех пор безымянным и без-отчественным Лужина, насколько не мог, говоря языком Бахтина, заглянуть этому герою со спины и, наконец, насколько воспринимал всё это множество голосов благодаря их большему или меньшему проникновению в диапазон видения самого героя, то есть, тому, что они полифонически звучали в нём. И вот теперь, — когда «никакого Александра Ивановича» больше нет, — и сами эти голоса теряют владельцев, теряют свою реальность, т. к. потеряли призму его субъектного восприятия. Именно эта-то потеря и позволяет спародировать полифонизм в конце: его больше нет в качестве нарративного принципа, и поэтому можно посмотреть на него вчуже.

Однако в остальном лужинство героя вообще не затемнено. Его невеста продолжает называть его Лужиным и после свадьбы, часто обращаясь к нему в третьем лице, по видимости слащаво-покровительственно, как к маленькому, а по сути — как к архетипизированному Лужину, к Лужину-как-таковому.

Возвращение Набоковым Лужина в мир Достоевского

Но вернёмся к изначальной проблеме. Как мы уже видели, поэтические претензии Набокова к Достоевскому в отношении Лужина в том, что Достоевский изменил самому себе. Рассмотрим же поподробнее, как это произошло и как Набоков это откорректировал. Повторим, у Достоевского Лужиным зовут самого «не-достоевского» героя, жениха сестры Раскольникова в «Преступлении и наказании». В мире Достоевского он не заслуживает апологии и не «подвергается» ей. Он самодоволен, слишком прагматичен, всегда хорошо одет, во всё чистое, в нём слишком много плотского, короче, он «завершён», как сказал бы Бахтин. Кроме того, у него слишком хорошо подвешен язык, поскольку он говорит законченными фразами-штампами, что в мире Достоевского всегда недостаток для героя (а в мире Набокова, как раз, совсем не обязательно, даже наоборот, — конечно, не штампы, но способность построить полное предложение и сформулировать мысль). В мире Достоевского даже щегольство отчасти искупается косноязычием (например, у Степана Трофимовича Верховенского) или детской травмой и наличием больных мест, которые придают злодейству болезненный трагизм и поэтому неоднозначно завершающи (как у Смердякова[31]). В Лужине же Достоевского нет ни больных мест, ни добродетели косноязычия (как средства для выражения невыразимого: неловкость-то

есть, но она воспринимается как языковой штамп, и к этому мы ещё вернёмся), — подобной чуть ли не «дару слёзному» в монашестве, о котором сам Достоевский упоминает в «Карамазовых» с пиететом, а Набоков — безо всякого пиетета — как о понятии «кровь и слюни» или, что для него то же, пресловутое «Шульд унд Зюне».

У Набокова же, опять-таки, необходимо повторить, что Лужин — самый «достоевский» из его героев, если не единственно «достоевский». Именно благодаря тому, что он изменил себе в случае Лужина, Достоевский и породил такого «достоевского» героя в чужой поэтике: в мире Набокова. В уже цитировавшемся предисловии к английскому изданию романа (Нью-Йорк-Лондон, 1964) Набоков подчёркивает, насколько его герой симпатичен именно теми чертами, которые непредвзятый читатель сразу воспримет как типичные для характерологии Достоевского:

«Лужина полюбили даже те, кто совсем не разбирается в шахматах и (или) испытывает отвращение ко всем остальным моим книгам. Он *не*уклюж, *не*ряшлив, *не*красив (*un*couth, *un*washed, *un*comely) — но как очень скоро замечает моя нежная барышня (по-своему чудесная девушка), в нём есть что-то, что перевешивает и грубость его серой плоти, и бесплодность его тёмного гения» (англ. 10)[32].

В этой цитате явственно видна приверженность Набокова к апофатизму (***не***уклюж, ***не***ряшлив, ***не***красив / ***un***couth, ***un***washed, ***un***comely), которую, впрочем, легко возвести непосредственно к поэтике Гоголя, а не Достоевского, хотя и в этом набоковском метаописании важно, как мы вскоре заметим, сходство со склонностью к апофатизму у главного апологета Достоевского, — Бахтина. Но особенно удивительно, что ***черты*** героя, описанные таким нарочито апофатическим способом, типичны для очень многих ***любимых*** читателями героев Достоевского, а отнюдь не Гоголя и уж никак не Набокова. Важно и то, что они совершенно нетипичны для Лужина у самого Достоевского. Несмотря на то, что Набоков в начале этого обращения к англоязычному читателю отрекается и от важности/архетипичности героя по имени Лужин, и от того, что в его имени есть какая-либо символика помимо созвучия с английским словом «иллюзия», он и здесь, как и с русским читателем, протаскивает ***ал***люзию на поэтику Достоевского уже привычным нам у него способом: с чёрного хода. («Аллюзия», кстати, по-английски слово не менее созвучное фамилии «Лужин», чем «иллюзия», но об этом маэстро умалчивает.)

Это предисловие — первая *защита*/апология Лужина, с которой сталкивается англоязычный читатель (предисловие ведь — не послесловие). Кроме внешних черт героя, в ней характерны и многочисленные метаописательные отсылки к арсеналу поэтики Достоевского в целом. Так, в частности, в герое отмечен некий избыток по отношению к его описанию рассказчиком и даже автором этого предисловия. По-английски «в нём есть что-то, что перевешивает...» — не «перевешивает»[33], а превосходит, выходит за рамки, трансцендирует: «there is something in him that transcends...». Одним словом, мы имеем дело с пресловутой бахтинской незавершенностью героев Достоевского: они трансцендируют всякую попытку исчерпать их катафатическим описанием, в них есть некая невыразимая остаточность по отношению к окончательному определению. Благодаря метаописательности этого отрывка, здесь голос Набокова созвучен не Достоевскому, а Бахтину, говорящему о Достоевском, то есть, апологетичен по преимуществу, и уже откровенно — по поводу поэтики, характерной для Достоевского. Всё это возможно потому, что англоязычный читатель, даже в шестидесятых годах, мог ещё не признать в этом отрывке характерных

черт Достоевского. А ведь Набоков всегда предпочитает скрытую а*ллюз*ию открытой (даже в случае аллитерационной аллюзии на само слово «аллюзия», — как мы видели в начале процитированного предисловия), — и уж тем более, аллюзию на Достоевского. Набоков руководствовался тем вполне правомочным соображением, что англоязычный читатель не заметит следов Достоевского там, где его имя не будет названо прямо.

Итак, как в предисловии, так и в названии, Набоков совершенно по-разному заботится о том, чтобы отмежеваться от Достоевского, в зависимости от того, обращается ли он к русскоязычному читателю или к носителю английского языка. По-русски он ведёт себя осторожнее, а по-английски слишком много разжёвывает, чтобы читатель догадался, что неразжёванное, да и вовсе не упомянутое, может быть этим разжёванным замаскированно (здесь он учится не только у Достоевского, но и непосредственно у Гоголя, ибо оба они великие мастера прикрывать неотносящейся к делу болтовнёй по-настоящему непроизносимое и невыразимое, то есть, самое главное[34]). Однако именно благодаря некоторому различию в средствах по-русски и по-английски, — то есть их выверенной специфичности в каждом из двух культурных контекстов, — заметно, что цель у них одна — замести тропу к дому литературного учителя. Просто в англоязычном пейзаже подходы к дому другие, и тропа пролегает не там, где в русскоязычном, но дом-то один и тот же и стоит там же.

Вопрос только в том, почему исследователи пишут так много об отношении Набокова к Достоевскому по поводу, скажем, «Отчаяния» и «Соглядатая», и даже «Бесов», но не по поводу «Защиты». Очевидно, апологетика для них (для всех нас) в данном случае неожиданнее полемики и пародии. Что ж, неожиданное применение интертекста — тоже способ замести следы.

Косноязычие

У Лужина в «Преступлении и наказании» язык подвешен достаточно хорошо, чтобы мы тут же распознали в нём подлеца, — и тем его «завершили». Впрочем, есть и некоторая языковая неловкость, но, как мы увидим, осмыслена она у Достоевского как инерция штампа, а потому — симптом механичности мышления и отсутствия глубоких чувств. Лужин же Набокова косноязычен именно в *сокровенном*, подобно Разумихину, Кириллову, Мите Карамазову, отчасти Мышкину (о чём речь впереди) и многим другим героям, симпатичным именно этой своей чертой. Подобно этим героям, Лужин искренен, и искренность его заверена и подтверждена, если не изначально обозначена, тем, что он искажает идиомы, остраняя их первичный смысл. Так, обращаясь к будущей тёще, он говорит о своей невесте: «Честь имею просить ***дать*** мне её руку», — вместо «просить её руки». Из-за не-идиоматичного «дать» невозможен и партитивный родительный падеж «руки» вместо «руку», то есть невозможен необходимый здесь для идиомы троп метонимии. Это создаёт обертон ужасающей картинки отсечённой от владелицы руки (сравни сюрреалистическую песню Тома Лерера «When I Hold Your Hand in Mine» / «The Vienna Schnitzel Waltz»).

Такой сюрреализм, в частности, позволяет нам заглянуть во внутренний мир набоковского героя, в котором буквальное неотделимо от тропа, а потому жизнь, и в частности женитьба, несколько страшновата и опасна для возлюбленной: может её овеществить, — если прибегнуть к другому ключевому термину Бахтина-персо-

налиста. Это заглядывание в мир героя через странности его языка само по себе явление полифоничное, то есть, опять-таки, из арсенала Достоевского, а не, скажем, Толстого: здесь картина мира героя дана через его же собственный язык, а не описательно-психологически.

Описательно-психологическое начало присутствует в английском предисловии и параллельно Бахтину (а не только художественным средствам характерологии у Толстого). Языковая же картина мира героя (в данном случае, перевирающего идиому по косноязычию) — на уровне уже не Бахтина или Толстого, а самого Достоевского.

Интересно, что само выражение Лужина «честь имею просить дать мне её руку» Набоков, со своим абсолютным на ляпы слухом, заимствовал, опять-таки, у Лужина Достоевского. Но именно поэтому интересно, как он изменил его характерологическую функцию. Во второй главе четвёртой части «Преступления и наказания», выговаривая Дуне за то, что на встречу она пригласила своего брата, Лужин говорит: «Претендуя на счастье Вашей руки, не могу в то же время принять на себя обязательств несогласимых...» Именно благодаря подобию неловких метонимий «руки» у Достоевского и у Набокова и виден контраст в функциях: Лужин Набокова трепетен, а Достоевского — автоматизированно-самодоволен.

Овеществление — реальная опасность в мире героини: у её родителей в доме слишком много предметов, и некоторые из них важны с точки зрения поэтики Достоевского. Полифония, конечно, несовместима с овеществлением, т. к. неповторимой точкой зрения может обладать лишь субъект, а не вещь, но овеществляющая оговорка в речи Лужина (по поводу руки) — это его кошмар, а не идеал, и поэтому его собственную личностность лишь подчёркивает: через его язык нам удаётся увидеть изнутри то, чем бредит и мучится он сам. Ведь и представление о людях как о шахматных фигурах и о мире как о шахматах обнажает кошмарность овеществления, а не его желательность. (Дополнительное подтверждение этому — связь шахматного кошмара Лужина с карточным — пушкинского Германна.) При этом оговорка насчёт руки принадлежит Лужину, а не рассказчику, и уж тем более, не автору. Это позволяет задать видение Лужина-героя как независимое от авторского, но авторским не откорректированное. Таким образом, это видение оказывается как бы заверенным эмпатией псевдо-косвенной (или по Бахтину — «чужой») речи, — момент для полифонического романа едва ли не ключевой. Чужая речь позволяет рассказчику эмоционально отождествиться с героем, и тем приблизить к нему читателя эмоционально же, а от реального автора — как раз отдалиться[35]. Таким образом, косноязычие героя являет нам двойной случай полифонизма: во-первых, Набоков показывает нам, что видение героя отдельно от его собственного, а во-вторых, — что его собственное, авторское видение предполагает, что овеществление кошмарно.

Интересно, что среди героев русских романов Набокова таких косноязычных, как *его* Лужин, больше не найти. Английские же его романы кишмя ими кишат. Как отмечает Элизабет Божур[36], начиная с романа «The Real Life of Sebastian Knight», ознаменовавшего переход Набокова-писателя на английский язык, он последовательно и постепенно отмежёвывался от точившей его подспудно неуверенности (наиболее очевидной именно в «Истинной жизни Себастьяна Найта») в английском языке как новой для него сфере и новом средстве литературной деятельности. Сначала Набоков отмежевался от тождества с предполагаемым автором «Истинной

жизни» (предполагаемый автор — выражение самого Набокова[37]), а затем — от разнообразных стилистических несовершенств в дискурсе его (своих?) героев. Божур пишет: «После этого у него появляется всё больше рассказчиков, для которых английский неродной язык — уже не для прикрытия ляпов и оговорок, но для умножения гумбертизмов и кинботизмов, не говоря уже о вызывающих щекотку в носу пнинизмах и настоятельно-намеренно гибридных ванизмах»[38]. Всё это отмежёвывание, вряд ли изначально и психологически происходящее от человеческой доброжелательности и отчасти смахивающее на предательство, тем не менее породило совершенно особый уровень полифонизма, автономности «предполагаемого автора» от реального и, тем более, от героев. Таким образом, при переходе на английский язык Набоков стал более явно связывать мотив косноязычия с полифонической техникой романа, то есть, обнажил свои достоевские корни более явно, уйдя из русской сферы, где их, на его взгляд, узнать было бы слишком легко.

Преображение Лужина Достоевского

Несмотря на то, что он *не*уклюж, *не*ряшлив, *не*красив (*un*couth, *un*washed, *un*comely) и к тому же косноязычен, Лужин Набокова кое в чём существенном, всё же, похож на Лужина Достоевского. Это прежде всего выражается в языке. Лужин Набокова делает предложение своей невесте в том же характерно-бюрократическом стиле, что и Лужин Достоевского: «Итак, продолжая вышесказанное, должен Вам объявить, что Вы будете моей супругой, я Вас умоляю согласиться на это» (112). Интересно, что переход от бюрократического языка к романтически-просительному менее чувствителен в авторизованном английском переводе, чем в русском: «And therefore in continuance of the above I have to inform you that you will be my wife, I implore you to agree to this» (англ. 103). Слово «implore» чуть менее романтично и потенциально на грани бюрократизма, в то время как слово «wife» ранее по тексту безусловно менее «суконно», чем «супруга». Последнее было бы характерно для языка Лужина Достоевского по тону, в то время как слово «умоляю» немыслимо в устах Лужина Достоевского, именно потому, что он хочет, чтобы будущая жена всем была бы ему обязана. Этот контрастный переход отсутствует по-английски потому, что только в русском языке Набоков настаивает на альтернативной достоевской мотивировке для суконности: Лужин Набокова, делая предложение, просто неловко чувствует себя в непривычной для него ситуации, в то время как Лужин Достоевского чувствует себя слишком ловко в ситуации, когда сам озвучивает своё предложение казённо-суконно. Одна и та же речевая характеристика, — а именно, неуместная «суконность», — у Достоевского значит, что его Лужин слишком «хозяин жизни», чтобы быть хорошим человеком или хотя бы просто любящим женихом, а у Набокова, — что его Лужин слишком «гость на земле», чтобы найти подходящие слова для невыразимого в официальном предложении чувства по отношению к своей невесте. Но Набокову важно, чтобы эта характеристика была ***одной и той же***: только радикально переосмыслив ***то же*** явление, которое он находит у Достоевского, он и может указать на то, что спорит именно с ним и именно по поводу того же самого человека.

Именно таким образом поступает сам Достоевский в своей характерологической полемике с Гоголем, отчасти описанной в статье Тынянова, а отчасти описуемой хлёстким высказыванием Абрама Терца: «Мне кажется, Достоевский всё время

спорит с Гоголем. "Не мертвые души, говорит Достоевский, и очень при этом сердится, а бедные люди!"» В этой афористической формулировке важно то, что она построена на презумпции тождества мёртвых душ и бедных людей: это должны быть одни и те же люди, чтобы было место спору о том, кто же они такие или каковы на самом деле. Таким же образом построена всякая полемика о предполагаемом характере предполагаемых прототипов. Уникально в данном случае то, что спорящий оспаривает плохое мнение хорошим, а не наоборот. То есть, полемика не пародийна, а апологетична. Именно эта черта роднит Набокова с Достоевским. Каков Набоков в «Защите Лужина» по отношению к герою Достоевского, таков Достоевский в своих произведениях по отношению к героям Гоголя. Но Набоков таков только в «Защите Лужина».

Подобным же образом переосмысливает Набоков и преувеличенную и потенциально агрессивную плотность, плотскость Лужина Набокова, его «настырное» присутствие в жизни его невесты. Становясь (в полифоническом задоре) на точку зрения невесты *своего* Лужина, Набоков пишет: «Ей тогда уже стало ясно, что этого человека, нравится ли он тебе или нет, уже невозможно вытолкнуть из жизни, что уселся он твёрдо, плотно, по-видимому надолго» (113). Конечно, невеста говорит о неповторимой и, главное, желанной роли своего жениха в своей собственной жизни, а вовсе не о какой-то его объективной настырности и бесцеремонности. Будучи любящей невестой, она классифицирует самую неприятную черту Лужина у Достоевского, — его чрезмерную «плотность» и настырную способность вторгаться в чужую жизнь, где и без него забот хватает, как самые прекрасные для неё лично черты возлюбленного: его предназначенность именно ей, как прекрасную неизбежность и неслучайность его прихода в её жизнь. Так что хорош Лужин или плох, зависит от того, кто смотрит. Набоков отождествлением со взглядом «своей барышни», показывает, что чистым всё чисто, тем самым косвенно предполагая, что Достоевский недостаточно чист, чтобы любить своего героя, — *так*, как ему, Достоевскому положено по нормам его же поэтики.

Этих внешних черт достаточно, чтобы понять полемическое намерение Набокова: он ведёт речь о том же гипотетическом референтном прототипе, что и Достоевский. Набоков как бы спорит с Достоевским по поводу одного и того же человека: Достоевский слишком поверхностно сконструировал его внутреннюю суть по внешним признакам. Парадоксально, повторим, то, что именно Набоков вменяет в вину именно это — Достоевскому. По сути, такое подобие внешних признаков указывает на то, что Набоков в претензии к Достоевскому за то, что Достоевский изменил своей достоевской сути: стремлению раскрыть «человека в человеке».

Лужин Набокова как Мышкин Достоевского

Взяв самого не-достоевского героя у Достоевского и превратив его в самого (если не единственного) своего достоевского героя, Набоков не смог уйти от мира Достоевского, но натолкнулся на другого героя из этого же мира: на князя Мышкина. Именно в него превратил он жениха-Лужина. Женихи все трое: Лужин Достоевского, Лужин Набокова и Мышкин Достоевского[39]. К набоковскому Лужину и к Мышкину применимо и применяется одно и то же семантическое поле эпитетов. Генеральша Епанчина выдаёт свой вердикт по поводу Мышкина: «Жених невозмо-

жен» (8, 459). Затем повторяет: «Жених он невозможный, сама знаю» (8, 460). Будущая тёща Лужина у Набокова «скрывала невероятного жениха от всех своих знакомых» (139). В авторизованном английском переводе жених назван невообразимым: inconceivable. Здесь семантическое подобие Достоевскому выражено менее прямо, зато Набоков, зная, что его не поймают и руки его учителя не узнают, повторяет аллитерационную игру Достоевского: concealed the inconceivable звучит таким же поэтическим повтором, как и достоевское «**жен**их невозмо**жен**». Таким образом, Набоков по-русски и по-английски прибегает к двум разным образным кодам[40]: по-русски код семантический, а по-английски аллитерационный. Оба указывают на Мышкина, но по-разному и, главное, с разной степенью узнаваемости. Чем менее узнаваем источник (Достоевский — по-английски), тем более откровенно *слышно* заимствование (как та же песня: можно смело цитировать, ведь автор забыт или неузнан и неузнаваем). Это согласуется с общей тенденцией Набокова: по-английски воссоздавать дискурсивную технику Достоевского, а по-русски рассыпать интертекстуально-смысловые аллюзии. Впрочем, бывает и наоборот. Главное, где есть одно, нет другого, отсутствие одного всегда маскирует не только наличие, но и важность другого.

Тёща-то собственно и очерчивает первые и самые существенные параллели героя с Мышкиным. Это она говорит, что «умалишённым по закону запрещено жениться» (139) «Lunatics [are] forbidden to marry by law» (англ. l. 129). Именно такой аргумент и выдвигает сам Мышкин против того, чтобы жениться. Интересно, что, отзываясь непосредственно об «Идиоте», Набоков, по какой-то таинственной причине, утверждает, что этот аргумент выдвигает не Мышкин, а сам Достоевский: «Хоть он и не способен жениться, — как недвусмысленно утверждает ***автор***, — Мышкин, тем не менее, разрывается между двумя женщинами. / Unfit to marry anyway, as ***the author*** takes care to make clear, Myshkin is nevertheless torn between two women»[41]. «Автор» ничего такого не утверждал. Набоков просто не заметил, что он не первый автор, давший своим героям автономную от собственной точку зрения, что до него это уже прекрасно и неоднократно проделывал ненавистный ему его же собственный учитель. Конечно, тёщу гроссмейстера труднее перепутать с автором-Набоковым, чем Мышкина — с автором-Достоевским, но всё-таки можно было и не перепутать.

Однако то, в чём он оказался неумён как лектор, Набоков откорректировал в «Защите» как беллетрист. Предварительно восприняв текст самого Достоевского как монологичный, — где призма между мнением автора и героев достаточно неприхотлива, — Набоков затем диалогизировал его в собственном изводе, — даже не заметив, что пришёл к тому, с чего Достоевский, собственно, начал. Именно в этом и видно глубинное родство поэтики Набокова — поэтике Достоевского: полифонизм для обоих императивен.

По тому, как жених-Лужин ведёт себя в доме невесты у Набокова, у будущей тёщи есть все основания ассоциировать его с Мышкиным. (В отличие от генеральши Епанчиной и набоковского Лужина, и подобно Набокову, она Достоевского, по-видимому, читала.) Подобно Мышкину на светском рауте у Епанчиных, и Лужин нарушает приличия в доме будущих тестя с тёщей, увлёкшись сутью разговора. Невеста боится вводить его в дом, как бы он чего не разбил и не сломал. Как и её мать, она сама, по-видимому, тоже читала «Идиота» (ср.: 8, 435–436, 454). Она с ужасом представляет себе, как «Лужин неуклюжим движением плеча сшибал дом, как валкий кусок декорации, испускающий вздох пыли» (113). При соответствующих об-

стоятельствах, Мышкин, будучи предупреждён и тем неминуемо спровоцирован своей тогдашней невестой, разбивает пусть и не весь её дом, но по крайней мере китайскую фарфоровую вазу. Ценному фарфору набоковский Лужин не опасен, но фарфор упоминается сразу после процитированного отрывка. Рассказчик продолжает описание дома невесты, набитого китчеватыми предметами псевдо-русского быта в стиле развесистой клюквы. (Эмиграция, по мнению Набокова, опошляет символику ностальгии, если, конечно, речь не идёт о символике, актуальной для него самого. Вчуже, однако, с ним трудно не согласиться.) Среди этих предметов — «тот, прекрасно издававшийся и давно опочивший журнал, где бывали такие прекрасные ***фотографии*** старых усадеб и ***фарфора***» (114, курсив мой. — *О. М.*). Набоков повторяет мотив неуклюжести жениха из «Идиота» с одной весьма важной поправкой на эмигрантскую ситуацию. Старая усадьба Епанчиных была реальной (то есть, для Епанчиных новой, но ко времени «альбома» и она устарела), а не на фотографии. И фарфоровая ваза была реальна. Эмиграция же соотносится с родиной, как фотография с подлинником.

Это соотношение уже не карикатурно, а щемяще-трагично. Здесь Набоков прибегает к образной системе Достоевского не для того, чтобы её скомпрометировать пародией, а для того, чтобы ***ею*** как эталоном реальности скомпрометировать некоторую игрушечность и искусственность того мира, который описывает нам он сам, то есть, мира эмиграции. По сравнению, дескать, с этой берлинской развесистой клюквой «даже» мир Достоевского нормален, или хотя бы реален. Тут опять подобие пародийной технике самого Достоевского, но в отношении не Гоголя, а Библии: несоответствие между старым и новым контекстом компрометирует новый, а не старый[42].

После того, как эта оппозиция контекстов сослужила свою парадоксально-апологетическую службу, Набоков её отбрасывает и возвращается к карикатурному толкованию мотива. После нервного срыва Лужина читатель узнаёт, что фарфор в доме его невесты действительно есть. Пьяные немцы-юноши (включая и разогнувшегося в начале девятой главы Гюнтера) доставляют Лужина в этот дом, и тут о них сказано, что они «шарахались от столиков, уставленных фарфором» (159). Однако и этот, не-фотографический фарфор — лишь пошлая пародия на драгоценную вазу в доме Епанчиных: это миниатюрные, дешёвые фабричные фигурки, непременный атрибут мещанского немецкого быта. Тут возможен косвенный намёк на то, что декадентская ностальгия по России (даже в фотографиях, даже по Достоевскому!) всё-таки менее сюрреалистична, чем попытка жить «как люди», то есть по-буржуазному, как местные жители в Берлине того времени.

Само это вторжение немецких юношей напоминает вторжение в Павловске на дачу к Мышкину. И в том, и в другом случае дом принадлежит не жениху: в «Идиоте» — Лебедеву, а в «Защите» — родителям невесты, а юноши не слишком хорошо воспитаны и пытаются ретироваться, но долго не могут этого сделать (169), Достоевский (8, 240, 248–249, 250).

Некоторые формальные параллели между набоковским Лужиным и Мышкиным отметил Виктор Ерофеев. Однако для него это скорее параллели между двумя стереотипами: поведение Лужина в доме тестя он расценивает как поведение «*стандартного* гения», а Мышкин для него «гений человеколюбия»[43]. Оба эти гения неспособны соблюдать светские приличия, будучи для этого слишком увлечены своими идеями. Ерофеев считает эти параллели художественным недочётом Набокова,

впаданием в общее место. Всё это безусловно верно, но в таком случае остаётся одна загадка: почему Набоков в него впал? Почему он этого тематического подобия не скомпрометировал ядовитой пародией, как он всегда поступал с Достоевским? Возможно, дело в том, что в тот момент он был больше занят тем, чтобы оспорить Лужина Достоевского, чем его же Мышкина, — а такая задача, как мы видели, осуществима только средствами поэтики самого Достоевского.

Такое применение интертекста из «Идиота» само по себе уже полифонично именно в достоевском смысле. Ведь что может быть кенотичнее для злопышущего Набокова, чем дать своему читателю услышать среди прочих голосов своих героев и рассказчиков и голос Достоевского, звучащий в полную силу? Но это не просто кенозис. На нарративном уровне это прежде всего полифонизм, причём без всякой иронии или пародийности. Если что-либо и скомпрометировано такой пародией, то не та «достоевщина» (Dostoevskyitis), которую Набоков так ловко ругал в берлинские годы и так самонадеянно-покровительственно хотел отделить в качестве плевел от сути Достоевского[44]. Нет, в этой пародии скомпрометирован тот мир, для которого и мир Достоевского слишком возвышен, а не низок. Это экспортированная в эмиграцию псевдо-Россия — как вторсырьё. Символы выражения этого мотива могут быть разными. Это может быть русский фарфор, превратившийся в фотографию или в немецкий китч. Могут это быть и пресловутые невоспитанные русские мальчики-правдоискатели Достоевского, спародированные в сцене в Павловске им же самим, — так что Набокову там уже места не оставалось. Может это быть и не менее пресловутый трагикомичный русский юродивый, в набоковском изводе ставший шахматистом с «загадочным и бесплодным гением» («a recondite and sterile genius»), определённым так вскользь в предисловии к английскому изданию.

Подобно Мышкину, и герой Набокова однажды засыпает в ожидании невесты, а потом принимает её появление за чудесный сон (142). Мышкин засыпает к приходу Аглаи, и она его будит. Лужин засыпает, когда невеста уже пришла, но будит она его очень похоже на Аглаю: «Лужин, проснитесь! Что с Вами?» (140). Аглая же восклицает возмущённо, но и со смехом: «Спит! Спит!» (8, 352). Мышкину снится Настасья Филипповна, а Лужину — тоже соперница его невесты: шахматная партия. Здесь Лужин подобен Мышкину, герою Достоевского, уже в мире Набокова как таковом, «объективно», а не просто в глазах героини (которой он субъективно нравился тем же, чем противен Лужин Достоевского, в частности, своей невесте). Лужин Набокова засыпает подобно Мышкину уже не только в её представлении, но в «реальном» сюжете. При этом в восприятии обоих женихов в это время грань между их субъективным восприятием (сном) и реальностью размыта с другой стороны, со стороны сна. То есть, подобно Достоевскому с его полифонической автономностью видения героев и перетеканием этого видения в нечто, что читатель воспринимает как объективное в романном пространстве, Набоков тоже размывает эту грань между субъективным восприятием героев и тем, что представляется читателю реальностью. Причём размывает Набоков эту грань тем, что вводит мотив заснувшего чудака-жениха из Достоевского же.

Собственно достоевская полифония Набокова не устраивала. Он усматривал в ней неспособность Достоевского совладать с собственным романным материалом: сюжет и герои якобы «не слушаются» Достоевского. В качестве автора как фигуры в романе он отрицает то, что вместе с героями (в данном случае, с героинями) ясно

видит его читатель: сродство между его гроссмейстером и святым идиотом Достоевского. Однако в качестве реального автора-творца своего сюжета Набоков творит и множит героев, которые ассоциируют его Лужина с Мышкиным. После нервного срыва к нему приходит доктор, с которым говорят тесть с тёщей. Потом они выстраивают слова доктора в определённом иерархическом порядке информации. Что же важно для них? Во-первых, отмечено, что у Лужина нет эпилепсии (167/ англ. 157). Во-вторых, в продолжение визита доктор говорит, в ответ на вопрос тестя и тёщи, что жениться ему можно, «если, конечно, не импотент» (168/ англ. 158). Это явная отсылка к житейским и жизненным проблемам Мышкина и домыслам героев и читателей Достоевского по их поводу. В-третьих, десять страниц спустя мы узнаём, что «в заключение доктор запретил им давать Лужину читать Достоевского <...>, ибо как в страшном зеркале - - -» (178/ англ. 168). Цитата оборвана Набоковым: невеста прерывает доктора, говоря, что «господин Лужин не задумывается над книгами» (там же). Это сравнимо с беспокойством Аглаи о том, насколько бессистемно образование Мышкина (8, 430). В этом эпизоде сам Набоков по отношению к читателю похож на доктора по отношению к Лужину. Цитата же «ибо как в страшном зеркале» — прямая речь доктора, но кавычками она не выделена и звучит как псевдо-косвенная, то есть, по Бахтину, чужая. Тем самым, Набоков иронизирует не только по поводу возможных читательских догадок насчёт параллелей с Достоевским, но и насчёт собственного, подобного докторскому, ужаса перед присутствием «страшного зеркала» Достоевского в своих собственных произведениях, по крайней мере — в этом.

Достоевский как ключ к ценностной системе романа Набокова

Из всего этого следует, что для Достоевского в «Защите» Набоков сделал исключение и применил его интертексты к апологетике, а не к злобной пародии. Однако такой вывод предполагает, что к Мышкину он относился неплохо. Казалось бы, в этом следует усомниться. Вот что он говорит в «Лекциях по русской литературе»:

«Мышкин к тому же полукретин. С раннего детства мальчик был недоразвитым, до шести лет не говорил, страдал эпилепсией, ему всё время грозил распад мозга, если он перестанет жить тихой и спокойной жизнью. (По ходу событий, описанных в романе, распад мозга и происходит.)[45] <...> Мышкин <...> окончательно впадает в безумие и возвращается в швейцарскую лечебницу, где провёл своё детство и отрочество и откуда нечего ему было и высовываться»[46].

Можно подумать, что Набоков совершенно искренне злобствует по поводу Мышкина. Однако это злобствование слишком напоминает аналогичное злобствование его героев по поводу его же героя-гроссмейстера, а Набоков ведь высмеивает и их. Подобно Набокову-лектору, они тоже спешат наклеить ярлыки диагноза и «завершить» героя, полюбившегося и Набокову, и его читателям вот таким, «достоевским», «*не*уклюжим, *не*ряшливым, *не*красивым (*un*couth, *un*washed, *un*comely), с его «серой плотью» и бесплодным и загадочным гением, вдобавок не умеющего связать двух слов ни в светской гостиной, ни наедине с любимой женщиной.

Итак, если в «Защите Лужина» родительный падеж объектен, а не субъектен, то есть, если это апология Лужина, то не создал ли тем самым Набоков и апологетически про-достоевского произведения?

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Boyd Brian.* Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton U.P., N.J. 1991. P. 308.

[2] *Nabokov V.* Lectures on Russian Literature. F. Bowers, ed. & intro., 1980. P. 105.

[3] См., в частности: *Davydov Serge.* «Despair» // The Garland Companion to Vladimir Nabokov, ed. Vladimir Alexandrov, New York; London: Garland; *Nivat Georges.* Nabokov and Dostoevsky // Там же, особенно с. 399–400; *Connoly J.W.* Madness and Doubling: from Dostoevsky's The Double to Nabokov's The Eye // Russian Literature Tri-Quarterly. Ann Arbor, 1991. P. 129; *Foster J.B.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton U.P., N.J. 1993. Гл. 5, везде (пародии на разные произведения Достоевского в «Отчаянии»); *Appel A.* «Lolita»: The Springboard of Parody // Wisconsin Studies of Contemporary Literature, 8 (1967), 2 Spring (целиком посвященный Набокову). P. 206, 213, 222–223 (о пародии на Достоевского и автопародии в «Лолите»). См. также комментарий Олега Дарка на сцену самоубийства в «Соглядатае» в: *Набоков В.В.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 445. (Далее ссылки на цитаты этого издания даны в тексте с указанием тома и затем страниц через точку с запятой.)

Все эти авторы, особенно Аппель и Конноли, говорят, что пародирование Достоевского у Набокова несло и положительный заряд и было крайне продуктивно для поэтики самого Набокова. О том же пишет и Людмила Сараскина в статье «Набоков, который бранится» (Октябрь. 1993. № 1. С. 173–189). Сараскина, в частности, говорит, что степень интертекстуальной зависимости у Набокова пропорциональна степени отмежёвывания, и по этому критерию интертекстуальное значение для него Достоевского оказывается уникальным.

[4] Единственное произведение Достоевского, в приятии которого Набоков открыто признавался, — это «Двойник» (см.: *Nabokov V.* Lectures on Russian Literature. P. 104), а пародировал он это «любимое» произведение в «Отчаянии» ничуть не меньше «нелюбимых» (см., напр.: *Davydov Serge.* «Despair». P. 89). По-видимому, и в этом сходство Набокова с якобы нелюбимым им Достоевским: пародия ни у того, ни у другого не означает нелюбви к объекту.

[5] О реальной применимости психоанализа к произведениям Набокова см. статью: Shute J. Nabokov and Freud // The Garland Companion... Об отмежёвывании Набокова *и* от Фрейда, *и* от Достоевского см.: *Appel A.* «Lolita»: The Springboard of Parody. P. 219; *Boyd Brian.* Vladimir Nabokov: The American Years; *Набоков В.В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 181; *Foster J.B.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. P. 37; *Nivat Georges.* Nabokov and Dostoevsky. P. 401.

[6] *Набоков В.В.* Защита Лужина. Париж, 1930. С. 153. Далее ссылки на страницы этого издания — в тексте, в скобках после цитаты.

[7] *Nabokov V.* The Defense. NY. 1964, trans. M. Scammel in collaboration with the author. P. 143. Далее — ссылки в тексте, в скобках после цитаты — англ. + номер страницы.

[8] См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е издание. М., 1979. С. 85, 220–227, везде. См. также: *Morson Gary S., Emerson Caryl.* Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford U.P., CA, 1990. P. 147 и далее. Фостер (P. 106–109) ограничивает применимость Бахтина к Набокову, но об этом речь позже. Пекка Тамми, в своём труде, красноречиво названном «Проблемы поэтики Набокова», высказывает блестящую гипотезу о границах применимости Бахтина к Набокову. Не согласна я с Тамми только в том, что касается специфически «Защиты». О бахтинском двуголосом слове и чужой речи у Набокова см.: *Tammi Pekka.* Problems of Nabokov's Poetics: a Narratological Analysis. Helsinki, 1985. P. 57 и далее 62, 65 и 74, именно о «Защите».

[9] О «Даре» см.: *Tammi Pekka.* P. 86.

[10] См. о такой «немаркированной маркированности» мою книгу о Платонове: Свободная вещь: Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Беркли, 1997; то же. Новосибирск, 2001 (2-е издание).

[11] См. об этом мою книгу *Dostoevsky's Taboos.* Dresden Univ. Press, 1998. С. 53–80.

[12] См.: *Tammi Pekka.* P. 97–100, 106.

[13] См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики... Гл. 2, особенно с. 54–60, 62, 74–75.

[14] Там же. С. 75.

[15] *Toker Leona.* The Mystery of Literary Structures. Ithaca&London: Cornell U.P., 1989. P. 68 и далее. См. также первое интервью в «Strong Opinions»: «Я люблю шахматы, но обман в шахматах, как и в искусстве — это лишь часть игры...» Цит. по: Владимир Набоков: pro et contra. Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Университета. СПб., 1997. С. 140.

[16] Положительное понимание взаимосвязи между тем, чтобы видеть, и тем, чтобы увидели тебя, в поэтике Достоевского по Бахтину сопоставимо с Николаем Кузанским в трактате De icone Dei/ De visione Dei.

[17] Главная проблема соглядатая в том, что к нему неприменимо то, о чём пишет Николай Кузанский, т. к. он, соглядатай у Набокова, — не Господь Бог. Только Господь может видеть нас постоянно такими, как мы есть, не оказываясь при этом «соглядатаем» или, выражаясь на языке Ставрогина, «шпионом и психологом».

[18] «The self-consciously intertextual» [transformations of polyphony]. *Foster J.B.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. P. 108.

[19] См.: *Хоружий С.С.* Улисс в русском зеркале. М.: Тетра, 1994. С. 102–106, 163. А специфически о двуголосом слове по Бахтину у Джойса как о постмодернистском приёме — с. 128, а также 154.

[20] Там же. С. 136.

[21] Там же. С. 201.

[22] Там же.

[23] См.: *Bethea David.* Style // The Garland companion. P. 698.

[24] Цит. по: В.В. Набоков: pro et contra. С. 52.

[25] Такой подход к пониманию поэтики Набокова многие с моей стороны могут счесть фрейдистским или «гарольд-блумовским» (всё в литературном генезисе для Гарольда Блума — вопрос страха влияния). Не берусь судить, до какой степени сам Набоков осознаёт своё отношение к Достоевскому (хотя из предисловия к английскому изданию «Защиты» настоящий фрейдист мог бы сделать кое-какие выводы и на этот счёт), но одно несомненно: то, как он манипулирует ***читательским*** восприятием аллюзий, безусловно, вполне подлежит фрейдистскому анализу. В собственное подсознание Набоков, возможно, и не верил, но зато свято верил в наличие его у читателя, видя в этом читательском подсознании союзника своей поэтической задаче.

[26] Об отрицательных, расчеловечивающих моментах в шахматной страсти набоковского Лужина см.: *Toker Leona.* The Mystery of Literary Structures. P. 68 и далее. О развоплощении Лужина см.: *Alexandrov V.* «The Defense» // The Garland Companion. P. 75–83, везде. Однако подобно остальным набоковедам, Александров не упоминает о связи «Защиты» с Достоевским. По-видимому, тут Набокову удалось замести следы именно тем способом, о котором сам Александров и пишет на с. 75, а именно, де-идеологизируя мотивы Достоевского и тем делая их, во-первых, менее узнаваемыми в качестве характерно-«достоевских», а во-вторых, более приемлемыми и вызывающими меньшее раздражение у него самого (то есть, у Набокова). Толкуя «Защиту» как гностический роман, Александров, в отличие от Токер, тем самым предполагает, что сам Набоков «одобряет» развоплощение, заложенное в шахматной страсти Лужина (см. особенно *Alexandrov.* P. 82). Я считаю, что Александров недооценивает полифоничность Набокова в этом романе (ср.: *Бахтин.* С. 73–74). В данном случае в ней нам важно различие между автором и рассказчиком. Рассказчик симпатизирует Лужину. Автор же, подобно автору любимой им «Анны Карениной», медленно, но верно ведёт любимого персонажа, одержимого страстью (в данном случае, мужчину, а не женщину), к неизбежной гибели, заложенной в порабощённости этой страсти.

[27] См.: *Nabokov V.* Lectures on Russian Literature. P. 114.

[28] Альфред Аппель упоминает о Лужине в «Преступлении и наказании» как о предтече набоковского Лужина, но контекст у него иной. См.: *Appel.* P. 206.

[29] См. об этом мою книгу «Dostoevsky's Taboos». P. 204–207, а также мою статью: *Меерсон Ольга.* Библейские интертексты у Достоевского. Кощунство или богословие любви? // Достоевский и мировая культура. № 12. М.; СПб., 1999.

[30] *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Архаисты и новаторы. Л., 1929.

[31] См. о нём главу о «Братьях Карамазовых» в моей книге «Dostoevsky's Taboos».

[32] Перевод Марии Маликовой, цит. по: В.В. Набоков: pro et contra. С. 54.

[33] Здесь я цитирую существующий перевод Марии Маликовой (по: В.В. Набоков: pro et contra), но существуют и другие. Во всяком случае, этот вопрос непринципиален во многих случаях. В данном он принципиален потому, что в английском подлиннике предисловия (transcends) присутствуют бахтинские коннотации, а в слове «перевешивает» их нет.

[34] См. ссылку выше на мою книгу «Dostoevsky's Taboos».

[35] Ср. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 68 и далее, 73, 85–86. Бахтин не считает, что полифония достигается одним отказом от овеществления. Этот отказ необходим, но недостаточен. Морсон и Эмерсон (P. 197) считают полифонию несовместимой с овеществлением независимо от того, *кто* овеществляет, — даже если это субъект, внутренний мир которого мы созерцаем как неовеществимый, но не обязательно неовеществляющий, — вроде Лужина здесь. Пекка же Тамми возражает им лишь в том духе, что Набоков антиполифоничен, и именно этим (то есть, общими эстетическими параметрами, но «с точностью до наоборот») родственен Бахтину (P. 97–100, 106). Мне представляется, что Морсон и Эмерсон неправы только в одном: овеществление может быть актом воления и точкой зрения героя-субъекта, никак тем не отрицая его субъектности, личностности, хоть и придавая ей некоторый трагизм тем, что овеществляющее видение мира кошмарно. Но это личный кошмар героя-личности, будь то пушкинский (или набоковский, в «Отчаянии» и в отчаянии) Германн, герои Гоголя, Раскольников или набоковский Лужин. Лужин Достоевского вне-полифоничен не потому, что овеществляет, — ведь и набоковский Лужин делает то же, — а потому, что сам овеществляем, исчерпывающе-описуем, завершён. Поэтому он сам не воспринимает своё овеществляющее видение как трагичное или кошмарное.

[36] *Beaujour Elizabeth K.* Alien Tongues. Ithaca; London: Cornell U.P. 1989. P. 92.

[37] Цит. по: *Beaujour.* P. 92.

[38] Ibid. P. 92–93.

[39] По поводу связи шахмат и ухаживания Мышкин и набоковский Лужин находятся в дополнительном распределении. Лужин Набокова и Аглая Достоевского разбираются в шахматах, а Мышкин и невеста набоковского Лужина не понимают в них ничего.

[40] Термин Божур (image codes). P. 21, 34–35, 103.

[41] *Nabokov V.* Lectures on Russian Literature. P. 126

[42] См. выше, в частности, ссылки на мои же работы о библейских интертекстах у Достоевского.

[43] *Ерофеев Виктор.* Русская проза Владимира Набокова // *Набоков В.В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 20.

[44] Его берлинская лекция тех лет называлась «Достоевский без достоевщины» / «Dostoevsky without Dostoevskyitis», — важный ключ к тому, до какой же именно степени Достоевский был и, возможно, остался для него приемлемым, а до какой — нет. По-видимому, лекция была связана с какой-то внутренней работой по подготовке к написанию «Отчаяния». См.: *Boyd Brian.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton U.P., N.J. 1990. P. 363.

[45] *Nabokov V.* Lectures on Russian Literature. P. 126.

[46] Ibid. P. 127–128.

Жервез Тассис

ДОСТОЕВСКИЙ ГЛАЗАМИ АЛДАНОВА

Марк Алданов (1886–1957) не любил Достоевского и никогда не скрывал этого. Подобно многим русским писателям и, в первую очередь тем, что жили в эмиграции, как Владимир Набоков, Иван Бунин или Михаил Осоргин (ограничимся именами этих известных писателей, с которыми общался Алданов), он предпочитал Льва Толстого Федору Достоевскому. Он ставил Толстого превыше всех других писателей и поклонялся ему чуть ли не с религиозным пылом. И правда, с первого взгляда Алданов решительно во всем расходится с Достоевским. Достоевский — глубоко верующий, Алданов — агностик, Достоевский — консерватор, Алданов — либерал, первый примыкает к «почвенникам», второй искренне убежден, что Россия — «только запоздавшая Европа» [1]. Достоевский известен как страстный игрок, человек трудной судьбы, в то время как Алданов — само воплощение меры, правильности, учтивости. Этот ряд оппозиций можно было бы при желании умножить и уточнить. Нелюбовь, которую испытывал Алданов к Достоевскому, очень характерна для левых интеллектуалов в эмиграции, видевших в Достоевском «больного гения» [2]. Как показал М. Раев, они упрекали его не только за консерватизм в политике, но и за «напыщенность стиля» и «болезненное копание в психике». Нет сомнения, что именно поэтому, получив предложение написать биографию писателя, Алданов счел для себя невозможным принять его. В письме к Бунину от 4 ноября 1929 года он пишет, что вынужден отказаться от предложения ввиду недостатка симпатии к своему «герою» [3]. Достоевский не был оценен им ни как человек или мыслитель, ни во многом как писатель. И все-таки изучение того, что написано им о Достоевском, представляет интерес во многих отношениях. Во-первых, оно важно для понимания парадоксальности его суждений о великом русском романисте. Алданов его не любит, но, не переставая критиковать, признает в нем гения, считает одним из величайших русских писателей [4], «черным бриллиантом» русской литературы, как он не раз называет его. Во-вторых, комментарии Алданова к произведениям Достоевского говорят нам, как это часто бывает, о нем самом и о его литературных взглядах не меньше, чем о Достоевском. В-третьих, несмотря на то, что в наследии Алданова по частоте упоминаний Достоевский стоит сразу после Толстого, критика до сих пор уделяла этой проблеме немного внимания, занявшись преимущественно его отношением к Толстому [5].

Об актуальности литературной темы в творчестве Алданова говорилось не раз. Герои его романов традиционно характеризуются кругом чтения, библиотекой, любимым писателем. Они часто ведут беседы о литературе, сами пишут; это либо писатели — Бальзак, Байрон, Вермандуа или В. Яценко, либо люди, мечтающие о писа-

тельстве, вроде Шталя, Брауна, Нади или Шелля. Суждения и замечания Алданова о Достоевском разбросаны по всем его работам, они встречаются не только в литературно-критических статьях и эссе, но и в многочисленных романах, если то позволяет, разумеется, время действия последних. Поэтому, как правило, в данной статье мы не станем указывать жанр цитируемого источника. И хотя нельзя приписывать Алданову все, что произносят его персонажи, все-таки случаи, когда автор говорит устами своих героев, легко узнаваемы. Для справедливости отметим, что крайние и сугубо субъективные высказывания всегда принадлежат литературным героям.

Алданов никогда не сомневался в гениальности Достоевского, даже когда, подобно своим героям, отказывался поставить его рядом с Толстым:

«[Яценко] не любил этого писателя и считал его второстепенным. Слова "Тургенев и Толстой" всегда казались ему оскорбительными, как, впрочем, и слова "Толстой и Достоевский": рядом с Толстым не должно было ставить никого» [6].

«— Достоевский был гениальный писатель. — Конечно... Он вдобавок создал свой мир, как те новые живописцы, у которых, скажем, пшеница синего цвета, груши — фиолетовые, а люди — гнедые... Нужно ли это? Так ли это трудно? Достоевский показал, что нужно: изумительно смешал ложь с правдой. Конечно, гениальный писатель, что и говорить... Но как же тогда называть Пушкина или Толстого? Верно, надо то же слово, да произносить по-другому. Так при Людовике XIV слово "монсеньор" произносили по-разному, обращаясь к архиепископу и к принцу крови...» [7]

Дюммлер, с той же подчеркнутой сдержанностью, что и создатель романа, относится к гению Достоевского, показывая его ограниченность, но при этом не отрицая. По мнению Алданова, одной из лучших сцен у Достоевского является сцена двойного убийства в «Преступлении и наказании». Он никогда не скупился на похвалы в своих отзывах на этот гениальный эпизод:

«Он рассказал, например, убийство Алены Ивановны так, что самый благонравный читатель не в состоянии мысленно отделить себя от убийцы. Раскольников другого ничего не мог сделать: должен был взять топор и зарубить старуху-процентщицу» [8].

«Преступление (гнусное и ужасное) рассказано так, что дух захватывает (помню, как я читал в первый раз): "Вдруг схватят Раскольникова?.. Нет, слава Богу, спасся!.."» [9]

«В "Преступлении и наказании" преступление занимает страниц десять (правда, перед силой этих десяти страниц меркнет чуть ли не вся литература). Остальное — наказание» [10].

«<...> Ни одно из бесчисленных убийств в мировой литературе не может сравниться со сценой убийства в "Преступлении и наказании". <...> По сравнению с Достоевским в этой сцене даже Стендаль кажется Конан Дойлем» [11].

«Достоевский достиг [предельной вершины искусства] только в самых изумительных своих сценах, как в <...> сцене убийства ростовщицы» [12].

«Знаю, Достоевский придал своему роману совершенно исключительную силу правдивости: мне в Петербурге иногда хотелось найти дом, где была убита Алена Ивановна, или же место под забором, в котором убийца закопал свою добычу. Но ведь это свидетельствует только о художественном гении писателя. По существу же, в его гениальном романе убийца неизмеримо симпатичнее и жертвы, и следователя» [13].

Приведенные выше лестные высказывания из статей, где Алданов выступает от своего имени, являются в своем роде единственными, когда-либо выходившими из-под его пера: признание гениальности Достоевского ни в коей мере не мешало ему критиковать многие аспекты его творчества, главным образом, философские и моральные. Критические замечания о писательском мастерстве в то же время довольно редки:

«А стиль у него был странный и неровный. В публицистике он "весь оброс словами", как говорил Катков об Аксакове. Но в художественной прозе Достоевскому точно не хватало слов, как не хватало, конечно, и техники. <...> Лермонтов, величайший мастер формы, из "Идиота" выкинул бы половину, из "Униженных и оскорбленных" — три четверти» [14].

«Техника Достоевского, в некоторых романах изумительная, была со срывами (как язык у него астматический). У Толстого глава о Нехлюдове в "Воскресении" начинается так: "В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подошла со своими конвойными к зданию окружного суда, *тот самый племянник ее воспитательницы, князь Дмитрий Нехлюдов, который соблазнил ее,* лежал еще на своей высокой постели" и т. д. Это значит: можно было бы, конечно, устроить тебе, читатель, эффектный сюрприз, но мне сюрпризы и эффекты не нужны и не подобают, — сразу говорю: "тот самый, который соблазнил ее"... Достоевский в "Униженных и оскорбленных" тщательнейшим образом скрывает до конца, что Нелли дочь князя. Однако читатель тотчас об этом догадывается» [15].

«[Тургенев] (наряду с Достоевским) — самый неровный из всех классических русских писателей. <...> Признаем же, ради справедливости, и то, что в "Поездке в Полесье", в некоторых страницах "Записок охотника" больше искусства и поэзии, чем в "Подростке" и "Униженных и оскорбленных", взятых вместе» [16].

Очевидно не случайно, что Алданов берет в качестве примера «Униженных и оскорбленных», самый слабый из романов Достоевского, воздержавшись, однако, от резкости Набокова и Бунина. Он вернется к нему еще раз в «Бреде», где герой романа, американский полковник, укоряет Джима в чрезмерном увлечении Достоевским, тогда как он сам не может дочитать до конца ни одного его романа, потому что в свое время начал с «Униженных и оскорбленных» [17]. Другие замечания Алданова, хотя и касаются деталей, но не менее важны для характеристики поэтики Достоевского:

«Отличное было время. И никто не "вопил"... Терпеть не могу это слово, так оно мне надоело в романах Достоевского. Чеховские герои не "вопили", они "тихо грустили", что нет настоящей жизни» [18].

«<...> герои и героини Достоевского, в минуты особенного волнения вдруг почему-то (это всегда очень его смешило) переходят на "ты": "А, так ты лжешь! Я вижу, ты лгал!" — вскричала она» [19].

«Да, конечно, [Гоголь] был великий, гениальный писатель, и у него *было* божественное право, и он мог пользоваться любыми выражениями, — вот как Достоевский писал "текущий момент", хоть этого выражения теперь себе не позволяют и провинциальные журналисты» [20].

Итак, Алданов признает в Достоевском гения и в этом видит успех его романов, философия которых, насквозь ложная в его глазах, так отвращает его. Он не находит во всяком случае никакого другого удовлетворительного объяснения этому успеху:

«Разве на западе, без гения Достоевского, стали бы слушать какого-нибудь Мышкина или Алешу Карамазова? куда лезете? кто такие? один идиот, другой мальчишка» [21].

Отсюда различие, которое Алданов проводит между Достоевским-мыслителем и писателем, — идея, легшая в основу его работы о Толстом [22] и позднее повторенная устами Вермандуа:

«<...> не люблю этого человека, хоть восхищаюсь великим писателем» [23].

Как видим, он критикует не столько писателя, сколько мыслителя, то есть те концепции, которые Достоевский развивает в своих романах [24]. Критика усугубляется еще и глубочайшим убеждением Алданова в пагубном характере популярности писателя на Западе. Дело в том, что для Алданова, как и для многих русских эмигрантов, Достоевский, сам того не желая, причинил огромный вред России, изобразив своих героев эксцентричными, склонными к мистике и крайностям, издерганными и неуравновешенными, заставив многих поверить, будто все русские и в самом деле похожи на них, и, следовательно, Октябрьская революция была ими заслужена. Удивительно при этом, что поводом для недовольства Алданова стал успех Достоевского за границей и что вину за поспешность выводов, сделанных некоторыми читателями, он перекладывает на автора. Его страхи поначалу кажутся преувеличенными, и мы вправе задаться вопросом, а не приписывает ли он литературе несвойственного ей влияния. Но вспомним, ведь целый ряд литературно-критических работ начала века написан именно в таком ключе. Алданов не может объяснить себе моды на Достоевского на Западе, он может лишь проиллюстрировать ее. Так, например, в «Начале конца» графиня де Белланкомбр (во многом напоминающая г-жу Вердюрен) чаще ссылается на Достоевского и Толстого, чем на французских писателей [25], или в другом месте, когда он заставляет Достоевского произнести иронически звучащую фразу: «Иностранцы не знают меня» [26]. Алданов в самом деле убежден, что романы Достоевского не могут понравиться западному читателю. А если герой «Ключа», английский майор Клервилль и читает их с удовольствием, то это скорее потому, что его захватила лихорадочная и полная драматизма атмосфера Петрограда 1917 года. Утратив все жизненные ориентиры, он живет в искусственном мире, таком же надуманном, что и мир героев Достоевского. Своим увлечением творчеством русского писателя он обязан непосредственно и своей возлюбленной, Мусе, страстной почитательнице Достоевского. Вот почему через три года по возвращении в Европу, охладев к Мусе, он мечтает о разводе с ней и открывает для себя подлинное наслаждение от чтения Голсуорси, противопоставляя ему экзотизм Достоевского:

«Клервилль читал с восхищением: здесь никто не сжигал в печке ста тысяч, но и без балалаек (метафора эта очень ему нравилась) сложная жизнь могла описываться чрезвычайно умно и тонко. Он встретил как-то в обществе автора этой книги; тот учтиво и просто поблагодарил его за комплименты, с видом достойным и искренним, — хоть Клервилль догадывался, что этого признанного всеми писателя может по-настоящему интересовать лишь мнение пяти или шести человек в Англии, знающих толк в литературе» [27].

Мираж рассеялся, и романы Достоевского вновь стали тем, чем они были для него при первом прочтении, т. е. произведениями в высшей степени неправдоподобными, непристойными, одним словом, шокирующими, которые следовало прочесть только ради того, чтобы блеснуть в обществе:

«Клервилль читал Достоевского и прежде, до войны — в том кругу, в котором он жил, это с некоторых пор было обязательно. Он и выполнил долг, как раньше, в школе, прочел Шекспира с тем, чтобы навсегда отделаться и запомнить наиболее знаменитые фразы. К жизни Клервилля Достоевский никакого отношения иметь не мог. Многое в его книгах было непонятно Клервиллю, кое-что казалось ему невозможным и неприличным» [28].

Отметим также, что устами Вермандуа Алданов отказывает читателям в праве компетентно судить о литературном значении иностранного писателя:

«Об английской поэзии могут судить только англичане, как о французской только французы. Быть может, вообще о литературе следовало бы говорить только писателям, <...> но уж во всяком случае, люди, судящие о стиле иностранных писателей, лицемеры или шарлатаны» [29].

Тем самым он завуалированно оспаривает обоснованность моды на Достоевского за рубежом. Во всяком случае, если Алданов сожалеет о тлетворном влиянии романов Достоевского на западную публику, то это потому, что сам болезненно ощутил его результаты, когда в 1918 году, будучи секретарем делегации, уполномоченным собрать средства для борьбы с большевиками, столкнулся с отказом в помощи со стороны видных западных политиков:

«Наконец, не приучены ли литературой англичане к самым непонятным поступкам русских людей? Настасья Филипповна, как известно, бросила в печку сто тысяч рублей. У Чехова тоже кто-то сжег в печке большие деньги. Помнится, не отстал и Максим Горький. О закуривании папирос сторублевыми ассигнациями и говорить не приходится. Что же делать, если в этой удивительной стране было при "царизме" так много лишних денег? Теперь Настасья Филипповна, быть может, служит в Париже в шляпном магазине и очень сожалела бы о сожженных деньгах, если бы она и в самом деле их сожгла. О политическом вреде, принесенном ею России, она не подозревает. В Центральном бюро Британской рабочей партии сидели обыкновенные, нисколько не инфернальные люди. Они получали скромное, приличное жалованье и чрезвычайно редко жгли его в печке. Русские степи, благородные босяки, "ничего", "все позволено", Грушенька и Коллонтай, Челкаш и Зиновьев — как же было во всем этом разобраться занятым политическим деятелям Англии» [30].

Вот почему в романах Алданова все иностранцы знают Достоевского, в то время как имя Пушкина им ни о чем не говорит, они набиты ходячими представлениями и предубеждениями о России, чем тоже обязаны Достоевскому. Алданов, ироничный, как всегда, не упускает случая, чтобы высмеять их грубые заблуждения или обличить их невежество как, к примеру, он делает в данном отрывке из «Бегства»:

«— Если удастся восстановить русский фронт, гуннам конец.

— Как же это может удаться?

— Переворот...

— Русский народ слишком пассивен для переворота [31]. Притом русские любят деспотическую власть...

— В сущности большевики унаследовали традиции царизма.

— У нас все это было бы, конечно, невозможно [32].

— Вспомните русское ничего... В душе каждого славянина есть мистическое начало, которое и сказалось теперь с такой силой у большевиков. В них есть много общего с героями Толстого...

— Скорее Достоевского... Вспомните Грушеньку из этих "братьев"... Я забыл их фамилию, проклятые русские имена! Она сожгла в печке десять тысяч фунтов.

— Неужели сожгла в печке? Собственно зачем?

— Мистическое начало» [33].

Мы ясно видим, что Алданов считает Достоевского ответственным в тиражировании таких вздорных клише, как русская душа и максимализм. Отсюда и пространные рассуждения о Достоевском в главе книги «Ульмская ночь», названной «Русские идеи» — прозрачный намек на известную работу Н. Бердяева, о котором Алданов был, кстати, весьма невысокого мнения и в ком он видел именно с этой точки зрения идейного продолжателя Достоевского. Для человека, глубоко убежденного в том, что Россия — европейская страна с культурными традициями, принципиально не отличающимися от западных, каким был Алданов, пресловутая русская душа («âme slave» [34]) не существует, как она не существует и для Муси:

«Муся слова "âme slave" произносила с насмешкой, — так оно было принято и у всех ее русских друзей» [35].

И он задается вопросом, что же побудило некоторых его соотечественников утверждать обратное. Со своей стороны он видит в этом лишь пустую претензию, приведшую к негативным и не сопоставимым с мотивом последствиям. Он показывает при каждом удобном случае живучесть подобных избитых истин и предубеждений у своих героев-иностранцев; от них не свободны даже те из них, кого покорила Россия или ее женщины. Так, подобно английским офицерам на службе в Петрограде в 1918 году, полагавшим, что проникли в русскую душу, потому что прочитали «Братьев Карамазовых» и «Идиота», американский врач Фергюсон из романа «Живи как хочешь», перечитывает Достоевского в надежде лучше понять свою русскую возлюбленную:

«Она поразила его не своей красотой: среди его знакомых в Америке были женщины красивее ее. Он именно пленился тем, что она была совершенно на них не похожа. Все то, что он читал и слышал о России, все общие места о русской душе, о русском мистицизме, о русской широте натуры, всплыло в его памяти. <...> Из разговора выяснилось, что Достоевский самый любимый ее писатель. "Я им годами бредила", — сказала она. <...> Он восторженно думал, что эта русская дама похожа не то на Аглаю, не то на Грушеньку — в его памяти все-таки женщины Достоевского смешивались» [36].

К несчастью для себя, Фергюсон не подозревает, что Тони принимает наркотики и что так пленившая его русскость ее характера есть на самом деле результат морфия. Для читателей не остается секретом, что в Тони Алданов хотел окарикатурить героинь Достоевского, способных в одном и том же разговоре утверждать взаимно исключающие вещи. Достоевский, впрочем, не случайно стал излюбленным писателем Тони. Вот как об этом говорит Дюммлер:

«[Тони] одна из довольно многочисленных "мистически настроенных" русских женщин, ищущих зацепки в жизни и часто ищущих ее там, где зацепку найти мудрено. Вдобавок она, тоже как многие русские женщины, еще преувеличивает свою русскость, — уж я, мол, такая русская, такая русская. И, разумеется, они свою русскость видят преимущественно во всевозможных бескрайностях. И, тоже разумеется, они все "обожают Достоевского". Ах, много бед наделал Достоевский своими "женщинами великого гнева". Я что-то не встречал на своем веку Грушенек и Кара-

мазовых, но людей, желавших походить на Грушеньку, на Карамазова, встречал немало. У нас чуть ли не всякий пьяница и буян считал себя Митей Карамазовым. Мы столько начитались всякого вздора о "славянской душе", что как будто и сами этим вздором заразились» [37].

Алданов и тут разделяет мнение Дюммлера. Эти инфернальные существа он относит к патологическим явлениям, считая их в высшей степени неправдоподобными. Они раздражают его как читателя, особенно Настасья Филипповна и Грушенька. И если последняя не стала объектом подробного анализа, то лишь потому, что «Братьев Карамазовых» он относил к гениальным творениям [38]. Зато к так нелюбимой им знаменитой сцене из «Идиота» (глава 1–16), где Настасья Филипповна бросает в огонь 100 тысяч рублей, дабы унизить Ганю, он возвращается множество раз:

«<...> в "Идиоте" блудница бросает в печь сто тысяч рублей, чтобы доказать что-то очень глубокое, — плохо помню, что именно! <...> Что же касается Достоевского, то, при его повышенном интересе к патологическим явлениям жизни, он естественно мог заниматься и самыми редкими казусами. В конце концов блудница могла сжечь в печке сто тысяч, — чего только на свете не бывает» [39].

Его комментарий к этой сцене ни на йоту не менялся на протяжении всей его жизни, при этом он обычно подправлял Достоевского, заменяя «камин» «печью». Неизменно точный в деталях, он замечает, что камины были редкостью в России:

«Если он потребует, чтобы я сжег сто тысяч, то я не сожгу, да у меня с собой только четвертная. И камина здесь, слава Богу, нет, у нас везде больше печи...» [40]

Эта фраза взята из внутреннего монолога героя «Истоков» Михаила Чернякова, посетившего Достоевского весной 1878 года. Внимательный читатель должен был сам заметить неточность, исправленную Алдановым, писателем, жившим в эмиграции и не чувствовавшим себя, конечно, вправе напоминать, что Достоевский писал «Идиота» за границей.

Героям Достоевского недостает правдивости и в этом их коренное отличие от героев Толстого. Достоевский — один из тех авторов, полагает Алданов, что сверх меры озабочен оригинальностью своих персонажей, и ради этого он не останавливается даже перед изображением психически больных:

«Ваш Достоевский — гениальный писатель, учившийся литературе у самого Эженя Сю. Все его Ставрогины, это новые Дубровские, они хороши для семнадцатилетних барышень, которые мечтают спасти их любовью. Гениальны же у него те сцены, где все действующие лица уже не полусумасшедшие, а совершенно сумасшедшие: например, князь и Рогожин у трупа Настасьи Филипповны» [41].

Что остается, однако, необъяснимой загадкой, так это то, что Алданов счел за благо ввести в логично развивающееся действие своих романов героинь, столь явно пародирующих «роковых женщин» Достоевского, вроде Маргариты Колб, Тони или Эдды, шпионки из оперетты «Бред». Последняя к тому же напоминает Мата-Хари, которой Алданов посвятил статью, где не раз появляется имя Достоевского, а также трудно переводимое слово «достоевщина»:

«Наряду с бульварным романом, была и подлинная достоевщина. Мата-Хари нуждалась в десятках тысяч, как Родион Раскольников нуждался в десятках рублей. Раскольникову тоже незачем было убивать Алену Ивановну; он мог давать уроки, мог стать биржевиком, мог красть бумажники из карманов. На убийство и каторгу его толкнул не голод, или не только голод, — да, собственно, и не Наполеоновская

идея: наскоро, на заказ сшитая идея лишь прикрыла то иррациональное и страшное, что теперь зовется достоевщиной. Маргарита Мак-Леод, по всей вероятности, ни одной книги Достоевского никогда в глаза не видела. Но для него она была бы настоящим кладом»[42].

В то же время героиням Алданова, жадным до сильных ощущений и всякого рода экстравагантностей, далеко до сложности и психологической правдивости их литературных прототипов. Создается впечатление, что они позаимствовали у героинь Достоевского только то, что в глазах Алданова составляло самую их суть, а именно, невыносимую глупость. Не более убедительными для него являются и мужские персонажи Достоевского, особенно князь Мышкин и «русские мальчики», в том числе и Алеша Карамазов:

«— Мы не "русские мальчики", которыми старательно и непохоже восторгался Достоевский»[43].

«"А во-вторых, кто же, чудак вы этакий, ищет правды в оперетке! Все это ваша русская манера: философствовать по каждому удобному и неудобному случаю", — сказал решительно Мишель. <...> "Собственно, это общее место неверно, — подумал Витя. — Мишель где-то слышал и повторяет. Но и у Достоевского неправда, будто русские мальчики обычно разговаривают друг с другом о Боге и о бессмертии души и будто, если русскому мальчику дать карту звездного неба, то он на следующий день вернет ее исправленной. Я русский, а почти никогда о Боге с товарищами не говорил. А уж карту звездного неба и не подумал бы исправлять <...>"»[44].

Как видим, все без исключения герои Достоевского, по мнению Алданова, вымышлены, неправдоподобны, утрированы. Более того, романист поместил их в такую искусственную и нарочито запутанную ситуацию, что на ум невольно приходят сценарии дешевых кинофильмов[45]. Чтобы продемонстрировать это, Алданов прибегает к приему, сильно напоминающему «остранение». Так, некоторые его персонажи сжато пересказывают романы Достоевского или их отдельные эпизоды, выставляя их в самом нелепом свете:

«Вдруг к какой-нибудь этакой блуднице нагрянет в дом сразу человек тридцать, и князь при тридцати чужих непрошенных гостях сделает предложение, а блудница тут же бросит в камин сто тысяч рублей и велит корыстолюбцу их вытащить и взять себе, а когда корыстолюбец откажется, подарит ему эти сто тысяч, а он их ей из гордости вернет. Или ввалится в дом шайка радикалов, чтобы шантажировать, тоже при толпе гостей, хорошего, ни в чем неповинного человека уже напечатанной ими о нем пасквильной статьей, а он, по своей доброте, даст шайке десять тысяч, а главный шантажист сначала скажет, что мало, а потом по гордости от всего откажется, и тут же с шантажистами и с гостями начнется разговор о Христе и о частных интимных делах, причем все у всех будут читать в душе как в открытой книге, и потом исступленно с ненавистью друг на друга завопят... Мастер, мастер сочинять, — думал испуганно Михаил Яковлевич»[46].

«Смутно вспомнил содержание этого романа. "В общем, идиотская история: всемирный бунтарь, приехавший из-за границы в русскую провинцию устраивать мировую революцию против какой-то генеральши... И этот мальчишка-сверхчеловек, намеченный за свою красоту в вожди мировой революции!.."»[47]

И это мнение профессионального революционера Вислиценуса! Остается всего один шаг до признания Достоевского заурядным психологом, на что и намекает Ал-

данов, правда, осторожно, отдавая себе отчет в том, каким вызовом, чуть не богохульством прозвучало бы подобное заявление: «Бывают впрочем исключения: Калликл, Полл. Эти, во всяком случае как психологи, выше Сократа. В одном из диалогов Сократ утверждает, что "злые люди" (он имеет в виду и людей преступных) всегда несчастны. Замечание сомнительное и жизнью опровергаемое беспрестанно. Но его еще можно было бы принять, если б за ним тотчас не следовало утверждение, что эти люди становятся менее несчастными, когда получают должное возмездие! Не знаю, читал ли эту страницу Достоевский» [48].

Итак, Достоевский такой же посредственный психолог, как Сократ или Платон. Поэтому, в отличие от Ницше, Алданов ничему не научился у него, и он поступает прямо наперекор тому, что считает клише, заставляя героев «Истоков» рассуждать о Достоевском как о знатоке человеческих душ, т. е. повторять журналистские банальности:

«Но, разумеется, никто не может отрицать, что Достоевский большой сердцевед, знаток человеческой души в ее взлетах и падениях» [49].

Непревзойденным психологом в русской литературе остается для Алданова Толстой:

«В изображении самоубийства Анны Карениной, в анализе ревности Позднышева и умирания Ивана Ильича, кажется, также достигнут предел увеличения, доступный психологическому искусству. Дальше этой грани в глубины души человека никогда не поведет нас никто» [50].

Алданов стремится в конечном счете показать, что Достоевский ни в коей мере не представляет русской литературы, и что иностранцы жестоко заблуждаются, принимая его за правдивого и достоверного художника российской действительности. Для Алданова Достоевский — прежде всего исключение, он стоит особняком, эту мысль он наиболее веско аргументирует в статье, адресованной американским читателям и задуманной как вступление к антологии русской прозы. Здесь он подчеркивает, что Достоевский отошел от традиций великой русской прозы в первую очередь потому, что он не является писателем-реалистом [51]. Его всегда привлекало все странное, необычное (Алданов употребляет слово unusual), в то время как русская литература всегда тяготела к простоте:

«Томас Гарди говорил, что "some of Chekhov's tales were not justifiable because they told nothing unusual: a tale must be unusual and the people interesting" *("некоторые рассказы Чехова не вписываются в жанр, потому что не повествуют ни о чем необычном: рассказ же должен быть необычным и люди в нем интересными")*. Действительно, русская литература за некоторыми исключениями (Достоевский) не слишком любила все unusual, особенно же все условное и театральное» [52].

Отход Достоевского от традиций Алданов видел и в призыве к войне, так как русская литература является, по его словам, «наименее империалистической» и самой миролюбивой из всех литератур. Не вызывает сомнений и то, что они придерживались диаметрально противоположных взглядов на проблему Константинополя, и что Алданов очень не любил «Дневник писателя» [53]. Главное же заключалось в том, что Достоевский был абсолютно чужд принципам «красоты-добра» (*«kalos-kagathos»*), которым служит, по мнению Алданова, вся русская литература:

«Я утверждаю, что почти все лучшее в русской культуре всегда служило идее "красоты-добра" <...> самые замечательные мыслители России (конечно, не одной

России) в своем творчестве руководились именно добром и красотой. В русском же искусстве эти ценности часто и тесно перекрещивались с идеями судьбы и случая. И я нахожу, что это в сто раз лучше всех "бескрайностей" и "безмерностей", которых в русской культуре, к счастью, почти нет и никогда не было, — или же во всяком случае было не больше, чем на Западе» [54].

«Человеку подлинной веры, Достоевскому, принадлежат "Записки из подполья", книга нигилистическая — и самая нерусская во всей русской литературе, нерусская прежде всего по полному отсутствию "красоты-добра"» [55].

Алданов, как видим, далек от мысли считать «Записки из подполья» краеугольным камнем творчества Достоевского. Он, скорее, подозревает автора в тщеславном стремлении выдумать ни на кого не похожего в силу своей «безмерности» героя [56]. Достоевского в то же время нельзя отнести и к тем авторам, чье творчество с наибольшей полнотой отразило русскую культуру, так как выдвигаемые им идеи не являются специфически русскими, полагает Алданов. Он ссылается на три идеи Достоевского, находя им аналоги в более ранней западной литературе:

«Да и "все позволено" идея старая, как мир и нисколько не русская и не славянская. Она встречается у многих западных мыслителей, она есть "Fay ce que voudras" Рабле. Если позволите и тут маленькое отступление в сторону, решусь сказать (как это ни страшно), что таковы и некоторые другие откровения Достоевского, — говорю о нем здесь, конечно, только как о мыслителе. В "Бесах" Кириллов говорит: "Если нет Бога, то я Бог", — и об этих его словах у нас чуть не трактаты написаны. Между тем в одном из самых знаменитых своих произведений Декарт <...> допускает на мгновенье гипотезу: что, если Бога нет? Какой вывод в этом случае надо было сделать? Его ответ: в этом случае — я — Бог, "Je suis Dieu"» [57].

«Л. — Покаяние вообще идея русская, вспомните Раскольникова, Никиту из "Власти тьмы", Катерину из "Грозы"...

А. — Вспомните также дона Бальтазара в "Le Cloître" Верхарна. Берусь назвать еще десять примеров» [58].

Тот, кого почитают за границей истинно русским писателем, незаконно присвоил себе это звание. А если в России когда-либо и был литератор, отразивший «максимализм», то это скорее Толстой, чем Достоевский:

«Я готов с вами согласиться в том, что на верхах русской литературы Толстой — он один — был выразителем "бескрайности". Это относится, впрочем, только к его последней поре, к периоду "Воскресения", — все же никак не лучшего его романа. В "Войне и мире" бескрайностей нет» [59].

Так же справедливо и то, что, если когда-либо появлялся пророк среди русских писателей, то это опять-таки был Толстой, а не Достоевский. Алданов, к примеру, всегда отказывал автору «Бесов» в предвидении русской революции:

«В минуты мрачного вдохновенья зародилась эта книга в злобном уме Достоевского.

Этот человек, не имевший ни малейшего представления о политике, был в своей области, в области "достоевщины", подлинный пророк, провидец безмерной глубины и силы необычайной. Октябрьская революция без него непонятна; но без проекции на нынешние события непонятен до конца и он, черный бриллиант русской литературы. <...> Достоевский лучше всего предвидел второе действие (русского революционного движения). Деятелей пролога он ненавидел, его идей не понимал;

об этом свидетельствует самый эпиграф "Бесов": много, очень много свиней пришлось бы утопить в озере для того, чтобы очистить русскую землю от грехов, — в первую очередь от преступлений самодержавия. С другой стороны, какие же грехи искуплены смертью Лизогуба, Кибальчича или Софьи Перовской?

Первое действие, более или менее свободное от подлинной достоевщины, не отпиралось и мистическим ключом. Где в нем Ставрогины, Шатовы, где сказка о царевиче Иване, где полуземная мистика Кириллова? Достоевский отдал поклон катафалку, на котором не было покойника... <...> Зато второе действие — апофеоз пророческого дара Достоевского. Верховенский и Шигалев, Свидригайлов и Карамазов, Смердяков и Федька-каторжник овладели русской землей. Движущие силы октябрьского переворота слагались из животных инстинктов и из самой черной достоевщины» [60].

Успех октябрьского переворота и захват власти большевиками были, по Алданову, случайностью, поэтому предсказать их было невозможно. Он не отрицает при этом пророчеств как таковых, признавая в Толстом подлинный провидческий дар:

«<...> ограничимся одним примером, человек, как никто другой, знавший русский народ, всегда отрицал в нем монархические настроения: задолго до революции Лев Толстой предупреждал царя, что народ не испытывает никакой симпатии ни к царской персоне, ни к трону, и что он не сделает ничего для спасения монархии, когда она будет нуждаться в этом. Казавшееся сумасбродным пророчество, как и многие другие, сделанные великим гением, полностью сбылось» (*пер. с фр.*) [61].

То, что не принимает Алданов в писателе, как раз и составляет коренное различие между Достоевским и Толстым, а именно, характер воздействия их философских систем на литературное творчество каждого. Собственно, Алданов оспаривает обе системы, но при этом указывает, что они по-разному отражались в их творчестве. Так, по его мнению, философия Толстого-моралиста ни в чем не сковывала гениального писателя, каким он был, его романы отказывались служить концепции, зачастую противореча замыслам автора:

«Эти дивные книги живут самостоятельной жизнью, независимой от того, что в них вложил или желал вложить автор; они не хотят повиноваться его воле с обычным в таких случаях послушанием. И очень часто скользящие в них настроения странным блеском отсвечивают на том догматическом здании, которое тридцать лет так упорно воздвигал Л.Н. Толстой» [62].

Иное дело Достоевский, здесь мыслитель брал верх над художником, от чего страдает искусство. Разительный пример тому — эпилог «Преступления и наказания». Алданов не разделяет надежд на воскресение Раскольникова после искупления им своей вины. Будучи очевидно не единственным, кто сожалел о «небрежно» написанном эпилоге, он пошел дальше, считая, что финал практически разрушил весь роман, превратив его в «гениальный ребус»:

«Автор же "Преступления и наказания" порою творил с моралью истинные чудеса. <...> В "Преступлении и наказании" преступление занимает страниц десять; все остальное — наказание. Но грань между преступлением и наказанием стирается — вопреки ясно (слишком ясно) выраженной воле автора. А ведь Достоевский здесь позволил себе небольшой художественный *трюк*: каторгу, которая выпадает на долю Раскольникова, он мог изобразить совсем не в той уклончивой, небрежной манере, какой он изобразил ее на самом деле в эпилоге романа (автор "Мертвого

дома" достаточно хорошо знал, что такое настоящая каторга). Тогда "Преступление и наказание" по моральной тенденции должно было бы приблизиться к "Воскресению" Толстого. Но это вызвало бы совершенную путаницу во всем замысле романа, и, вероятно, в душе его автора. Философская идея очищения страданием[63], одна из самых искусственных и злополучных мыслей Достоевского, своевременно пришла ему на помощь, — дала возможность как-то отвязаться от проблемы Раскольникова. "L'homme est une bête philosophique". Тем не менее "Преступление и наказание" остается гениальным ребусом мировой литературы»[64].

Лишенный артистической интуиции, писатель в Достоевском дал увлечь себя моралисту. Он подчинил роман своей морали, прибегнув к художественным трюкам, и тем обманул читателя[65]. По сути, Алданов отвергает всю эволюцию писателя — от «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых». И еще раз он сближает его с Платоном:

«Вы совершенно правильно отметили связь Платоновских проблем с проблемами Достоевского. Я сделаю еще шаг дальше: с ними случилось одно и то же. Платон переменил аксиоматику на протяжении одной книги[66]. Достоевский тоже ее переменил, но ему для этого понадобилось несколько произведений: "Записки из Мертвого дома", быть может лучшая из его книг, одна из гуманнейших в мировой литературе. А затем "Записки из подполья"»![67]

Идея духовного очищения страданием была неприемлема для Алданова. Он вновь вернулся к ней в рассказе под названием «Ночь в терминале»:

«— Великий русский писатель Достоевский, — сказал Макс Норфольк, — говорил, что страдание очищает человека. Сам он много, очень много страдал в жизни. Были, следовательно, все основания думать, что он станет чистым и святым существом. На самом деле он до конца своих дней оставался существом столь же злобным, сколь умным и необыкновенным. Его мысль была, по-моему, совершенно неверна. Страдание может немного поднять человека лишь на несколько недель, и только в том случае, если оно было перенесено с достоинством. В противном случае оно делает человека злым, завистливым, подозрительным, раздраженным: люди его страданий не оценили»[68].

«— Нет, нет, человек лучше, гораздо лучше своей подмоченной репутации. Он только очень слаб и очень несчастен. Ну что "очищение страданием", зачем "очищение страданием"? Дайте бедным людям возможность немного очиститься счастьем, и вы увидите, как они будут хороши. Нет, философия Достоевского, при всей ее беспредельной глубине, покоится на серьезной психологической ошибке. Вдобавок его мысль была довольно безнравственна: если страдание очищает людей, то какой-нибудь Гитлер был благодетелем человечества»[69].

Доказательство того, что это заблуждение Алданов видит и в самой жизни Достоевского, который, много выстрадав, был все так же далек от совершенства. В главах романа «Истоки», где Достоевский появляется как литературный персонаж[70], он изображен человеком раздражительным, резким в обхождении с женой, не скрывающим своих страданий; его младший ребенок, больной эпилепсией, на пороге смерти. Получается, что Достоевский отстаивал ложную идею, его жизненный опыт противоречит его творческим принципам, что заставляет усомниться в его искренности. Мы вновь убеждаемся в том, какое важное место отводил Алданов идеям в литературном произведении. При этом любопытно, что никак не связав, например,

художественный успех «Крейцеровой сонаты» с эпилогом, он, напротив, подробно разбирает эпилог «Преступления и наказания», считая, что он лишил роман логики и правды и уменьшил его значение. Если Алданову нравится, что персонажи Толстого прощают разве только умирающим, то раскаяние Раскольникова в финале вызывает у него сожаление.

Он видит, таким образом, в Достоевском человека двух плоскостей[71], в жизни которого не было места крайностям, свойственным его героям и их идеологии:

«Но какие бескрайности вы можете приписать ему вне романов? В политике он был умеренный консерватор; в "Дневнике писателя" вы, пожалуй, не найдете ни одной политической мысли, которую не мог бы высказать рядовой консервативный публицист. Недаром и печатался Достоевский в "Гражданине", — князь Мещерский не возражал против его статей, хотя, вероятно, кое-что считал недостаточно консервативным»[72].

В отличие от Толстого, Достоевский не является «органическим» писателем. Мрачный и исстрадавшийся он не умел любить жизнь, за что она отомстила ему, лишив его романы поэзии:

«<...> Толстой врос, как дуб, в свою землю, он писал "органически" потому, что органически жил и, главное, любил то, что описывал, а когда не любил, то и писал карикатуры вроде Наполеона. Без органичности, без радости жизни, без любви и не может быть искусства»[73].

На Достоевском нет Божьей благодати, так как жизнь за нелюбовь к ней мстит писателю лишеньем поэзии. Вот, наоборот, «Анна Каренина», и с самоубийством героини, вся насквозь пронизана светом, летним уютным светом дворянской деревни, — роль уютности в литературе еще ведь не оценена критиками[74].

Поэтому лейтмотивом тех глав романа «Истоки», где фигурирует писатель, является исходящее от него чувство неуюта и беспокойства. Неуютности квартиры соответствует и неприятный в общении хозяин, человек несимпатичный, раздражительный, с кем каждый чувствует себя неловко. Все это передано в романе повторением слова «неуютный»:

«Впечатление от знакомства у него было не то, чтобы неприятное, а, как он и говорил неуютное. Впрочем, такое же впечатление от Достоевского выносили почти все. "То ли дело наш Иван Сергеевич! Вот, можно сказать, рубаха-парень!" <...> В Тургеневе действительно ничего неуютного не было»[75].

Прежде чем представить Достоевского, Алданов дает описание его квартиры и, особенно кабинета, куда Анна Григорьевна проводила гостя:

«Ему редко случалось видеть столь неуютную, мрачную комнату. <...> Черняков сначала постоял в ожидании хозяина, затем сел рядом с письменным столом, у высоких свечей. "Точно они над гробом горят... Вообще дом, и кабинет такие, как будто здесь было когда-то совершено убийство". <...> Почему-то в этом кабинете он чувствовал себя смущенным и даже как будто виноватым. "Да, что-то и порядок такой, какой бывает на кладбище"»[76].

Сам Достоевский будто сошел со знаменитой картины Василия Перова, которую Алданов упоминал ранее в одной из своих статей. Портрет писателя, созданный в романе, не менее удачен. Это не карикатура, а, скорее, пэчворк, пестрая мешанина цитат, взятых из писем Достоевского, «Дневника писателя», воспоминаний жены и современников. Портрет точен и по-своему привлекателен. Верный своему методу,

Алданов предоставляет слово писателю, давая ему самому высказаться по поводу идей, которыми он особенно дорожит, или своего отношения к Льву Толстому, чьим романом «Анна Каренина» он восхищался. При этом он не может удержаться от того, чтобы не напомнить об антисемитизме и ксенофобии Достоевского[77], не повторив, однако, инвектив Страхова, как он это сделал в «Черном бриллианте». Портрет писателя походит даже на портрет Ленина в финале «Самоубийства». Вопреки своей антипатии к Достоевскому, Алданов нарисовал человека больного, измученного, страждущего, и в этом портрете просвечивает понимание, если не сострадание автора к герою.

В качестве заключения нам хотелось бы показать, как в двух своих романах — «Ключ» и «Начало конца» — Алданов полемизирует с автором «Преступления и наказания». Именно в них он предложил собственную, более достоверную, по его мнению, версию некоторых наиболее известных эпизодов из романа Достоевского. В «Ключе» его прежде всего интересует образ Порфирия Петровича. Три разговора, в которых сталкиваются химик Александр Браун и шеф политической полиции Сергей Федосьев, повторяют три беседы Порфирия Петровича с Раскольниковым[78]. Метод допроса тот же: в ходе разговора на общие темы (они знакомы со студенческой скамьи) Федосьев пытается сбить с толку Брауна, подозреваемого им в убийстве банкира Фишера. Не располагая никакими вещественными доказательствами, подтверждающими его подозрения, он вынужден прибегнуть к методу Порфирия Петровича, который отнюдь не дает желаемых результатов:

«Очень крепкий человек, — подумал [Федосьев]. — Никакими штучками и эффектами его не проймешь. Ерунда эти следовательские штучки, когда имеешь дело с настоящим человеком. Нисколько он не “бледнеет” и не “меняется в лице” <...> А если бледнеет, то какое же это доказательство! Видит, что подозревают, и потому бледнеет <...>»[79].

Федосьев сравнивает себя не только с Порфирием Петровичем, но и с Шерлоком Холмсом[80], что является еще одним критическим выпадом против следователя у Достоевского. Приведенная цитата вызывает в памяти и следующее высказывание Федосьева о герое «Преступления и наказания»:

«Кстати, по поводу Порфирия Петровича, не думаете ли вы, что Достоевский очень упростил задачу своего следователя? Он взвалил убийство вместе с большой философской проблемой на плечи мальчишки-неврастеника. Немудрено, что преступление очень быстро закончилось наказанием. Да и свою собственную задачу Достоевский тоже немного упростил: мальчишка убил ради денег. Интереснее было бы взять богатого Раскольникова»[81].

В этом, вероятно, кроется причина того, почему подозреваемый в «Ключе» не дает поставить себя в тупик: он ведь не зеленый юнец вроде Раскольникова, а зрелый и умный мужчина. Поэтому метод Порфирия Петровича в данном случае не срабатывает, он оказывается несовершенен. Правда и то, что Браун не убивал Фишера, в чем он не раз на протяжении двух последних книг трилогии убеждает Федосьева[82]. Но этим не исчерпывается сходство с романом Достоевского. Если Порфирий Петрович основывает свои подозрения на случайно попавшейся ему на глаза статье Раскольникова, то Федосьев — на философском труде Брауна, опубликованные отрывки из которого он тоже прочитал. В этом еще не законченном трактате Браун развивает теорию так называемых двух миров — А и В, — сосуществующих

в каждом человеке. Кстати, он с жаром отстаивает, что она не имеет ничего общего с психоанализом. Мир А — «феноменальный», мир видимостей, мир В — единственно подлинный, скрываемый от других, а порой и себя самого, в некотором смысле — истинное «я» человека. Это мир, где могут родиться насилие, гордыня, словом, те пагубные человеческие страсти, что чреваты преступлением. Теория Брауна призвана прежде всего дать рациональное объяснение феномену появления революционеров, но Алданову она нужна также для того, чтобы объяснить поведение Раскольникова и других персонажей Достоевского.

Федосьев и Браун — не единственные персонажи романа «Ключ», комментирующие «Преступление и наказание» [83]. Другой, на этот раз профессиональный комментарий юриста, представлен в замечаниях следователя по делу убийства Фишера, Николая Петровича Яценко, который ведет допрос главного обвиняемого. В отличие от своего коллеги, он совершенно не верит в действенность психологических методов:

«— Какой вздор! — сказал Николай Петрович. Он не верил в театральные приемы, не верил ни в высокое кресло, ни в лампу, которую ставят так, что ярко освещается лицо допрашиваемого, а допрашивающий остается в тени [84]. <...> Никакой теории допроса обвиняемого у него не было. Читая "Преступление и наказание", он находил, что в Порфирии Петровиче все выдумано: и следствие так, по-домашнему, никогда не ведется, и следователя такого не могло быть даже в дореформенное время. Однако самому Яценко случалось при допросах сбиваться на тон Порфирия Петровича; он видел в этом лишь доказательство того, как прочно засели книги великих писателей в душе образованных людей. Метод же пристава следственных дел в "Преступлении и наказании" Яценко считал совершенно неправильным» [85].

Кроме того, Алданов во многих местах дает точные описания стиля работы этого превосходного следователя, убежденного, как и его создатель, автор романа, что судоустройство в России было тогда лучшим в мире. Тем более поразительно, что он совершает судебную ошибку, инкриминировав Загрядскому преступление, которого тот не совершал. Как же в самом деле увязать это с резкой критикой Порфирия Петровича, когда в его собственном романе действует, с одной стороны, Федосьев, отнюдь не лучше него ведущий следствие, а, с другой, Яценко, неспособный открыть истину? Не хотел ли он тем самым внушить, что Порфирий Петрович был не в состоянии разоблачить преступника?

И, наконец, надо отметить, что Петербург алдановского «Ключа» нарисован по контрасту с Петербургом «Преступления и наказания». Петербургу летней удушающей жары и бедных кварталов Достоевского противопоставлен великолепный заснеженный город дворцов и богатых особняков. Город, описанный Алдановым, (правда, очень сжато), — это прекраснейший город мира, который со щемящей болью вынуждены покидать его герои. У его Петербурга нет ни мощи, ни угрюмой мрачности Петербурга Достоевского.

В «Начале конца» Алданов переключает свой интерес на Раскольникова. Несмотря на то, что роман «Ключ» начинался с обнаружения трупа Фишера и развивался как детектив, только в «Начале конца» описано настоящее преступление, убийство г-на Шартье молодым Альвера. Таким образом, Алданов, всегда отказывавшийся соперничать с Л. Толстым на его территории (именно этим объясняется в целом тот факт, что в длинной серии его романов ни один не затрагивает периода, описанного в «Войне и мире»), осмеливается бросить вызов Достоевскому, повто-

рив то, что сам называет лучшей сценой убийства во всей мировой литературе[86]. Можно найти много общего между Альвера и Раскольниковым, но интереснее сосредоточить внимание на их принципиальном отличии друг от друга. Кратко суммируя, это то, что Альвера — гнусный убийца, осужденный и гильотинированный. Попутно добавим, что преступление Альвера составляет лишь часть интриги, относясь к второстепенной сюжетной линии романа. Что же касается места действия, которое протекает в Париже, и героя — француза южно-американского происхождения, то здесь (помимо осуждения расизма, от которого страдает этот персонаж) мы видим, что в противовес Достоевскому, Алданов отказывается отличать русских преступников от других, ставя их особняком.

Итак, в обоих случаях убийцы — молодые люди (Альвера всего двадцать лет), одиноко живущие в столице, оба интеллектуалы (в широком смысле слова), один — студент, другой — бакалавр, но при этом совсем не похожие ни по внешности, ни по тому впечатлению, которое они производят на окружающих. Так, если Раскольников хорош собой, высок и нравится даже Порфирию Петровичу, то Альвера уродлив и крайне неприятен. Его внешность отталкивает всех, с кем он сталкивается:

«Проходивший по перрону пассажир с любопытством посмотрел на невысокого, худого, безобразного юношу <...>»[87].

Алданов не мог примириться с тем, что в романе Достоевского убийца — самый привлекательный персонаж, привлекательнее не только жертвы, но и следователя[88]. Алданов переворачивает ситуацию. Альвера, напротив, неприятен, никто не питает ни малейшей жалости к нему, если не считать жалостью холодную светскость графини Белланкомбр. Его считают дегенератом[89], он, как поясняет Алданов, страдает сифилисом и многочисленными недугами, в том числе эпилептическими конвульсиями[90]. Его жертва, без сомнения, выглядит намного симпатичнее, чем он. Так, когда Альвера уже хватается за пистолет, Месье Шартье, тронутый его подавленным видом, берется помочь ему, предлагая деньги[91]. Оба героя ведут одинаковый образ жизни. Правда, Альвера работает, но, как и Раскольников, живет один, во власти химер. Он недоволен своим положением и мечтает разбогатеть. Однако, его бедность, настаивает Алданов, весьма относительна. Его со вкусом обставленная комната, к примеру, ему по душе, и, конечно, не имеет ничего общего с душной, похожей на гроб, комнатой Раскольникова[92], хотя она и предназначена для прислуги, а ее жилец не имеет права пользоваться лифтом. Алданов высвечивает все эти подробности, чтобы подчеркнуть низость поступка — убийство ради ограбления[93]. Он показывает (всей логикой повествования), что совершенно не верит в муки сомнения у Раскольникова: оба пролили кровь, и не один раз (Альвера убивает одного из жандармов, бросившегося вдогонку за ним), исключительно ради денег, не будучи даже в большой нужде. Алданов полагает, что Раскольников без труда мог бы зарабатывать на жизнь, ничто не толкало его к убийству[94]. К тому же, «добыча» в обоих случаях была очень небогата.

Сцена убийства, в которую Алданов мастерски ввел отрывки из оперетты Оффенбаха как пародийную версию происходящего, целиком навеяна Достоевским с той лишь разницей, что случай, придя на помощь Раскольникову, спутал карты герою «Начала конца». Это тем более удивительно, что известно, какую важную роль отводил Алданов случайности в ходе истории. Но похоже, что тут он почти автоматически выстраивает эпизод в противовес Достоевскому. Шесть несчастливых сте-

чений обстоятельств разрушают по минутам разработанный план Альвера. В этом, кстати, еще одно противопоставление Раскольникову, у которого подготовка преступления свелась к предварительному посещению старухи-процентщицы. Альвера отказывается от подобного посещения, предпочитая упражняться в стрельбе в лесу. В «Преступлении и наказании» слово «убийство» появляется не сразу, в начале романа в размышлениях Раскольникова фигурирует слово «дело». Алданов, напротив, не оставляет читателю ни малейших сомнений на этот счет, словно отвергая прием Достоевского как банальную уловку. Без всяких недомолвок он начинает повествование об Альвера в главе I–9 прямо со слова «револьвер», а уже в следующем абзаце появляется слово «убийство», из чего читатель без труда заключает, о чем пойдет речь. Точно так же первая из двух глав, посвященных непосредственно убийству, начинается фразой: «Убийство было назначено на 9 часов 15 минут» [95].

Другое различие между героями касается реакции на убийство и на приговор. Альвера судят во Франции и приговаривают к смертной казни на гильотине. Алданов, в действительности, поддевает «Воскресение» и «Братьев Карамазовых», указывая, что в основу интриги этих двух великих романов была положена судебная ошибка. У Алданова обвиняемый застигнут на месте преступления, он не только безусловно виновен и справедливо осужден, но и казнен:

«Наш уголовный суд, когда в него не замешивалась политика, был едва ли не лучшим в Европе. Россия была одна из немногих стран, где не было смертной казни за уголовные преступления. <...> Как бы то ни было, уголовный процесс в России был беспристрастен, справедлив и вдобавок никогда не превращался в балаган, как это сплошь и рядом бывает на западе. Тем не менее в двух изображающих его знаменитых русских романах, в “Братьях Карамазовых” и в “Воскресении”, в основу дела положена судебная ошибка. Все-таки не всегда же наши присяжные и судьи ошибались! <...> Что сказали бы Толстой и Достоевский, если б Митю и Катюшу вдобавок приговорили к смерти? В отличие от запада, русский уголовный кодекс при старом строе отнял у писателей эту возможность» [96].

По-видимому, самое интересное заключается в том, что Альвера читал «Преступление и наказание». Тем не менее, в отличие от Раскольникова, у него нет ни малейшего желания сознаваться в преступлении:

«“Raskolnikov se laissa tomber sur la chaise mais ne quitta pas des yeux le visage d’Ilya Petrovitch qui semblait fort désagréablement surpris. <...> distinctement il prononça: c’est moi qui ai assassiné à coups de hache la vieille prêteuse sur gages, et sa sœur Elisabeth et qui les ai volées...” На полях этих строк было написано: “Un fameux cretin, celui-là!” Это место книги всегда его веселило. “Да, совершенный кретин!” — подумал он, разумея и русского автора, и кающегося студента» [97].

Он даже идет дальше. Он готов сказать, что убил назло Достоевскому:

«А Вермандуа, если он навестит меня в тюрьме, я скажу, что убил назло Достоевскому. Он будет в восторге и вставит в свой роман обо мне, какой блестящий парадокс: романы великого славянского моралиста только способствуют развитию преступности среди этих несчастных детей!» [98]

Итак, Альвера не испытывает никаких угрызений совести:

«Экзамен был выдержан превосходно. Альвера не чувствовал ни раскаяния, ни ужаса. Как он и думал, все оказалось вздором: особенно эти *ими* выдуманные *угрызения совести*. Только дышать ему как будто было немного труднее, чем всегда» [99].

Ход его мыслей не меняется до конца:

«Как ни странно, к своему делу он в мыслях почти никогда не возвращался. В первую же ночь, наполовину в бреду, вспомнил было кабинет Месье Шартье, затрясся слабой дрожью — и позднее запретил себе об этом думать, чтобы не ослабеть: когда приходили воспоминания, дергался, мотал головой и действительно отгонял мысли об этой сцене, что ставил себе в большую заслугу» [100].

А все потому, что убивал он хладнокровно, не философствуя. У него в голове бродят беспорядочные и запутанные идеи, но его анархизм — это прежде всего выгодная поза. Он совершил убийство только ради грабежа, никогда не задаваясь вопросом, имеет ли он на то право, и без малейших порывов использовать награбленное во благо, сделав добро:

«<...> и главное отличие относится на счет страха гильотины. Убить человека очень просто: при некоторой привычке убивать можно так, как мясник убивает вола, без дешевеньких рассуждений, без Наполеона, без чьих-то открытий. У средневековых головорезов была такая привычка, и они отлично обходились без всякой философии. <...> Ему надоели эти вечные, нудные размышления. "Хочешь убить — убей, но не морочь голову", — сказал он себе» [101].

Алданов не упускает случая иронически заметить, что единственное, что изменило его — это удар бутылкой, полученный при аресте:

«Страдал он в тюрьме преимущественно от дурных условий жизни, от скуки и от безделья.

Он очень изменился. Перемена произошла в нем не столько от преступления и от ожидания смерти, сколько от страшного удара бутылкой, полученного им при аресте» [102].

Теперь единственная его забота — это еда, до тех пор, по крайней мере, пока в разговоре с адвокатом он не осознает, что совершил непростительную ошибку: вместо того, чтобы вытащить электрическую вилку из розетки, он, нечаянно увеличил звук радиоприемника, только что купленного Месье Шартье, чем привлек внимание проезжавших мимо жандармов. Если бы он догадался его выключить, его бы никогда не нашли. Вот эту-то ошибку и не может простить себе Альвера, из-за нее он чуть не покончил с собой и она одна мучает его раскаянием. Его даже начинают мучить кошмары [103]. И если точно так же и в аналогичных выражениях судил себя и Раскольников в начале второй главы эпилога, то дальнейшая эволюция героя Достоевского, описанная на последних страницах романа, выглядит иначе и — читаем мы между строк алдановского повествования — неправдоподобно:

«Но он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого *промаху*, который со всяким мог случиться. Он стыдился именно того, что он, Раскольников, погиб так слепо, безнадежно, глухо и глупо, по какому-то приговору слепой судьбы, и должен был смириться и покориться пред "бессмыслицей" какого-то приговора, если хочет сколько-нибудь успокоить себя» (6, 417).

И, наконец, у Альвера ясный ум. С самого начала он отдает себе отчет в том, что рискует попасть на эшафот, но не страшится этого. Он признается в преступлении и прежде чем, не дрогнув, принять смерть, отказывается, в отличие от Раскольникова, ходатайствовать о смягчении наказания [104].

Создавая образ Альвера, Алданов дал собственный, сильно усеченный вариант

Раскольникова. Он стер с него трагические черты, лишил каких бы то ни было сомнений и угрызений совести. Сложности Раскольникова он противопоставил примитивного и отталкивающего Альвера. Ведь этот роман, который он считал лучшим у Достоевского, был одновременно и тем, что больше всего раздражал его.

Читая Алданова, невольно приходит на ум, что мир Достоевского остался ему чужд в силу не только своей театральности, но также сложности и новизны. Алдановские персонажи цельны и предсказуемы, все их действия объяснимы с точки зрения законов логики. Ему бесконечно далеки мечущиеся в поисках правды герои Достоевского. К тому же, его никогда не увлекало «копание в психике».

Алданов, безусловно, был бы возмущен, если бы прочел статью Иосифа Бродского «Катастрофы в воздухе», где после похвал в адрес прозы Достоевского, поэт высказывает сожаление, что русская литература XX века пошла по стопам Л. Толстого:

«Главное, однако, заключается в том, что дорога, по которой не пошли, была дорогой, ведущей к модернизму, как о том свидетельствует влияние Достоевского на каждого крупного писателя в двадцатом веке, от Кафки и далее. Дорога, по которой пошли, привела к литературе социалистического реализма» [105].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Кузнецова Галина.* Грасский дневник. Вашингтон: Издание русского книжного дела в США. Виктор Камкин, 1967. С. 155.

[2] См. *Raeff Mark.* Russia Abroad, A Cultural History of the Russian Emigration, 1919–1939. New York: Oxford University Press, 1990. P. 97.

[3] «От <Достоевского> я, потратив много труда, времени и даже денег (на книги), окончательно отказался: не лежит у меня душа к Достоевскому и не могу ничего путного о нем сказать...». Письма М.А. Алданова к И.А. и В.Н. Буниным // Новый Журнал. Нью-Йорк, 1965. № 80. С. 275, публикация М. Грин. Кто лучше Бунина мог понять его! Надо также отметить, что Алданов очень быстро охладел к проекту, потратив на него, похоже, всего месяца три. Он, впрочем, сделал примечания к первому тому переписки Достоевского, увидевшему свет в Париже в 1938 году в переводе Г. Окутюрье.

[4] Трудно точно определить, какое место в пантеоне русских писателей отводил Алданов Достоевскому. Только Пушкину, Гоголю и Чехову принадлежало безоговорочное право называться гениями. Подробнее об этом см. библиографию в следующей сноске, а также: *Сечкарев Всеволод.* Пушкин и Гоголь в произведениях Марка Алданова // Отклики. Сборник статей памяти Николая Ивановича Ульянова (1904–1985). New Haven, 1986; а также: *Алданов Марк.* Вековой заряд духовности, две неопубликованные статьи о русской литературе // Октябрь. М., 1996. № 12, публикация А. Чернышева. Правда, две последние статьи были адресованы американской публике, которую Алданов, возможно, не хотел задеть, своей чрезмерной суровостью по отношению к Достоевскому. Уместно также дополнить, что прозу Лермонтова, «божественную», по его словам, Алданов ставил гораздо выше прозы Достоевского. См. об этом: *Алданов Марк.* Из записной тетради // Современные записки. Париж, 1930. № 44. С. 361.

[5] См.: *Lee C. Nicholas.* The novels of Mark Aleksandrovič Aldanov. La Haye. Paris: Mouton, 1969. P. 369 sq.; *Setschkareff Vsevolod.* Der Schriftsteller als Literaturkritiker: Tolstoj und Dostoevskij im Werk Mark Aldanovs // Zeitschrift für Slavische Philologie. Heidelberg, 1986. № XLVI. S. 336–360; *Tassis Gervaise.* L'œuvre romanesque de Mark Aldanov, Révolution, histoire, hasard. Berne: Peter Lang, 1995. P. 207–267. Интересующей нас теме были посвящены две статьи:

Старосельская Наталья. «Волнующая связь времен». Отсвет Достоевского на двух романах Марка Алданова // Литературное обозрение. № 7–8–9, 1992. С. 29–34, а также: *Митюрев Сергей*. «Будет, будет великое упрощение!..» (Марк Алданов и Достоевский) // Блоковский сборник. XIII. Тарту, 1996. С. 185–196.

[6] *Алданов Марк*. Живи как хочешь. М.: Новости, 1995. С. 492.

[7] Там же. С. 216.

[8] *Алданов Марк*. Черный бриллиант (О Достоевском) // Наше наследие. 1989. № 7. С. 157, впервые опубликовано в: Жар-птица. Берлин, 1921. № 4–5. С. 33–35.

[9] *Алданов Марк*. Из записной тетради. С. 359. Помимо прочего, это одно из редких сохранившихся замечаний Алданова о том, что он читал. Немаловажно, что он подчеркивает именно *первое* впечатление от книги. Фактически то же самое говорит и Набоков в своем курсе по Достоевскому, см.: Littératures 2. Paris, Le livre de poche, coll. «Biblio essais», s. d. P. 177.

[10] *Алданов Марк*. Об искусстве Бунина // *Алданов Марк*. Ульмская ночь. М.: Новости, 1996. С. 519. Впервые статья была опубликована 16 ноября 1933 года в ежедневной газете «Последние новости». В этой же статье он упоминает два эпизода убийства у Толстого (в «Крейцеровой сонате» и «Войне и мире»), сопоставимые по силе воздействия со сценой убийства в «Преступлении и наказании», см. с. 520.

[11] *Алданов Марк*. Вековой заряд духовности, две неопубликованные статьи о русской литературе. С. 167. Купюра в середине цитаты сделана не нами. Мы сожалеем об этом, тем более, что все сокращения, сделанные без каких-либо пояснений автором этой публикации А. Чернышевым, касаются как раз трех отрывков, где речь идет о Достоевском. Следует подчеркнуть, что в этой статье Алданов дает следующую характеристику романам «Война и мир» и «Преступление и наказание» — «два истинно бессмертных шедевра», — тем более поразительную, что, как известно, он восхищался первым и критиковал философию второго.

[12] Там же. С. 169 (сюда также относится приведенное выше замечание). Алданов, подобно Набокову, готов с легкостью признать Достоевского автором гениальных сцен, избегая при этом называть гениальными его романы.

[13] *Алданов Марк*. Ульмская ночь. Нью-Йорк: Изд. Имени Чехова, 1953. С. 246. Мы находим два упоминания этой сцены в романах Алданова. Первое принадлежит писателю Вермандуа: «Нет, нет, сцена убийства изумительна, перечтите “Преступление и наказание”, непременно перечтите перед процессом» (Начало конца. М.: Новости, 1995. С. 232). Второе — Шеллю: «Нет воображения. Достоевский не убивал старух процентщиц и совершенно не знал, как ведется следствие. А написал недурно. Если б знал лучше, написал бы хуже» (Бред // Новый Журнал. Нью-Йорк. № 38. 1954. С. 29).

[14] *Алданов Марк*. Черный бриллиант (О Достоевском). С. 156.

[15] *Алданов Марк*. Из записной тетради. С. 360. Во время войны он еще раз вернется к этому аргументу в пользу Толстого, однако, на этот раз, при сопоставлении его с Диккенсом, роман которого «Мартин Чеззлвит» Алданов не считает шедевром. См.: *Алданов Марк*. Вековой заряд духовности. С. 167.

[16] *Алданов Марк*. При чтении Тургенева // Современные Записки. Париж, 1933. № 53. С. 417.

[17] *Алданов Марк*. Бред // Новый Журнал. Нью-Йорк. 1955. № 39. С. 25.

[18] *Алданов Марк*. Бред // Новый Журнал. Нью-Йорк. 1955. № 42. С. 21.

[19] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 142. Так происходит, например, когда Раскольников признается Соне в преступлении.

[20] Там же. С. 310.

[21] *Алданов Марк*. Бред // Новый Журнал. Нью-Йорк. 1957. № 58. С. 45.

[22] *Алданов Марк*. Загадка Толстого. Brown University Press, 1967. Репринт с: Толстой и Роллан. Петроград: Энергия, 1915. Алданов говорит здесь о дуализме Толстого, см., в частности, с. 75–76.

[23] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 232.

[24] Этим объясняется, почему Алданов добавляет слово «идеи» к классической формуле, которой он всегда пользовался при оценке литературного произведения: «действие, характеры, стиль».

[25] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 160, 264.

[26] *Алданов Марк*. Истоки. М.: Известия, 1991. Т. 1. С. 227.

[27] *Алданов Марк*. Пещера. М.: Правда, 1991. С. 308.

[28] *Алданов Марк*. Ключ. М.: Художественная литература, 1990. С. 253.

[29] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 386.

[30] *Алданов Марк*. Из воспоминаний секретаря одной делегации // Очерки. М.: Новости, 1995. С. 105–106.

[31] Алданов явно не согласен с этим: «<...> если какой-либо [тип] оказался совершенно не национальным, то именно тип Обломова...» — Ульмская ночь. С. 156.

[32] Алданов опровергает эту идею. См., например: «"Это могло случиться только в России". Кто знает? Не будем валить слишком много на русское невежество и некультурность. После "Бесов" Достоевского полезно прочесть "Землю" и "Разгром"» — Армаггедон // *Алданов Марк*. Самоубийство. М.: Терра, «Тайны истории в романах, повестях и документах», 1995. С. 487. См. Начало конца. С. 57.

[33] *Алданов Марк*. Бегство. М.: Пресса, 1993. С. 477.

[34] Так сам Алданов переводит выражение «русская душа».

[35] *Алданов Марк*. Пещера. С. 57.

[36] *Алданов Марк*. Живи как хочешь. С. 237–238. Клервилль, влюбленный в Мусю, также ищет в ней сходства с героинями Достоевского, особенно с Грушенькой, и лишь в редкие минуты благоразумия он осознает свою ошибку. См.: Алданов Марк. Ключ. С. 254–255.

[37] *Алданов Марк*. Живи как хочешь. С. 216.

[38] *Алданов Марк*. Черный бриллиант (О Достоевском). С. 158.

[39] *Алданов Марк*. Ульмская ночь. С. 247.

[40] *Алданов Марк*. Истоки. Т. 1. С. 218–219.

[41] Там же. Т. 2. С. 58. Вот типичный пример, когда спорное суждение произнесено устами героя романа. Здесь Мамонтов обращается к Лизе Муравьевой, молодой девушке из хорошей семьи, которую привела в «Народную Волю» жажда сильных ощущений. Она, таким образом, напоминает «барышень», о которых идет речь. Интересно отметить также сходство мнений Алданова и виконта де Вогюэ: «Среди бесчисленных героев, выдуманных Достоевским, я не знаю ни одного, кто бы в том или ином отношении не заинтересовал г-на Шарко» (Le Roman Russe. Lausanne: L'Age d'Homme, 1971. P. 244). Суждения двух этих людей о Достоевском похожи не только в этом случае.

[42] *Алданов Марк*. Юность Павла Строганова и другие характеристики. Белград: Светлость, 1935. С. 85.

[43] *Алданов Марк*. Бегство. С. 394.

[44] *Алданов Марк*. Пещера. С. 275–276. Очевидно, что это критика «Братьев Карамазовых», в частности, книги X.

[45] См.: *Алданов Марк*. Начало конца. С. 179. В отличие от многих, видящих в Достоевском трагического писателя, Алданов считает его (плохим) сценаристом.

[46] *Алданов Марк*. Истоки. Т. 1. С. 218.

[47] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 24. Вислиценус и вправду не любит Достоевского. Вот еще один его комментарий, на этот раз по поводу знаменитой сцены кошмара Ивана: «Ну, и не надо, и нечего изображать черта с Иваном Карамазовым, все мы пересыщены и отравлены литературой... Скверная сцена, и черт скверная выдумка <...>». Там же. С. 25.

[48] *Алданов Марк*. Ульмская ночь. С. 195. Алданов говорит здесь о диалоге «Горгий», в частности, о следующих отрывках: 469b-470e и 472e-473b.

[49] *Алданов Марк*. Истоки. Т. 1. С. 206, 218.

[50] Толстой и Роллан. С. 79.

[51] *Алданов Марк*. Вековой заряд духовности. С. 165.

[52] Там же. С. 167.

[53] Там же. С. 168. См. также: Огонь и дым. Париж: «Франко-русская печать», 1992. С. 106. «Дневник писателя» в той же мере не нравился и Михаилу Осоргину, см.: Времена. Екатеринбург: Средне-Уральское книжное изд., 1922. С. 524–525. Вполне возможно, что антисемитизм Достоевского был его непростительным грехом в глазах Алданова.

[54] *Алданов Марк*. Ульмская ночь. С. 232.

[55] Там же. С. 255.

[56] «<...> страница эта была ему непонятна, он чувствовал вдобавок, что Достоевский, ужасаясь и возмущаясь, вместе с тем в душе чуть-чуть гордится широтой души джентльмена с насмешливой физиономией» (Ключ. С. 253–254). Клервилль говорит здесь о конце главы I–7 «Записок из подполья».

[57] Ульмская ночь. С. 237. В этой статье мы не будем оценивать правомочность подобных сравнений. Заметим лишь, что они кажутся спорными.

[58] Там же. С. 236.

[59] Там же. С. 247.

[60] *Алданов Марк*. Армаггедон. С. 526–527. Алданов еще возвращался к этим размышлениям, написанным в 1918 году.

[61] *Landau-Aldanov Mark*. Deux Révolutions. Paris: Imprimerie Union, 1921. P. 14. См. также: Загадка Толстого, где на с. 11 Алданов упоминает «научные предвидения автора "Войны и мира"», впрочем, не уточняя, что он имеет в виду; там же на с. 61 после замечания о божественной природе гения Толстого он добавляет: «Я готов верить, что этот человек мог постигнуть внеопытное, он мог угадать то, что людям знать не дано».

[62] *Алданов Марк*. Загадка Толстого. С. 20. См. также: «Стоит сопоставить "Крейцерову сонату" и "Послесловие", чтобы с необыкновенной ясностью почувствовать то, что Герц чувствовал, изучая формулы Максвелля: в художественном произведении есть самостоятельная жизнь и не во власти автора ограничить смысл удивительной книги проповедью добрачного целомудрия». Там же. С. 55.

[63] В «Преступлении и наказании» эта идея сформулирована несколько иначе. Здесь Алданов ссылается на слова Сони, которые следуют за признанием Раскольникова, а также на слова Порфирия Петровича в главе VI–2.

[64] *Алданов Марк*. Черный бриллиант. С. 157. См. также: Об искусстве Бунина. С. 519: «Но наказание настоящее — каторга — появляется в самом конце, в эпилоге. И описано оно так сдержанно, так уклончиво! Вскользь, правда, упомянуто об "ужасах каторжной жизни", но именно вскользь, почти незаметно. <...> Но если бы в эпилоге "Преступления и наказания" он показал настоящую каторгу с плац-майором Кривцовым и с "несчастненькими", то что же осталось бы от "очищения страданием"? Очистить страданием пришлось бы и плац-майора. Во всем этом гениальном ребусе, пожалуй, гениально и знание моралистского ремесла. Достоевский "углублял", когда это было ему нужно».

[65] Напомним, что для Алданова Толстой является самым честным русским писателем, единственным, которому не в чем себя упрекнуть. См.: *Алданов Марк*. Загадка Толстого. С. 107–109.

[66] Алданов имеет в виду диалог «Государство».

[67] *Алданов Марк*. Ульмская ночь. С. 197.

[68] *Алданов Марк*. Ночь в терминале // Прямое действие. М.: Новости, 1994. С. 325–326.

[69] Там же. С. 354.

[70] Напомним, что Алданов никогда не решился сделать Толстого своим литературным героем.

[71] «Он говорил себе и другим, что Достоевский был человек двух плоскостей: "В одной

плоскости был человек как человек, консервативный литератор, очень умный и злой собеседник. А в другой — уж я не знаю, кто такой он был"» (Истоки. Т. 1. С. 231).

[72] *Алданов Марк*. Ульмская ночь. С. 247–248.

[73] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 74.

[74] *Алданов Марк*. Истоки. Т. 2. С. 59.

[75] Там же. Т. 1. С. 212. Еще до трех глав, посвященных Достоевскому, о нем говорится как о человеке нервном и «неуютном». Это слово появлялось у Алданова и раньше, в отношении «Братьев Карамазовых». См.: *Алданов Марк*. Ключ. С. 253.

[76] *Алданов Марк*. Истоки. Т. 1. С. 214–216. Последнее слово напоминает образ из статьи «Черный бриллиант» (С. 158): «Кладбище, объятое пожаром, — я не могу придумать другого сравнения...»

[77] *Алданов Марк*. Истоки. Т. 1. С. 230. «Ну и отлично, правый и благонамеренный, очень приятно, но мне какое дело до него, и до всех этих людей, и до того, что в Германии везде такая грязь, — а он в Сибири привык к чистоте! ... Зачем это издают? Кому нужны впечатления этого замоскворецкого мещанина?» (Начало конца. С. 26). Это размышления Вислиценуса от чтения писем Достоевского, в то время как он сам находится на вокзале во Франкфурте-на-Одере, который кажется ему вполне чистым и удобным.

[78] Речь идет о главах III–5, IV–5, VI–2 «Преступления и наказания» и I–24, I–31, II–13–15 «Ключа». В обоих романах все беседы происходят в разных местах.

[79] *Алданов Марк*. Ключ. С. 176.

[80] Там же. С. 177, 280.

[81] Там же. С. 280.

[82] См., например: Бегство. III–6. С. 519 и Пещера. II–33. С. 398.

[83] Мы уже упоминали о чтении Достоевского Клервиллем (глава II–9) и о том, что Достоевский является любимым писателем адвоката Кременецкого.

[84] По жестокой иронии судьбы именно такими методами будет пользоваться советский следователь, который вскоре после Октябрьской революции приговорит Яценко к смертной казни.

[85] *Алданов Марк*. Ключ. С. 78. В «Ульмской ночи» видно, что Алданов полностью разделял эти мысли своего героя, см. с. 246: «Порфирий Петрович ведет следствие о преступлении Раскольникова, конечно, так, как никакой следователь в мире никогда никакого следствия не вел». А в романе «Начало конца» адвокат Альвера Серизье безуспешно пытается применить метод Порфирия Петровича, см. с. 232 и 237.

[86] См.: *Алданов Марк*. Об искусстве Бунина. С. 519.

[87] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 103. Или вот как представляет его Вермандуа (с. 61): «Со всем тем он неприятный и не вполне нормальный молодой человек...»

[88] См.: *Алданов Марк*. Ульмская ночь. С. 246.

[89] Здесь можно отметить, что Адама Соколовича, героя рассказа Бунина «Петлистые уши», называют похожим словом: «выродок».

[90] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 247.

[91] Там же. С. 168.

[92] Там же. С. 106–107.

[93] Там же. С. 234.

[94] См.: *Алданов Марк*. Юность Павла Строганова и другие характеристики. С. 85.

[95] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 144.

[96] *Алданов Марк*. Ульмская ночь. С. 245–246. См. также: *Алданов Марк*. Вековой заряд духовности. С. 168.

[97] *Алданов Марк*. Начало конца. С. 96–97. Так как Альвера читал Достоевского по-французски, Алданов цитирует его в этом переводе.

[98] Там же. С. 103. См. также с. 96.

[99] Там же. С. 170.

[100] Там же. С. 236.

[101] Там же. С. 99–100.

[102] Там же. С. 235.

[103] Там же. С. 244–248.

[104] Следовало бы также упомянуть сцены процесса, которые отсылают к «Воскресению» и к «Братьям Карамазовым».

[105] *Бродский Иосиф.* Катастрофы в воздухе. Пер. с англ. А. Сумеркина // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. Т. 5. С. 197.

Ирина Пантелей

КАК БЫ НАЗЛО ЕМУ
(На подступах к теме «Достоевский и Нина Берберова»)

В статье «Набоков и его “Лолита”» (1959) Нина Берберова пишет о книгах, которые «кладут свой отпечаток на столетие»: «Их “тело” стоит на полке, но “душа” их в воздухе, окружающем нас, мы ими дышим и они в нас...» [1]

Достоевский (как и Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов) стал *воздухом* для всего XX века, для всей русской эмиграции. Но одни, как автор «Лолиты», старались этим воздухом не дышать — другие, как автор статьи о «Лолите», принимали его как данность, как новую мифологию, без которой для автора невозможно самоосмысление: «Если человек не распознал своих мифов, не раскрыл их — он ничего не объяснил ни себе, ни в самом себе, ни в мире, в котором жил» [2].

Достоевский проходит через всю жизнь Нины Берберовой. Даже собственное «детское, домашнее и школьное существование» она оценивает через Достоевского: «все решительно было, как у всех <...> и даже какие-то “подпольные” ощущения, свойственные детям: *детское подполье,* особое в своем уродстве, было мне хорошо знакомо» [3].

Потом — первое прочтение, характерный мифологический детски-подростковый набор: «модный в то время букварь (имя автора мною забыто), потом “Детствоиотрочество” (я гораздо позже узнала, что тут не одно слово, а целых три, бежала по нему глазами в спешке узнать “а что потом”?) и наконец — “Преступление и наказание”, уже лежа на животе и жуя травки, под деревом, в полной погруженности проглатывая иногда вместе с соком травки безвкусного паучка» [4].

Окончание гимназии, пришедшееся на революцию, «меланхолия счастья», вопреки всему, разговоры «об умном», первые стихи и первая творческая остановка: «Я стала строже к себе, и не всякое тра-та — тра-та, не всякое милый-унылый записывала. Я смиренно собирала крохи: <...> Достоевский, Ницше, Шестов, кем-то брошенное слово (и мною подобранное), и копила их, и хранила их, и думала, и думала, и думала над ними...» [5]

После периода накопления начинается творческое использование — сознательное, а иногда и интуитивное, идущее из памяти всего поколения.

«Примерку» сюжетов, характеров и мотивов Достоевского к своему творчеству Берберова начинает рано, еще в цикле рассказов конца 1920-х — начала 1930-х годов «Биянкурские праздники». Сама она отсылает их к стилистическим и сюжетным следам Гоголя, Зощенки, Антоши Чехонте и «Скверного анекдота», замалчивая почему-то другие достоевские следы — от «Белых ночей» до «Бесов», от «Бобка» до «Кроткой». А они не менее заметны.

Вот, скажем, рассказ «Кольцо любви» (1933). Революция здесь — метафора смерти, эмиграция — «тот свет». Отсюда и мотив «раздетости», напоминающий ситуацию «Бобка». «Но **чего стыдиться, и зачем?** Была революция, и **мы теперь друг перед дружкой голые стоим, и скрываться нам нечего.** Какие после пережитых несчастий могут быть у людей тайны?» [6]

В рассказе «Фотожених» (1929) герой не к месту цитирует античных философов и... Ивана Карамазова. Вариант «идеи, попавшей на улицу»: «Ты, говорил он, распознай, куда тебя гнет, об этом еще древние греки напоминали, расчухай наперед, в чем твои способности: в шахте ли работать или парикмахерскому искусству служить. А то в наше время пропадешь без специальности. **Знаем мы этих, которым все позволено!»** [7]

В «Биянкурском призраке» (1931) — герой-мечтатель а ля ростовщик из «Кроткой», сочинитель немых диалогов с умершей женой, которая не дала ему времени простить ее: «Никто, кроме нее, не был ему нужен на всем свете, и оттого, что мысли его все время были вокруг нее, оттого, что в бедном своем воображении он все сочинял какие-то будущие с ней разговоры, томительные и скучные, он, в сущности, никогда не был по-настоящему один» [8].

Второй период творчества — романы и повести 1930–1940-х годов (который, собственно, начался параллельно с «биянкурским» циклом) — снова соотнесен с Достоевским. Часто — от противного.

«В "Современных записках", — вспоминает Берберова, — я печатала повести. Они были сначала подражательны, каким был и мой первый роман "Последние и первые" <...>. Достоевский в эти годы подавил меня сверх всякой меры. И я вышла из него, только для того, чтобы пуститься в более легкую литературу — **как бы назло ему.** Второй роман, а отчасти и третий были реакцией на это подавление...» [9]

Но и здесь автору не удается полностью изменить «воздух» творчества. Так, в романе «Повелительница» (1932) отношения главного героя Саши к другу Андрею и возлюбленной Лене напоминают любовь-ненависть-ревность в «Вечном муже», которую переживает Трусоцкий по поводу Вельчанинова и своих женщин [10].

Достоевский, помимо всего прочего, герой ее статей и эссе. В 1938 году Берберова публикует в рижском «Сегодня» две «достоевские» заметки — «Ревность Достоевского» и «Смерть Анны Григорьевны» [11].

В уже упомянутой статье «Набоков и его "Лолита"» Берберова находит в Достоевском черты, делающие его «современным» автором: «интуиция разъятого мира» и «открытые "шлюзы" подсознания». В этой же статье она одна из первых начала развивать тему «Достоевский и Набоков». Помимо связи «Исповеди Ставрогина» с «Лолитой», помимо темы двойничества, Берберова пишет об особенностях юмора и иронии двух авторов: «...после "Лолиты" сомнений не может быть, что (тихою сапою, незаметно для самого Набокова) Достоевский заразил его самой субстанцией своего комизма» [12].

Вскоре после публикации этой «достоеведческой» статьи Берберова приступает к написанию автобиографии «Курсив мой» (1960–1983). Это, безусловно, самая главная и самая «достоевская» ее книга: «И вот все мои преступления, слитые с наказаниями, бывшие достояниями меня одной, принадлежат теперь всем тем, кто захочет коснуться их, заглянуть в эти страницы» [13].

Достоевский в книге — система координат, часть эмигрантского быта и персо-

наж сновидений, его герои «цитируются» в реальном поведении самой Берберовой и персонажей ее воспоминаний.

Рассказывая о журнале, который гости Горького вели на Капри, она пишет: «В этом "журнале" было помещено мое первое произведение прозой: "Роман в письмах"» [14]. Письма писались от лица девочки лет двенадцати, которая жила в доме Горького, куда на огонек заходили Тургенев и Пушкин. Все вместе гуляли, и обедали, и играли в дурачки с Достоевским...» [15]

В другом месте — о парижских кабаках а ля рюс: цыганский хор, исполняемые «со слезой» романсы Вертинского и Вари Паниной и рюмки, разбиваемые «французами, англичанами и американцами, которые научились это делать самоучкой, понаслышке, узнав (иногда из третьих рук) о поведении Мити Карамазова в Мокром» [16].

Тот же Митя в Мокром с его «позором» — пальцами ног — вдруг возникает в связи с воспоминанием о собственном детском комплексе: «Иногда бывало стыдно за чужую глупость, за ошибку очередного кумира <...>. Но, конечно, больше всего было стыдно пальцев ног. Когда меня еще мыли в корыте, я старалась, чтобы мыльная пена прикрывала их, чтобы они были одеты ею» [17].

Замечательно, что характеризуя современников, Берберова опять-таки обращается за помощью к Достоевскому. Так, Бунин оказывается... Фомой Опискиным: «Как я любила его стиль в разговоре, напоминавший героя "села Степанчикова", Фому Фомича Опискина...» [18]

Ремизов — «Мармеладов, Иволгин, Лебедев, Снегирев — целый рой героев Достоевского приходит на память». В качестве иллюстрации — рассказ Ходасевича со слов Чулкова: «<...> когда А.М. работал секретарем в журнале "Вопросы жизни", он как секретарь не присутствовал на заседаниях редколлегии, но, пока шло заседание, собирал в соседней комнате калоши заседающих, ставил их в кружок, сам садился в середину и играл с калошами в заседание» [19]. И неожиданный вывод: «Если бы не было в нем этих "достоевских" чудачеств, это был бы большой писатель, но он утерял контроль над своими чудачествами. Читатель устает ему их прощать, устает их не замечать и не захвачен его "приватной мифологией"» [20].

Но и самого Достоевского (как и Пушкина с Чеховым) автор «проверяет» своим веком. В 1941 году в «Черной тетради» (помещенной в «Курсив...» отдельной главой) появляется очень важное размышление, которое спровоцировано перечитыванием писем Достоевского и «Дневника писателя».

«Письмо Ковнера Достоевскому и письмо Достоевского Ковнеру — это столкновение двух разных эпох. <...> Достоевский пожимает плечами, изумляется, прислушивается. Чувствуется, что Ковнер ему чужой. Затем — проходит мимо, забывает его. А между тем Ковнер — явление громадное. Это — новый человек, с новыми взглядами решительно на все: на бессмертие, на деньги, на любовь. <...> Но для Ковнеров были бы совершенно непонятны и чужды сегодняшние люди, пореволюционные, и все мышление нашего времени, где Ковнеры кажутся сентиментальными.

Пушкин сошел бы с ума, если бы знал *нас*. Нет, Пушкин сошел бы с ума, прочитав у Достоевского о ночном горшке (в "Вечном муже"); Достоевский сошел бы с ума от Чехова, а Чехов — от нас. Все вместе они зажали бы нос и закрыли бы глаза от нашего "безобразия"...» [21]

«Воздух» Достоевского — значимая часть в пространстве Нины Берберовой. Он наполнял всю ее жизнь и творчество. В количественном отношении меньше всего он

отразился в ее поэзии. Но именно стихотворение «Предсмертный диалог» (1983) стало эпиграфом (или скорее эпитафией) к многолетнему диалогу, экзамену и спору.

— Когда-то ты билет вернуть
С поклоном собирался Богу,
Но мы возьмем его в дорогу:
Он может сократить нам путь.

— Но если правда Аушвиц был,
И был Гулаг и Хиросима,
Не говори: пройдемте мимо!
Не говори: я все забыл!
Не притворяйся: *ты там* был!

— И вот проходим мы незримо
Мимо окошка, мимо, мимо
Той кассы, где лежит секрет.
— Там некому вернуть билет[22].

Иван Карамазов собирался «возвратить билет» Богу... Герой из нового столетия, вместившего Аушвиц, ГУЛАГ и Хиросиму, донеся билет до «кассы», констатирует Его отсутствие. О чем и свидетельствует. Перед кем? Перед нами? Иваном Карамазовым? Достоевским? Или перед Ним?

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Берберова Н.Н.* Бородин; Мыс Бурь; Повелительница; Набоков и его «Лолита». М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 340. (Далее: Набоков и его «Лолита».)

[2] *Берберова Н.Н.* Курсив мой. Автобиография. М.: Согласие, 1996. С. 269. (Далее: Курсив мой.)

[3] Курсив мой. С. 73. К сожалению, дальше констатации рассказ о детском подполье не идет.

[4] Курсив мой. С. 48

[5] Курсив мой. С. 122.

[6] *Берберова Н.Н.* Биянкурские праздники; Рассказы в изгнании. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1999. С. 98. (Далее: Биянкурские праздники.) (Здесь и далее полужирный шрифт мой. — *И. П.*)

[7] Биянкурские праздники. С. 23. Ср. использование той же формулы в совсем другом контексте в романе «Без заката» (1936–1938): «**...но сейчас все позволено, даже разнюниться**». (*Берберова Н.Н.* Без заката. Рассказы не о любви. Маленькая девочка. Стихи. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1999. С. 12. Далее: Без заката.)

[8] Биянкурские праздники. С. 106.

[9] Курсив мой. С. 402–403. Позднее, оценивая роман Фаллады «Волк среди волков», Берберова сравнивает его со своим романом: «Тот же "документальный интерес", та же теза, выпирающая отовсюду, тот же неприятный стиль, претензия на модерн, те же неживые люди, необходимые автору. Тот же "достоевский" (так! — *И. П.*). Фаллада, конечно, искуснее, он, так сказать, создал некий памятник эпохи 1923–1924 годов» (Курсив мой. С. 490).

[10] Похожая амплитуда отношений в «Записках из подполья»: подпольный человек — Зверков и Лиза.

[11] *Берберова Н.* Ревность Достоевского // Сегодня. Рига. 18 нояб., 1938; Смерть Анны

Григорьевны [Достоевской] // Сегодня. Рига. 1938. Найти их в российских библиотеках мне пока не удалось.

[12] Набоков и его «Лолита». С. 346.

[13] Курсив мой. С. 604.

[14] Название не слишком оригинальное, но среди прочих «Романов...» вспоминается и «Роман в девяти письмах» Достоевского.

[15] Курсив мой. С. 224.

[16] Курсив мой. С. 378.

[17] Курсив мой. С. 43.

[18] Курсив мой. С. 292.

[19] Курсив мой. С. 308.

[20] Курсив мой. С. 309.

[21] Курсив мой. С. 471–472.

[22] Без заката. С. 394.

Жан-Филипп Жаккар

НАКАЗАНИЕ БЕЗ ПРЕСТУПЛЕНИЯ: ХАРМС И ДОСТОЕВСКИЙ

Связь повести Хармса «Старуха» с Достоевским без труда угадывается даже неискушенным читателем. Пародийный аспект этого произведения, поднятая в нем тема наказания в отсутствии преступления и значение, которое она приобретает в контексте 30-х годов XX века, отмечались уже неоднократно[1]. Однако цель этой статьи несколько отлична, в том смысле, что она обращена не к «хармсоведам», а к «достоевсковедам». С другой стороны, небесполезно уточнить некоторые положения, чтобы показать, насколько недостаточно объяснять отношения двух писателей исключительно с точки зрения пародии.

Стоит напомнить в двух словах содержание повести. Герой-рассказчик, прототипом которого во многом является сам Хармс, — писатель, безуспешно пытающийся создать рассказ о чудотворце, который не творит чудес; он живет в том же районе Ленинграда, что и Хармс, курит трубку, ненавидит детей, мучается теми же «проклятыми вопросами» бытия, его друг Сакердон Михайлович напоминает друга Хармса Николая Олейникова и т. д.

Однажды утром он встречает старуху, которая держит в руках стенные часы без стрелок; на его вопрос о времени она отвечает: «Сейчас без четверти три»[2] (очевидный намек на «Пиковую даму» Пушкина). В тот же день она приходит к нему и умирает. В растерянности герой не знает, что предпринять, хочет доложить о случившемся управдому, но лишь тянет время. Именно из-за этой нерешительности, а еще потому, что голоден, он идет в булочную. Там, в очереди, завязывается короткий разговор с «дамочкой», он приглашает ее к себе выпить водки, но, спохватившись, ретируется. Затем он направляется к Сакердону Михайловичу выпить водки и закусить сардельками — к этой центральной сцене повести мы еще обратимся в дальнейшем, — а потом он возвращается к себе в надежде, что старухи там больше нет («Неужели чудес не бывает?!» (178)). Но, войдя в комнату, он видит, что старуха-покойница на четвереньках ползет к нему... В страхе он хватается за молоток для крокета. В конце концов, он принимает решение в духе уголовного романа, как он сам себя убеждает, избавиться от трупа, засунув его в чемодан и выбросив где-нибудь на болоте на окраине Ленинграда. В поезде у него начинаются рези в животе, он бежит в уборную и, возвратившись на свое место, видит, что чемодан украден. Предчувствуя неминуемый арест, герой выходит на станции Лисий Нос и в ожидании обратного поезда идет в лес. Там, став на колени перед ползущей (как старуха!) гусеницей, он произносит: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь» (188).

В качестве предварительного замечания мне бы хотелось также добавить, что повесть занимает особое место в творчестве Хармса: во-первых, это единственный текст такого значительного объема (20–30 страниц); во-вторых, в поэтике писателя он представляет собой новое направление, более «классическое» по сравнению с авангардистскими поэтическими экспериментами начального периода и крайним, доходящим порой до нелепости минимализмом последующей прозы. Написанная в 1939 году, то есть незадолго до ареста автора, повесть в известной мере подводит итог всему предшествующему периоду. Ее появление в свете периодизации творчества Хармса представляется вполне закономерным. Действительно, как я старался показать в моих работах, творчество Хармса делится на два периода[3]. Первый период (1925–1932) следует рассматривать в контексте заката авангарда, запутавшегося в непреодолимых трудностях (вследствие как внешнего давления, так и внутренних философско-эстетических проблем, которых мы не будем касаться). Это период оптимизма, отмеченный эстетикой формалистских поисков. Второй период — период сомнений, представленный поэтикой, которую можно (разумеется, со всей осторожностью) сблизить с поэтикой абсурда, понятого как некий вариант экзистенциализма[4].

Вполне закономерно, что при переходе от первого периода ко второму Хармс сменяет поэзию на прозу, и что в итоговой повести «Старуха» он вновь поднимает вопросы, близкие к тем, что были у Достоевского. А тот факт, что «Старуха» была написана во время разгула сталинского террора, заставляет нас задаться некоторыми вопросами.

Как уже отмечалось, сопоставительный анализ «Старухи» с произведениями Достоевского был уже в общих чертах разработан, хотя и отнюдь не исчерпывающим образом. По сходству сюжетной ситуации к повести ближе всего, конечно, «Преступление и наказание»: в комнате с трупом старухи находится молодой человек, в страхе пытающийся найти выход из ужасного положения. Повесть Хармса, как и роман Достоевского, следует включить в «петербургский текст», тем более что действие происходит во время белых ночей, что влечет за собой целую цепь аллюзий. Герой-рассказчик описывает свой маршрут по городу, подобно тому, как описан маршрут Раскольникова, и так же, как последний, он страдает от летней жары. Наконец он, так же, как и Раскольников, живет в одной бедной комнате со скудной мебелью и часто лежит на «кушетке», как Раскольников на своей «неуклюжей большой софе»[5].

Определенные образы являются знаковыми, даже, несмотря на то, что у Достоевского и у Хармса они представлены совершенно по-разному. Например, часы, с их важной символикой, появляются в повести Хармса пять раз, напоминая заклад, который приносит Раскольников процентщице во время своего «пробного» визита. Другим примером знакового образа служат ключи. Когда в начале повести старуха приходит к герою, первым делом она говорит ему: «Закрой дверь и запри ее на ключ» (164), чему он неосознанно повинуется. Это прямо противоположно тому, что происходит в романе Достоевского, где старуха-процентщица, напротив, не закрывает двери, и Раскольников совершает свое преступление при полуоткрытой входной двери:

Он стоял, смотрел и не верил глазам своим: дверь, наружная дверь, из прихожей на лестницу, та самая, в которую он давеча звонил и вошел, стояла отпертая, да-

же на целую ладонь приотворенная: ни замка, ни запора, всё время, во всё это время! <...>

Он *кинулся*[6] к дверям и наложил запор (66).

В то же время этот отрывок перекликается с тем, что происходит позднее в повести Хармса, когда герой внезапно пугается при мысли, что он оставил дверь открытой, и что старуха может выползти из комнаты:

Вдруг меня осенило: я не запер дверь. А что, если старуха выползет из комнаты?

Я *кинулся* обратно, но вовремя спохватился и, чтобы не испугать жильцов, прошел через кухню спокойными шагами (182)[7].

Отметим, что, выбежав из дома процентщицы, Раскольников также замедляет шаг, чтобы не привлекать внимания прохожих:

А между тем ни под каким видом не смел он очень прибавить шагу, хотя до первого поворота шагов сто оставалось (69).

Еще один знаковый образ — забитая до смерти лошадь («лошадка», «клячонка», «кобыленка») во сне-аллегории Раскольникова, готовящегося к убийству старухи. Напоминание о ней мы находим в описании трупа у Хармса: «Мертвая старуха как мешок сидит в моем кресле. Зубы торчат у нее изо рта. Она похожа на *мертвую лошадь*» (166).

Наиболее очевидно к роману Достоевского отсылает нас сцена, где герой-рассказчик вооружается молотком для крокета, чтобы защититься от мертвой старухи, которая еще двигается (у *порога*!). Отметим, что в следующих эпизодах мысли героя проясняются, как и у Раскольникова после того, как он берет в руки топор:

Вихрь кружил мои мысли, и я только видел злобные глаза мертвой старухи, медленно ползущей ко мне на четвереньках.

Ворваться в комнату и *раздробить этой старухе череп*. Вот что надо сделать! Я даже поискал глазами и остался доволен, увидя крокетный молоток, неизвестно для чего уже в продолжение многих лет стоящий в углу коридора. *Схватить молоток,* ворваться в комнату и трах!.. (179)

<...>

Но я уже повернул ключ и распахнул дверь.

Старуха лежала у порога, уткнувшись лицом в пол.

С поднятым крокетным молотком я стоял наготове. Старуха не шевелилась.

Озноб прошел, и *мысли мои текли ясно и четко.* Я был командиром их.

— Раньше всего закрыть дверь! — скомандовал я сам себе.

Я *вынул ключ* с наружной стороны двери и вставил его с внутренней. Я сделал это левой рукой, а в *правой* я держал крокетный молоток и все время не спускал со старухи глаз. Я запер дверь на ключ и, осторожно переступив через старуху, вышел на середину комнаты (181).

<...>

Я моментально *вскочил и схватил* крокетный молоток. Я опять перешагнул через старуху, поставил молоток возле самой двери, чтобы, вернувшись обратно, я бы мог, не входя еще в комнату, иметь молоток в руках, и вышел в коридор (181).

<...>

Снаружи *все было спокойно.* Я подошел к двери и, приотворив ее, заглянул в комнату. Старуха по-прежнему спокойно лежала, уткнувшись лицом в пол. Крокетный молоток стоял у двери на прежнем месте. Я взял его, вошел в комнату и запер за собою дверь на ключ (182).

<...>

Я взял крокетный молоток и пошарил им в углу. Нет, челюсть пропала. Тогда я вынул из *комода* толстую байковую простыню и подошел к старухе. Крокетный молоток я держал наготове в правой руке, а в левой я держал байковую простыню (183).

<...>

Тогда я расстелил по полу байковую простыню и подтянул ее к самой старухе. Потом ногой и крокетным молотком я перевернул старуху через левый бок на спину. Теперь она лежала на простыне. Ноги старухи были согнуты в коленях, а кулаки прижаты к плечам. Казалось, что старуха, лежа на спине, как кошка, собирается защищаться от нападающего на нее орла. *Скорее,* прочь эту падаль! (183)

Все в этой сцене напоминает беспокойные действия Раскольникова после убийства: жесты, психологическое состояние, лексика и т. д.:

Он положил топор на пол, подле мертвой, и тотчас же полез ей в карман, стараясь не замараться текущею кровию, — в тот самый *правый* карман, из которого она в прошлый раз *вынимала ключи.* Он был в полном уме, затмений и головокружений уже не было, но руки всё еще дрожали. *Ключи он тотчас же вынул;* все, как и тогда, были в одной связке, на одном стальном обручке. Тотчас же он побежал с ними в спальню (63).

<...> Бросив ключи, и *комод,* он побежал назад, к телу, *схватил топор* и намахнулся еще раз над старухой, но не опустил (63).

<...>

Кошелек был очень туго набит; Раскольников сунул его в карман, не осматривая, кресты сбросил старухе на грудь и, *захватив* на этот раз и топор, *бросился* обратно в спальню.

Он спешил ужасно, схватился за ключи и опять начал возиться с ними. Но както все неудачно: не вкладывались они в замки (64).

<...>

Вдруг послышалось, что в комнате, где была старуха, ходят. Он остановился и притих, как мертвый. Но *всё было тихо,* стало быть, померещилось. Вдруг явственно послышался легкий крик, или как будто кто-то тихо и отрывисто простонал и замолчал. Затем опять мертвая тишина, с минуту или с две. Он сидел на корточках у сундука и ждал едва переводя дух, но вдруг вскочил, *схватил топор* и выбежал из спальни (64–65).

<...>

Раскольников стоял и сжимал топор. Он был точно в бреду. Он готовился даже драться с ними, когда они войдут. Когда стучались и сговаривались, ему несколько раз вдруг приходила мысль кончить всё разом и крикнуть им из-за дверей. Порой хотелось ему начать ругаться с ними, дразнить их, покамест не отперли. *«Поскорей бы уж»!* — мелькнуло в его голове (68).

Можно найти еще немало деталей из «Преступления и наказания», воспроизведенных у Хармса в перевернутом, гротескном виде, или, во всяком случае, сниженных, передразненных, имеющих явно пародийный оттенок. Так, например, оба героя пугаются, услышав шум на лестнице (у Хармса: «В это время громко хлопнула наружная дверь, и мне показалось, что старуха вздрогнула», 181). Или еще: прежде, чем герои берут себя в руки и действуют хладнокровно, как во втором процитированном выше отрывке («мысли мои текли ясно и четко»), они оба испытывают мучительный голод, который туманит их мысли и определяет поведение. Читаем у Хармса:

Я хожу по комнате и начинаю чувствовать голод, все сильнее и сильнее. От голода я начинаю даже дрожать. Я еще раз шарю в шкапике, где хранится у меня провизия, но ничего не нахожу, *кроме куска сахара.*

<...>

Надо раньше всего поесть, тогда *мысли будут яснее* и тогда я предприму что-нибудь с этой падалью (168–169).

У Достоевского в конце первой главы «Преступления и наказания» Раскольников заходит в харчевню, чтобы подкрепиться, так как свою слабость он объясняет голодом (здесь кусок сухаря помогает молодому человеку!):

Один какой-нибудь стакан пива, *кусок сухаря*, — и вот, в один миг, крепнет ум, *яснеет мысль,* твердеют намерения! (11)

И далее, когда старуха-процентщица спрашивает его, отчего он бледен и дрожит, он отвечает: «Поневоле станешь бледный... коли есть нечего» (62).

Герои испытывают одинаковое чувство страха и неотвязного отвращения (у Хармса: «Брезгливый страх к себе вызывала эта мертвая старуха» (183); у Достоевского: «Он <...> почувствовал к ней непреодолимое отвращение» (53), это слово неоднократно повторяется). Оба беспрестанно твердят себе, что надо бежать, и оба рассеяны и тянут время, когда надо действовать: герой Хармса отправляется в булочную или дремлет на своей кушетке, а что касается Раскольникова, то «минутами он как будто забывался или, лучше сказать, забывал о главном и прилеплялся к мелочам» (65).

Встреча героя Хармса с пьяницей («На углу Литейной какой-то пьяный, пошатнувшись, толкнул меня. Хорошо, что у меня нет револьвера: я бы убил его тут же на месте», 177) явно отсылает нас к двум встречам с пьяными и к встрече с Мармеладовым в первой главе «Преступления и наказания».

Отметим также финал повести Хармса. Сразу вслед за молитвой перед гусеницей следует: «На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так

уже достаточно затянулась» (188). Этот финал напоминает заключительные строки романа Достоевского о «постепенном перерождении» героя, которое, впрочем, не описывается: «...но теперешний рассказ наш окончен» (422).

Можно было бы привести и другие примеры спародированных образов, но все они являются, главным образом, *указателями*, внешними атрибутами сходства. Однако есть и гораздо более глубокий пласт для сравнения.

Очевидно более важен мотив детства, выводящий нас далеко за рамки двух произведений: дети без конца мешают герою Хармса, он хочет избавиться от них, они внушают ему не меньшее отвращение, чем старики и трупы (эту тему герой затрагивает в беседе с Сакердоном Михайловичем[8]). В «Преступлении и наказании» тема детства вводится рассказом о подлостях Мармеладова и первым упоминанием о Соне. Тема эта, однако, являясь сквозной в творчестве Достоевского, прежде всего связана с «Братьями Карамазовыми». У Хармса она решительным образом перевернута (напомним известный афоризм писателя: «Травить детей — это жестоко. Но что-нибудь надо же с ними делать!»[9]). Отметим кстати, что эту равную неприязнь Хармса к детям и к старикам (так же, как и к зародышам и покойникам) можно истолковать как метафизический ужас перед двумя симметрично окружающими человеческую жизнь «идеально черными вечностями», то есть ужас перед возможной пустотой небытия, перед «безличной тьмой по оба предела жизни» (В. Набоков[10]).

Сказанное объясняет присутствие других важнейших мотивов повести Хармса, в том числе самого главного из них: мотива тления. Эта тема звучит и у Достоевского в связи с вопросом о бренности плоти, о воскресении и вообще о том, что происходит после смерти. Сразу после совершения преступления Раскольников на мгновение испугался, что процентщица не умерла:

Ему вдруг почудилось, что *старуха, пожалуй, еще жива и еще может очнуться.* Бросив ключи, и комод, он побежал назад, к телу, схватил топор и намахнулся еще раз над старухой, но не опустил. Сомнения не было, что она мертвая. *Нагнувшись* и *рассматривая* ее опять ближе, он увидел *ясно*, что череп был раздроблен и даже сворочен чуть-чуть на сторону. Он было хотел *пощупать* пальцем, но отдернул руку; да и без того было видно (63–64).

То же самое чудится и герою Хармса, который, как и Раскольников, наклоняется над старухой, чтобы убедиться в ее смерти; жесты одинаковы, описание столь же натуралистично:

Старуха не движется. Я *нагибаюсь* и *заглядываю* старухе в лицо. Рот у нее приоткрыт и изо рта торчит соскочившая вставная челюсть. И вдруг мне делается *ясно*: старуха умерла.

<...> Я с ненавистью посмотрел на старуху. А *может быть она и не умерла?* Я *щупаю* ее лоб. Лоб холодный. Рука тоже. Ну что мне делать? (166)

Сомнение Раскольникова повторяется, таким образом, у Хармса, который в своей повести развивает и воплощает в отталкивающе-комичном плане страхи героя Достоевского. Напомним, что дальше в романе Достоевского старуха вновь появляется во сне героя, который расположен между диалогом о воскресении Лазаря и по-

явлением Свидригайлова[11]: здесь, несмотря на удары топором Раскольникова, «старушонка сидела и смеялась» и решительно не умирала: «<...> а старушонка так вся и колыхалась от хохота» (213).

Воплощением этих страхов является у Хармса образ ползущего, *но уже* разлагающегося трупа старухи (хотя умерла она всего лишь несколько часов назад):

Может быть, это только показалось, но мне в лицо пахнул приторный запах начавшегося разложения. Я заглянул в приотворенную дверь и, на мгновение, застыл на месте. Старуха на четвереньках медленно ползла ко мне навстречу (178).

<...>

Да, в комнате определенно пахло трупом. Я перешагнул через старуху, подошел к окну и сел в кресло. Только бы мне не стало дурно от этого пока еще хоть и слабого, но все-таки нестерпимого запаха. Я закурил трубку. Меня подташнивало, и немного болел живот.

Ну что же я так сижу? Надо действовать скорее, пока эта старуха окончательно не протухла. Но, во всяком случае, в чемодан ее надо запихивать осторожно, потому что как раз тут-то она и может тяпнуть меня за палец (182).

Повторенная деталь — «нестерпимый запах» трупа — позволяет развернуть цепь гораздо более серьезных параллелей: это и «тлетворный дух», исходящий от тела святого старца Зосимы, так потрясший Алешу Карамазова; и, в особенности, центральная в «Преступлении и наказании» тема воскрешения Лазаря (уже через несколько дней сильно затронутого тлением), поднятая в романе дважды: в разговоре Раскольникова с Порфирием Петровичем, а затем с Соней в эпизоде чтения Евангелия; и a fortiori Воскресение Христа (ср. описание картины Гольбейна «Мертвый Христос» в романе «Идиот»), и вообще воскресение мертвых.

Несмотря на несомненную пародийную составляющую «Старухи», было бы, поэтому, сильным упрощением свести к ней всю повесть. Последний пример подводит нас к самой сути философии Хармса, философии, которая перекликается с мыслями Достоевского о вере и безверии. И неудивительно, что, как и у Достоевского, эта тема раскрывается в ходе трех философских диалогов, составляющих структуру текста Хармса.

Таким образом, при всей правомерности рассмотрения повести «Старуха» как пародии, такого подхода оказывается недостаточно, чтобы оценить всю глубину этого произведения. Как совершенно справедливо указал Р. Айзлвуд: «Может показаться, что в раскрытии этих тем заложены элементы пародии, но, в конечном счете, Хармс не преуменьшает их важности; скорее он переносит их из области идей в область повседневного бытия»[12].

До сих пор мы говорили о точках соприкосновения, в основном на тематическом уровне, между «Старухой» и «Преступлением и наказанием». Укажем теперь (пусть это и излишне) на принципиальное различие сюжетов двух текстов, а именно на то, что в повести Хармса *нет преступления*. Инверсия абсолютна, текст предстает как рассказ о *следствиях*, не имеющих *причин*: герой вынужденно ведет себя как преступник, и делает это осознанно. Решая избавиться от трупа, он отмечает: «У меня возник план, к которому обыкновенно прибегают убийцы из уголовных рома-

нов и газетных происшествий» (181). Несмотря на отсутствие преступления (то есть причины), он воспроизводит действия убийцы (то есть следствие). Разумеется, здесь нельзя не вспомнить об искусе преступления, воображаемого, но не совершенного в «Братьях Карамазовых». Этот подтекст, несомненно, присутствует в повести Хармса, однако нарушение причинно-следственных связей в «Старухе» представляется мне интересным и в других отношениях.

Дело в том, что Хармс увлечен проблемой упорядоченности мира. Это понятие является центральным в начальном периоде становления писателя и выражается в систематических попытках создания (или восстановления) правильного порядка в мире. В программном письме к актрисе ТЮЗа Клавдии Пугачевой от 16 октября 1933 года он прямо пишет об этом:

Мир стал существовать, как только я впустил его в себя. Пусть он еще в беспорядке, но все же существует!

Однако я стал приводить мир в порядок. И вот тут появилось Искусство. Только тут понял я истинную разницу между солнцем и гребешком, но в то же время я узнал, что это одно и то же.

Теперь моя забота создать правильный порядок. Я увлечен этим и только об этом и думаю. Я говорю об этом, пытаюсь это рассказать, описать, нарисовать, протанцевать, построить. Я творец мира, и это самое главное во мне. Как же я могу не думать постоянно об этом! Во все, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь. Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всем мире: чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от прикосновения с кожей и гвоздями, чтобы, несмотря на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы *чистым* [13].

Такое оптимистическое видение роли творца в мире звучит в унисон с грандиозными утопиями авангарда. Однако, как уже отмечалось выше, второй период творчества писателя отмечен горьким разочарованием в этом мировоззрении: проза Хармса тридцатых годов — это не что иное, как признание непоправимого мирового *бес-порядка* [14]. Он видит перед собой мир утраченного порядка в самом буквальном смысле этого слова. В подтверждение приведем лишь один пример — «Сонет» (1935) из цикла «Случаи»:

Удивительный случай случился со мной: я вдруг забыл, что идёт раньше — 7 или 8?

Я отправился к соседям и спросил их, что они думают по этому поводу.

Каково же было их и моё удивление, когда они вдруг обнаружили, что тоже не могут вспомнить порядок счёта. 1, 2, 3, 4, 5 и 6 помнят, а дальше забыли.

Мы все пошли в коммерческий магазин «Гастроном», что на углу Знаменской и Бассейной улицы, и спросили кассиршу о нашем недоумении. Кассирша грустно улыбнулась, вынула изо рта маленький молоточек и, слегка подвигав носом, сказала: «По-моему, семь идёт после восьми в том случае, когда восемь идёт после семи».

Мы поблагодарили кассиршу и с радостью выбежали из магазина. Но тут, вдумываясь в слова кассирши, мы опять приуныли, так как её слова показались нам лишёнными всякого смысла.

Что нам было делать? Мы пошли в Летний сад и стали там считать деревья. Но дойдя в счёте до 6-ти, мы остановились и начали спорить: по мнению одних дальше следовало 7, по мнению других — 8.

Мы спорили бы очень долго, но, по счастию, тут со скамейки свалился какой-то ребёнок и сломал себе обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора.

А потом мы разошлись по домам[15].

Шутливо-анекдотичный по характеру текст ставит, тем не менее, важный вопрос о последовательности событий: в жизни, как и в любом повествовании, событие (причина) влечет за собой результат (следствие) и было бы немыслимо поменять их местами. Преступление влечет за собой наказание; наказание не может быть прежде преступления, как восемь не бывает прежде семи. Однако именно это происходит в «Старухе». Нарушение причинно-следственной цепи служит Хармсу средством изображения полной неопределенности, в которой живет его герой (да и он сам). Потеря ориентиров рождает тревогу, которая изматывает «абсурдного» человека. В таком мире все становится возможным, именно это показывает проза Хармса тридцатых годов: ссоры вспыхивают безо всякой причины (и могут так же неожиданно утихнуть), люди исчезают, испаряются, и самый невероятный абсурд воплощается в реальность. Трагизм заключается в том, что в контексте террора тридцатых годов мир индетерминизма смыкается с реальностью: ведь аресты безвинных людей были нормой, и, конечно же, не случайно, что такой важный персонаж, как Сакердон Михайлович, напоминает Олейникова, арестованного, как и многие другие (например, Заболоцкий), незадолго до этого... Таким образом, в «Старухе» реально присутствует политический подтекст. Одновременно интересно отметить, что Хармс то же самое писал уже двенадцатью годами ранее в пьесе «Елизавета Бам» (1927), своем первом большом произведении, где два странноватых «служителя закона» приходят арестовывать героиню:

Стук в дверь, потом голос

Елизавета Бам, именем закона, приказываю Вам открыть дверь.

Молчание.

Первый голос

Приказываю Вам открыть дверь!

Молчание.

Второй голос *(тихо)*

Давайте ломать дверь.

Первый голос

Елизавета Бам, откройте, иначе мы сами взломаем!

Елизавета Бам

Что вы хотите со мной сделать?

Первый

Вы подлежите крупному наказанию.

Елизавета Бам

За что? Почему вы не хотите сказать мне, что я сделала?

Первый

Вы обвиняетесь в убийстве Петра Николаевича Крупернак.

Второй

И за это Вы ответите.

Елизавета Бам

Да я не убивала никого!

Первый

Это решит суд[16].

Этот арест нужно толковать не только как политический намек, а гораздо шире — как отражение беспорядка мира в целом.

Следовательно, необходимо подчеркнуть, что «Старуху» и «Преступление и наказание» связывают не столько «тематические указатели», рассыпанные по всему тексту повести, сколько коренная инверсия временнóй последовательности. Здесь мы попадаем в апокалиптическое время, где возможны фундаментальные межтекстовые параллели, такие, как, например, параллель между отсутствием стрелок на стенных часах старухи (повесть Хармса), и утверждением «Времени больше не будет» из «Откровения», смысл которого стал понятен Ипполиту перед попыткой самоубийства, о чем он заявляет в своем «необходимом объяснении», и часами, остановленными Кирилловым в решающий момент.

Как было уже упомянуто, в «Старухе» присутствуют три «философских» диалога (назовем их так), которые определенным образом организуют текст. Первый —

это диалог героя у булочной с «дамочкой», с которой он заигрывает и приглашает к себе, пока вдруг не вспоминает о трупе старухи; второй — с Сакердоном Михайловичем за водкой с сардельками; и третий — со своими собственными мыслями. Философский диалог является, безусловно, еще одной точкой соприкосновения между двумя авторами, и если по форме — лапидарной и схематичной — диалоги Хармса походят на пародию, то по серьезности затронутых в них вопросов они ничуть не уступают Достоевскому.

В первом диалоге, посреди обычного бытового разговора, герой вдруг совершенно неожиданно спрашивает собеседницу, верит ли она в Бога:

Я: Вы любите водку? Как это хорошо! Я хотел бы когда-нибудь с вами вместе выпить.

О н а: И я тоже хотела бы выпить с вами водки.

Я: Простите, можно вас спросить об одной вещи?

О н а *(сильно покраснев)*: Конечно, спрашивайте.

Я: Хорошо, я спрошу вас. *Вы верите в Бога?*

О н а *(удивленно)*: В Бога? Да, конечно.

Я: А что вы скажете, если нам сейчас купить водки и пойти ко мне. Я живу тут рядом (171).

Во втором диалоге вопрос поднимается вновь, и, на этот раз, принимает неожиданный оборот:

Сакердон Михайлович внимательно посмотрел на меня.

— Хотите еще водки? — спросил он.

— Нет, — сказал я, но, спохватившись, прибавил: — Нет, спасибо, я больше не хочу.

Я подошел и сел опять за стол. Некоторое время мы молчим.

— Я хочу спросить вас, — говорю я наконец. — *Вы веруете в Бога?*

У Сакердона Михайловича появляется на лбу поперечная морщина, и он говорит:

— Есть неприличные поступки. Неприлично спросить у человека пятьдесят рублей в долг, если вы видели, как он только что положил себе в карман двести. Его дело: дать вам деньги или отказать; и самый удобный и приятный способ отказа — это соврать, что денег нет. Вы же видели, что у того человека деньги есть, и тем самым лишили его возможности вам просто и приятно отказать. Вы лишили его права выбора, а это свинство. Это неприличный и бестактный поступок. И спросить человека: «веруете ли в Бога?» — тоже поступок бестактный и неприличный.

— Ну — сказал я, — тут уж нет ничего общего.

— А я и не сравниваю, — сказал Сакердон Михайлович.

— Ну, хорошо, — сказал я, — оставим это. *Извините* только меня, что я задал вам такой неприличный и бестактный вопрос.

— Пожалуйста, — сказал Сакердон Михайлович. — Ведь я просто отказался отвечать вам.

— Я бы тоже не ответил, — сказал я, — да только по другой причине.

— По какой же? — вяло спросил Сакердон Михайлович.

— Видите ли, — сказал я, — по-моему, нет верующих или неверующих людей. Есть только желающие верить и желающие не верить.

— Значит, те, что желают не верить, уже во что-то верят? — сказал Сакердон Михайлович. — А те, что желают верить, уже заранее не верят ни во что?

— Может быть, и так, — сказал я. — Не знаю.

— А верят или не верят во что? В Бога? — спросил Сакердон Михайлович.

— Нет, — сказал я, — в бессмертие.

— Тогда почему же вы спросили меня, верую ли я в Бога?

— Да просто потому, что спросить: верите ли вы в бессмертие? — звучит как-то глупо, — сказал я Сакердону Михайловичу и встал (175–176).

Отметим употребление в этом диалоге глагола «веровать» (в отличие от «верить» в первом), того же самого, что использован в «Преступлении и наказании» и в других произведениях Достоевского в диалогах о Боге. По сути дела, рано или поздно этот вопрос встает перед героями всех больших романов Достоевского. Опуская многочисленные примеры, необходимо, тем не менее, отметить мимоходом, что «желать верить» смыкается с «буду верить» Шатова, а «желать не верить» — с бунтом Ивана Карамазова [17].

Но, оставаясь в рамках «Преступления и наказания», необходимо еще раз вернуться к диалогу Раскольникова с Порфирием Петровичем, который также совершенно неожиданно и, казалось бы, не к месту спрашивает молодого человека сначала о том, верит ли он в Бога, затем, верит ли он в воскресение Лазаря, и, наконец, «буквально» ли он верит в это чудо, на что Раскольников отвечает утвердительно (кстати, следователь, так же как и рассказчик Хармса, извиняется за этот вопрос):

— *И-и-и в Бога веруете? Извините,* что так любопытствую.

— Верую, — повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия.

— И-и в воскресение Лазаря веруете?

— Ве-верую. Зачем вам всё это?

— Буквально веруете?

— Буквально.

— Вот как-с... так полюбопытствовал. *Извините-с.* (201)

Как известно, тема эта поднимается вновь в сцене чтения Евангелия: Соня читает Раскольникову именно место, знаменующее победу Христа над смертью, над бренностью уже тронутого тлением и смердящего тела. Происходит *чудо* («И вышел умерший»), после которого многие «уверовали в Него» (251). Здесь перед нами открывается другая магистральная тема — тема бессмертия, которой проникнуто творчество обоих писателей. Она затрагивалась в вышеприведенном диалоге с Сакердоном Михайловичем, она же находится в центре третьего, на этот раз внутреннего диалога, который герой ведет со своими собственными мыслями:

— Покойники, — объясняли мне мои собственные мысли, — народ неважный. Их зря называют п о к о й н и к и, они скорее б е с п о к о й н и к и. За ними надо следить и следить. Спросите любого сторожа из мертвецкой. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: следить, чтобы покойники не расползались.

Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один покойник, пока сторож, по приказанию начальства, мылся в бане, выполз из мертвецкой, заполз в дезинфекционную камеру и съел там кучу белья. Дезинфекторы здорово отлупцевали этого покойника, но за испорченное белье им пришлось рассчитываться из своих собственных карманов. А другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она вскоре умерла от заражения трупным ядом. Да, покойники народ неважный, и с ними надо быть начеку.

— Стоп! — сказал я своим собственным мыслям. — Вы говорите чушь. Покойники неподвижны.

— Хорошо, — сказали мне мои собственные мысли, — войди тогда в свою комнату, где находится, как ты говоришь, неподвижный покойник.

Неожиданное упрямство заговорило во мне.

— И войду! — сказал я решительно своим собственным мыслям.

— Попробуй! — сказали мне мои собственные мысли.

Эта насмешливость окончательно взбесила меня. Я схватил крокетный молоток и кинулся к двери (179–180).

Так о каком же бессмертии идет речь? Гротескное развитие этой темы неразрывно связано у Хармса с его концепцией нарушенного мирового порядка и временнóй последовательности событий, о чем уже шла речь: если может быть наказание без преступления, то и смерть необязательно влечет за собой конец жизни (*беспорядок → бес-покойники*). И куда поместить *чудо* воскресения — то самое, в котором усомнились самые близкие к вере герои Достоевского (Мышкин перед «Христом» Гольбейна, Алеша у гроба старца) и, одновременно, то самое чудо, к которому взывает герой Хармса («Неужели чудес не бывает?»).

Жажда *чуда* является жизненно важной как для героя Хармса, так и для него самого. Это отражено во многих записях писателя, совпадающих по времени с написанием «Старухи»: «Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ»[18]. В другом месте из записных книжек чудо определяется так: «Интересно только чудо, как нарушение физической структуры мира»[19].

Заключительная сцена, в которой герой, преклонив колени, совершает молитву перед гусеницей, оставляет повесть открытой, что дало повод некоторым исследователям для очень оптимистических толкований, которых я не разделяю. Более того, представляется, что в «Старухе» Хармс трагичнее Достоевского, в том смысле, что единственным «нарушением физической структуры мира» в повести является разложение трупа старухи. Предстоит, разумеется, «энтомологическое чудо» превращения гусеницы в бабочку. Как было мною уже указано, насекомое, пригвожденное к земле, пока ползет как старуха, но скоро «взовьется в воздух, обманет притяжение.., станет почти Богом. Ненадолго конечно, но чтó бы не отдал бедный человек, дабы испытать подобное вознесение. Увы, чудо при этом останется строго в рамках энтомологии...»[20]. Напомню также, что герой пишет текст о чудотворце, который не творит чудес, и что текст этот так и остается ненаписанным: таким образом, в повести нет и чуда творчества. Однако, это уже другая тема[21]...

Как видим, повесть Хармса, тематически и идейно связанная с произведением Достоевского, не ограничивается лишь его пародированием. Прежде всего, конечно, отказавшись от причинно-следственной связи — «наказание без преступления», — писатель с явным осуждением смотрит на свою эпоху. Но помимо того, он подхватывает, пусть даже порой в форме гротеска, вопросы и размышления Достоевского о вере, смерти, воскресении, чуде, бессмертии... Не давая ответов, он разыгрывает то, что движет как им самим, так и героями Достоевского, а именно — метафизическое *сомнение*. Только в нем и таится надежда на утешение, ведь, по словам Хармса: «Сомнение — это уже частица веры» [22].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Йованович М.* Ситуация Раскольникова и ее отголоски в русской советской прозе (Пародийный аспект) // Zbornik za slavistiku. 1981. № 21. С. 45–57; *Nakhimovsky A.* Laughter in the Void // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Sbd 5; *Cassedy S.* Daniil Kharms's Parody of Dostoevskii: Anti-Tragedy as Political Comment // Canadian-American Slavic Studies. 1984. № 3–18. P. 268–284; *Chances E.* Daniil Charms' «Old Woman» Climbs her Family Tree: «Starucha» and the Russian Literary Past // Russian Literature. 1985. № 4–17. P. 353–366; *Aizlewood R.* «Guilt without Guilt» in Kharms's Story «The Old Woman» // Scottish Slavonic Review. 1990. № 14. P. 199–217; *Giaquinta R.* Elements of the Fantastic in Daniil Kharms's *Starukha* // Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials (N. Cornwell ed.). Basingstoke & London: Macmillan, 1991. P. 132–148; *Aizlewood R.* Introduction // *Хармс Д. / Kharms D.* Старуха / The Old Woman. Bristol: Bristol Classical Press. 1995. P. ix–xxv; *Кукулин И.* Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра в повести Д.И. Хармса «Старуха» // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 62–90; *Carrick N.* Daniil Kharms: Theologian of the Absurd // Birmingham Slavonic Monographs. № 28. Birmingham, 1998; *Хейнонен Ю. Это* и *то* в повести *Старуха* Даниила Хармса // Slavica Helsingiensa. № 22. Helsinki, 2003.

[2] *Хармс Д.* ПСС. Т. 2. СПб.: Академический Проект, 1997. С. 161. Здесь и далее цит. по этому изд. Далее в скобках дается номер страницы.

[3] *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический Проект, 1995 (пер. с франц.: *Jaccard J.-Ph.* Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern: Peter Lang, 1991); *Жаккар Ж.-Ф.* Возвышенное в творчестве Даниила Хармса // *Wiener Slavistischer Almanach.* 1994. Bd. 34. S. 61–80 (перепеч. в сб.: Хармсиздат представляет. Исследования. Эссе. Воспоминания. СПб.: Хармсиздат, 1995. С. 8–19); *Jaccard J.-Ph.* Daniil Xarms: poète des années vingt, prosateur des années trente. Les raisons d'un passage // *Revue des Etudes Slaves.* 1995. № LXVII/4. P. 653–663.

[4] Такая же эволюция наблюдается в других европейских школах авангарда, поэтому неправильно толковать упадок русского авангарда исключительно как результат сталинских репрессий.

[5] Достоевский Ф. ПСС: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука,. 1973. С. 25. Далее в скобках дается номер страницы.

[6] Здесь и далее курсив мой.

[7] Ср. также со сном героя, когда он захлопнул дверь на французский замок и не может зайти к себе в комнату. Ситуация эта обратна той, что описана в «Преступлении и наказании», когда Раскольников, наоборот, не может выйти из комнаты.

[8] «<...> Терпеть не могу покойников и детей. // — Да, дети — гадость» (175).

[9] *Хармс Д.* ПСС. Т. 2. С. 88.

[10] *Набоков В.* Другие берега // Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 145–146.

[11] Отметим, что появление Свидригайлова занимает в структуре «Преступления и наказания» такое же центральное место, как и ключевая встреча героя Хармса с Сакердоном Михайловичем, о котором речь пойдет ниже.

[12] «The treatment of these themes may seem to have elements of parody, but ultimately Kharms does not downgrade their seriousness; rather, they move from the plane of ideas onto the everyday existential level» (*Aizlewood R.* Introduction // Указ. соч. С. xvi).

[13] *Хармс Д.* Неизданный Хармс // ПСС (Дополнение к т. 1–3). СПб.: Академический Проект, 2001. С. 79. Курсив автора.

[14] Об этом см.: *Жаккар Ж.-Ф.* «Чистое» / «нечистое» в русском авангарде // Утопия чистоты и гора мусора / Сост. Р. Бобрык, Е. Фарыно. Варшава. 1999 (Studia literaria polonoslavica. № 4). С. 271–284.

[15] *Хармс Д.* ПСС. Т. 2. С. 331–332.

[16] Там же. С. 268.

[17] В конце тридцатых годов Хармс не раз пишет об этом в своих записных книжках. Например: «Человек не “верит” или “не верит”, а “хочет верить” или “хочет не верить”»; «Ошибочно думать, что вера есть нечто неподвижное и самоприходящее. Вера требует интенсивного усилия и энергии, может быть, больше, чем все остальное». *Хармс Д.* Записные книжки. Кн. 2 // ПСС. СПб.: Академический Проект, 2002. С. 196.

[18] Там же. С. 196.

[19] Там же. С. 146.

[20] *Жаккар Ж.-Ф.* Поэт и художник // Авангардное поведение / Сост. М. Карасик. СПб.: Хармсиздат представляет, 1998. С. 187.

[21] Об этом см.: *Жаккар Ж.-Ф.* Возвышенное в творчестве Даниила Хармса.

Интересно отметить, что мотив чуда и чудотворца встречается у Хармса уже в 1931 году в тексте автобиографического характера «Сон», и, так же как и здесь, в связи с темой писательства и обращения к Богу в этом деле: «Вчера вечером я сидел за столом и много курил. Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо писать. <...> Я просил Бога о каком-то чуде. <...> Да-да, надо чудо. Все равно какое чудо» (*Хармс Д.* ПСС. Т. 2. С. 28–29).

[22] *Хармс Д.* Записные книжки. Кн. 2. С. 196.

П.Е. Фокин

«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ» КАК АКТУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ XX ВЕКА

Публицистика как жанр обращена к современности. По сути, она представляет собой эмоционально окрашенное осмысление событий текущей жизни общества. Это особого рода социально-политическая аналитика «близкого радиуса действия» с ярко выраженной этической направленностью. Публицист обращается к своим соотечественникам с целью привлечь их внимание к наиболее острым и злободневным вопросам, осмыслить намечающиеся тенденции, предложить конкретные меры по преодолению кризисных явлений и т. д. Он, по счастливому выражению А.С. Панарина, человек «граждански впечатлительный». Именно поэтому его слово оказывает порой непосредственное воздействие на ход событий, подталкивая или, напротив, предотвращая их развитие. В личности публициста интеллектуальная неуспокоенность и социальная активность равно слиты в лирически окрашенном словедеянии.

Достоевский был человеком граждански сверхвпечатлительным. В течение всей жизни он самым решительным образом включался в обсуждение наиболее горячих тем своего времени. Так было в 1840-е годы, когда его интерес к политическим вопросам современности привёл в конечном итоге на эшафот, лишь милостью монарха заменённый каторгой и солдатчиной; так было в 1860-е, после его возвращения в большую литературу, когда он с братом Михаилом предпринял попытку издания журналов с говорящими названиями «Время» и «Эпоха»; так было в 1870-е, когда он создал свой неповторимый «Дневник писателя» сначала на страницах общественно-публицистического еженедельника «Гражданин», а потом в виде самостоятельного «моножурнала». Завершая в 1877 году двухлетний публицистический марафон «Дневника писателя», Достоевский с предельной откровенностью высказался о причинах, побудивших его некогда приняться за этот литературно-издательский проект: «Я ведь издавал мой листок сколько для других, столько и для себя самого, из *неудержимой потребности* высказаться в наше любопытное и столь характерное время» (26, 126. Курсив мой. — *П. Ф.*).

Уже в публицистике 1860-х годов, особенно в «Зимних заметках о летних впечатлениях», и, конечно же, в статьях для «Гражданина» проявилась та особенность публицистического мышления Достоевского, которая стала отличительной чертой его «Дневника писателя» 1876–1877 гг., а именно — взгляд на современность в координатах «большого времени», и не только на фоне предыдущих эпох, что было свойственно, например, уже публицистике славянофилов, но и в дальней перспективе. Достоевский страстно желал заглянуть в будущее. Всматриваясь в день сего-

дняшний, искал в нём ростки новой жизни. Его *политология* постоянно стремилась стать *футурологией*[1]. В ноябре 1877, раскладывая пасьянс политических сил в Европе, Достоевский пишет статью с заглавием, кажущимся на первый взгляд самоироничным, — «Опять в последний раз "прорицания"». Но если и есть в нём ирония, то она обращена в первую очередь к оппонентам писателя, а не к нему самому. «Да, — утверждает здесь Достоевский, — Европу ждут огромные перевороты, такие, что ум людей отказывается верить в них, считая осуществление их как бы чем-то фантастическим. Между тем многое, что ещё нынешним летом считалось фантастическим, невозможным и преувеличенным — сбылось в Европе к концу года буквально <...>. Напоминаю это единственно для того, чтоб читатели поверили и теперешним "предсказаниям" нашим и не сочли бы их фантастическою и преувеличенною картиною, как, вероятно, сочли многие наши летние предсказания в мае, июне, июле и августе, и которые, однако, сбылись до буквальной точности» (26, 87–88). Как видим, Достоевский не только со всей страстностью оправдывает, но и настаивает на своём праве на «прорицания».

Публицистика Достоевского обращена в будущее. Из XIX века — в век XX. И далее. Но судьба публицистического наследия Достоевского в XX веке оказалась весьма непростой. Активно востребованная в первые десятилетия, она надолго была упрятана в годы советской власти и только на исходе исторической эпохи вновь обрела широкого читателя, по-новому возбудив мысль и сознание россиян. Среди наиболее ярких примеров творческого диалога русской интеллектуальной мысли XX века с публицистикой Достоевского следует в первую очередь назвать статьи и произведения В. Розанова, М. Горького и А. Солженицына.

1

По воспоминаниям Э. Голлербаха, «Дневник писателя» был настольной книгой Розанова[2]. Известно, что очерк Голлербаха «В.В. Розанов. Жизнь и творчество» увидел свет ещё при жизни писателя и был высоко оценён им. В письме от 8 августа 1918 года, опубликованном Голлербахом во втором издании своего очерка, Розанов писал ему буквально следующее: «Господь да благословит Вас в старости, как Он, кроме жены и детей, меня благословил в старости и Эрихом. Что может быть выше, что может быть счастливее, как ещё при жизни увидать, узнать, увидеть и наконец прочесть, как ты совершенно понят и растолкован даже и для других (читатели) так именно, как понимаешь сам себя»[3]. В других письмах, напечатанных здесь же, встречаются и другие, не менее восторженные оценки работы Голлербаха, в силу чего и сам критико-биографический очерк обретает как бы дополнительное авторство, и авторитетность его свидетельств необычайно возрастает, в связи с чем представляется не просто уместным, но даже необходимым процитировать далее фрагмент, непосредственно касающийся нашей темы: «Много раз и в печати и в беседах с друзьями В.В. Розанов говорил о своей тесной, интимной, психологической связи с творчеством Ф.М. Достоевского. Помню, однажды, любовно поглаживая том "Дневника писателя", Розанов сказал: "Научитесь ценить эту книгу. Я с ней никогда не расстаюсь". Достоевский всегда лежал у него на столе»[4].

Творчество Достоевского волновало Розанова с юношеских лет. Бесспорно, Достоевский был главным писателем в жизни Розанова, его вдохновителем и на-

ставником. В течение всей жизни Розанов вёл неустанный диалог с Достоевским, вслушивался в его речи, задавал вопросы, искал ответы. Он одним из первых заговорил о Достоевском как мыслителе. Отказываясь от принципов как натуральной, так и эстетической критики 1860–1870-х гг., Розанов предложил взглянуть на творчество Достоевского как на явление оригинальной русской мысли. Во многом под очарованием его книги о «Великом инквизиторе» сложилась традиция чтения Достоевского сквозь призму философского знания. Отдавая должное Достоевскому-художнику, восхищаясь его мастерством в создании характеров, Розанов в своих работах о Достоевском обсуждал всё же именно идеи, воплощённые в речах и диалогах персонажей, оставляя на периферии внимания весь комплекс сопутствующих романных обстоятельств. Похоже, что в отличие от метафизики, собственно романный мир мало занимал воображение Розанова.

Поэтика Достоевского интересовала Розанова в первую очередь как форма идеологического высказывания и лишь потом как эстетическая система. И он пристально вглядывался именно в словесную инструментовку Достоевского, изучал то, как он организует движение мысли, её развитие и аранжировку. Судя по тому, что Розанов как писатель воспринял у Достоевского, сильнейшее впечатление на него произвела насыщенная эмоциональная окрашенность философского дискурса. Герои Достоевского свои страстные мысли о мире и Боге проповедовали не с университетских кафедр, и не в светских салонах, где высокая пафосность украшает, но одновременно и мертвит слово, а в тёмных углах, на чердаках и в подполье, задыхаясь от слёз и срываясь в чахоточный кашель. И эти порой сбивчивые, порой истерически взвинченные, порой недоговорённые речи цепляли сознание сильнее любых риторических построений и силлогизмов. Откровением и главным открытием для Розанова стало осознание исключительной содержательной ценности пафоса интимной беседы и возможность публичного его применения.

Розанов был очарован тем, как Достоевский, усвоив опыт речевых интервенций Подпольного и Раскольникова, Мармеладова и Свидригайлова, Мышкина, Лебедева, Верховенского, Шатова, Кириллова, Аркадия Долгорукого и Версилова, многих других своих героев, в 1873 году сделал решительный шаг к эмансипации собственного голоса, создав неповторимый образ автора «Дневника писателя», сначала — ведущего постоянной рубрики еженедельника «Гражданин», а в 1876–1877 — независимого публициста собственного «моножурнала». Именно в «Дневнике писателя» 1876–1877 гг. главным средством воздействия на читательскую аудиторию стал *тон* высказывания — откровенный, взволнованный и задушевный. Впервые в практике отечественной журналистики Достоевский-публицист выступил в роли собеседника, предельно сократив дистанцию между собой и читателем. Не как учитель жизни и пророк обращался он к читателям, но как близкий знакомый, сосед, если не родственник, наряду с «высокими» материями и мечтами о судьбах России, говорящий о самых простых и практических делах, о Рождественских ёлках и о том, как толкаются там неучтивые подростки, например, или, рассуждая на метафизическую тему о хитроумии чертей, между прочим, в скобках, мог заметить «кстати»: «дрова так дороги!» Никакого менторства, напротив, осторожность, готовность признать наличие другого взгляда, но и уверенность в собственном праве говорить то и так, как считает правильным и нужным, без обиняков и недомолвок.

Как показал в своей книге «Достоевский — журналист» Игорь Волгин, появле-

ние первого выпуска самостоятельного «Дневника писателя» стало ярким событием в жизни отечественной словесности того времени. Оно вызвало противоречивые отклики: были и одобрение, и брань, и недоумение. Самое сильное впечатление произвела манера общения писателя с читателями — без посредников, без участия редактора и, что в особенности замечательно, без оглядки на сложившиеся стереотипы, «нарушение им так называемых литературных приличий, интимно-доверительное, "домашнее" обращение автора к читателю»[5]. Исследователь приводит яркий пример неподдельного возмущения таким нарушением жанровых канонов. Критик «Петербургской газеты» 2 марта 1876 года писал: «Недостаёт только, чтобы по поводу кронеберговского дела Достоевский рассказал, как, возвращаясь поздно из типографии, он не мог найти извозчика и поэтому промочил ноги, переходя через улицу, отчего опасается получить насморк и проч.»[6]. Открытием Достоевского в «Дневнике писателя» 1876–1877 гг. стал сам принцип формирования текста — установка на адекватность выражения внутренней жизни создателя. «Дневник», по удачному определению К.В. Мочульского, «есть попытка *целостного откровения личности*, полного человеческого общения»[7]. Именно это определило такие качества «Дневника», как искренность, эмоциональная напряжённость, задушевность тона.

Испробовав свои силы и в философском жанре, и в литературно-критическом, Розанов литературно обрёл себя лишь тогда, когда нашёл в себе силы заговорить тем тоном, который был так дорог и любим им в «Дневнике писателя». «Опавшие листья» Розанова[8], то, чем он завоевал себе известность и славу, по интонации и по форме наиболее близки именно к «Дневнику писателя» Достоевского.

Как и Достоевский, Розанов пришёл к своей форме письма не сразу, а уже проделав достаточно долгий литературный путь[9], где мы можем наблюдать ещё более прямое и очевидное влияние «Дневника писателя». В книгах переходного типа, таких, как «Тёмный лик» и «Люди лунного света», большинство глав-статей представляют собой републикации заинтересовавших Розанова статей с подстрочным комментарием к ним, местами столь обширным, что он даже не умещается на одной полной странице. Фактически это то же самое, что и «Дневник писателя» (по форме), просто «Дневник» был более локализован во времени, и ссылки на ту или иную газетную статью позволяли Достоевскому избегать многостраничного цитирования. Впрочем, когда речь заходила о каких-либо давних или малодоступных материалах, то и Достоевский не жалел места для перепечатки того сообщения, с которым он собирался работать. Достаточно указать на третий пункт первой главы июльско-августовского «Дневника писателя» за 1877 год «Дело родителей Джунковских с родными детьми», где целых 82 (!!!) строки представляют собою цитату из «Нового времени» (25, 182–183). Вообще же построение текста в форме «диалога» авторской речи с цитатами из какой-либо статьи очень часто встречается на страницах «Дневника писателя» 1876–1877 гг., можно вспомнить статьи по делу Кронеберга, по делу Каировой, полемику с Авсеенко или с Незнакомцем. Приём сам по себе для фельетона не новый, но именно в «Дневнике писателя» он перестаёт быть приёмом фельетона, становясь способом фиксации «живой жизни» на страницах книги. Суть этого приёма в «Дневнике писателя», а вслед за ним и у Розанова, в том, что он как бы «стенографирует» действительно бывший процесс чтения и осмысления взволновавшей писателя статьи: ведь на самом деле процессы чтения и осмысления текста являются параллельными. Мы читаем и *одновременно* реагируем на читаемое: со-

глашаемся, удивляемся, возмущаемся и т. п. Розанов, уловив это новое содержание приёма, в «Тёмном лике» и «Людях лунного света» довёл его до зрительного выражения, разделив свои книги чертой подстрочного комментария на два параллельных текста, объединённых единым сознанием автора-читателя.

Если убрать текст первоисточника и оставить в книгах Розанова одни комментарии, то как раз и получится нечто среднее между «Дневником писателя» и «опавшими листьями». Именно так и поступит Розанов в «Уединённом» и последующих книгах. Факт, порождающий мысли и ассоциации, в буквальном смысле слова, выносится здесь за скобки, помещается в качестве краткого пояснения в конце записи, типа: «о нигилизме», «печать и вообще "всё новое"», «по прочтении статьи Перцова "Между старым и новым"», «о Боборыкине», «75-летие» [10]. Сами эти пояснения до крайности скупы и порой вообще представляют собой лишь *тень* факта, как, например, многочисленные «на улице», «на извозчике», «в вагоне», «ночью», «за нумизматикой» и т. п. [11] Читателю предлагается самому дорисовать картину, полагаясь на своё воображение и соотносясь с теми мыслями и ассоциациями, которые она вызвала у автора и которые «опавшими листьями» легли в «короба».

В этой предельной концентрации внимания читателя на субъективном переживании бытия — безусловное открытие Розанова, впрочем, сделанное не на пустом месте. Именно на такое восприятие мира настраивал и «Дневник писателя». Более того, сама форма «опавших листьев» также была уже найдена Достоевским — его записные книжки и тетради и есть уже готовые «опавшие листья» со всеми особенностями и своеобразием жанра: в них та же свобода и интимность, те же стенографизм и скоропись, тот же постоянный спор с миром и с самим собой.

Интуитивно почувствовал это и Розанов. Сокрушаясь в 1906 году по поводу отсутствия научного издания произведений Достоевского со всеми сопутствующими материалами и черновиками, он писал: «Невероятно, чтобы человек, так напряжённо работавший мыслью всю жизнь, не оставил если не множество, то много важных *заметок на клочках бумаги*» (курсив мой. — *П. Ф.*) [12]. Розанов здесь, безусловно, спроецировал свой опыт «заметок на клочках бумаги» на творчество Достоевского, но и не был слишком далёк от истины. Важно то, что Розанов впервые говорит тут о возможности публикации этих заметок, об их философской и эстетической самостоятельности и ценности. «Уединённое» появится на свет лишь шесть лет спустя, но идея книги такого типа, как видим, возникает у Розанова гораздо раньше, в разговоре о Достоевском и непосредственно «Дневнике писателя». Именно к «Дневнику» выводит далее Розанова предположение и ожидание этих мифических «клочков бумаги» с записями заветных мыслей Достоевского, стилистически не оформленных, по-домашнему неряшливых и откровенных.

О том, что идея «опавших листьев» возникла у Розанова в результате осмысления опыта Достоевского, или точнее сказать — в развитие этого опыта, свидетельствует любопытная перекличка двух высказываний Розанова, разделённых между собой ровно десятью годами. 16 февраля 1916 года в письме к А.С. Глинке (Волжскому) Розанов так разъяснял причину, по которой решил опубликовать «Уединённое» и «Опавшие листья»: «<...> перечтите 1-ую страницу "Уединённого": "Шумит ветер в полночь". Там я пишу, что эти "листки" у меня всегда писались в душе, но — не записывались, или записывались очень редко: и — *не печатались* (главное).

Это ("листки") есть в сущности всеобщая и вечная литература "всех нас". Но

никому не приходит на ум печатать. Собственно — новизна в напечатании»[13]. Но буквально то же самое, слово в слово, писал Розанов 28 января 1906 года в статье «Памяти Ф.М. Достоевского» и при этом цитировал великого русского романиста. Рассуждая о необходимости публиковать «заметки на клочках бумаги», Розанов оговаривает: «Хотя, судя по одному автобиографическому месту в "Униженных и оскорблённых", — может быть, здесь поиски не будут особенно успешны. Вот это признание (в самом начале романа): "Не странно ли, что я всегда гораздо более любил *обдумывать* свои произведения, нежели писать их". Черта почти физиологически-"пророческая". "Давит мысль": и хочется её сказать, счастлив сказать, а написать?.. не очень хочется»[14]. Пожалуй, это даже и не совпадение, а любимая, вошедшая в плоть и кровь, чаемая и лелеемая мысль Розанова.

Совсем незадолго до публикации «Уединённого», быть может, даже уже в период её подготовки, Розанов в статье «Чем нам дорог Достоевский?» (которую скорее надо было назвать «Чем *мне* дорог Достоевский?», ибо в ней Розанов как всегда обобщает и возводит в правило свой личный, сугубо индивидуальный опыт), напечатанной в «Новом времени» 6 августа 1911 года, утверждал: «Суть Достоевского, ни разу в критике не указанная (сколько я знаю её историю), заключается в его *бесконечной интимности*. <...> *Чудо* творений Достоевского заключается в устранении расстояния между субъектом (читателем) и объектом (автор), в силу чего он делается *самым родным* из вообще сущих, а, может быть, даже и будущих писателей, возможных писателей.

Это несравненно выше, благороднее, загадочнее, значительнее его идей. Идеи могут быть "всякие", как и "построения"... Но этот *тон Достоевского* есть *психологическое чудо*»[15]. Но это ведь буквально программа и задача «Уединённого», как он разъясняет её в письме к Глинке: «Увлекла меня правильная мысль, действительно "способная обмануть автора": уничтожить деланность, деревянность, формальность души. Сделать, чтобы в мире *интимное души* — победило *внешнее* души человеческой»[16]. Как видим, не только форма, но и пафос «опавших листьев», их тон непосредственно восходят к той концепции творчества Достоевского, которую создал и утверждал в своей критической деятельности Розанов.

Характерно, что говоря о «бесконечной интимности» Достоевского, Розанов в этой своей статье вновь обращается к тем строкам из «Униженных и оскорблённых», которые цитировал ещё в 1906 году, и вновь увязывает их с «Дневником писателя»: «Итак, он больше любил "думать", чем "писать"... И романы его, как равно "Дневник писателя", есть только неполная и несовершенная, именно немного *похолодевшая* и *неприноровленная* ("меньше" люблю писать) форма, но этих самых его сжигавших и томивших мыслей и чувств, этих чудодейственных *отношений его сердца к миру*...»[17] Розанов шёл по стопам Достоевского, впрочем, должно быть, вполне отдавая себе отчёт в том, что огонь «сжигавших и томивших» его «мыслей и чувств» — это был огонь домашнего очага, огонь лампады подле иконы, светящей в сумерках сигареты, а огонь Достоевского — пламя ада и Свет Фаворский.

Достаточно долгое время «Дневник писателя» подозревали в некоем структурном хаосе — в отсутствии структуры, сюжета, фабулы. Ещё больше оснований для таких подозрений дают «опавшие листья» Розанова, подкрепляемые признаниями их автора о своём методе. Андрей Синявский в своём анализе «Опавших листьев» готов утверждать буквально следующее: «Строго говоря, это книга из мусорной

корзины. Книга без замысла, без предварительного сюжета, без идеи»[18]. Согласиться с этим утверждением можно только отчасти. Книги Розанова действительно производят при первом, беглом знакомстве впечатление «книг из мусорной корзины», но это лишь искусная имитация, на самом деле авторская воля выражена здесь в не меньшей степени, чем в любом другом литературном жанре. Виктор Шкловский, анализируя особенности пейзажа у Розанова, между прочим замечает: «Его указания на "достоверность" места менее интересны, так как он *совершает выбор*, где дать указание места (не все отрывки, точнее большинство из них не локализовано)» (курсив мой. — *П. Ф.*)[19]. К сожалению, до сих пор нет сколько-нибудь удовлетворительного исследования истории создания «опавших листьев»: «Уединённого», «Опавших листьев» и др. Не мифологизированной, не со слов Розанова, а такой, какой она была на самом деле.

Та картина, которую предлагает Синявский, даёт лишь представление о начальной стадии, когда сама книга ещё не писалась. «Создавая "Опавшие листья", Розанов даже большей частью и не думал о том, что он пишет книгу, — говорит Синявский. — И она появилась сама собою, непроизвольно. Техника её написания очень проста, даже примитивна. Розанов между делом и где угодно: в гостях, на извозчике, на вокзале, на улице и т. д. — кое-что записывал из того, что его занимало в данный момент. Записывал на отдельных листочках, которые затем бросал в общую кучу. А потом взял и выпустил из этой кучи листочков отдельную книгу»[20]. Всё справедливо, но Синявский уходит от разговора о самом главном, лишь в последнем предложении проговариваясь вроде бы малосущественным предлогом «из», но именно в этом маленьком «из» заключён решающий момент работы художника: что *из* кучи «опавших листьев» опубликовать, а что отбросить в сторону до лучших времён или насовсем, как *из* этих «листьев» организовать единое целое, зачем вообще *из* этих случайных набросков и записей формировать книгу? Без всех этих *из* «Опавшие листья» ни как книга, ни как жанр не состоялись бы. И можно не соглашаться со Шкловским в том, что «Уединённое» — это «роман пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски»[21], но отрицать полностью известную структурность и заданность книг Розанова было бы столь же рискованно, как рискованно и безосновательно говорить о спонтанности и непроизвольности сюжета «Дневника писателя».

Шкловский анализирует структуру сюжета книги Розанова «Уединённое» и обнаруживает в ней определённую тематическую последовательность и завершённость. Он подробно рассматривает композицию книги, и просто невозможно не заметить близость выявленных исследователем принципов сюжетосложения у Розанова с теми, к каким обращался в процессе создания «Дневника писателя» 1876–1877 гг. Достоевский. «Ввод новых тем производится так, — пишет Шкловский. — Нам даётся отрывок готового положения без объяснения его появления, и мы не понимаем, что видим: потом идёт развёртывание, — как будто сперва загадка, потом разгадка»[22]. Подобную фрагментарную композицию имеет большинство тем «Дневника писателя» 1876–1877 гг., хотя, конечно, у Достоевского отрывки более внутренне завершены и автономны, а связи между ними более выявлены и часто структурно обозначены или ссылкой, указанием на ранее опубликованный материал, типа: «Ровно два месяца назад, в октябрьском "Дневнике" моём, я сделал заметку об одной несчастной преступнице и т. д.» (24, 36); или даже прямым самоцитиро-

ванием, то есть буквальным соединением двух созданных в разное время текстов (например, в первой главе январского 1877 года «Дневника»; 25, 5). В чём причина такой большей выявленности приёма понятно: Достоевский писал свой «Дневник писателя» по большей мере всё-таки для публики и заботился о читателе. Если бы он издавал «Дневник» только для себя самого, таких связок не потребовалось бы. Избранная Розановым эгоцентрическая позиция повествователя требовала, напротив, большей композиционной небрежности. Впрочем, и у Розанова мы иногда встречаемся с подобного рода формально обозначенными связками, вроде указаний «там же», «тогда же». Конечно, для читателя «Дневника писателя» ввод новой темы не всегда загадка, хотя в большинстве случаев первый эпизод не является абсолютно идеологически завершённым, выполняя роль своеобразной увертюры; тем не менее, и у Достоевского есть такие фрагменты, о которых иначе как «загадка» и не скажешь. И в первую очередь таким фрагментом является первая подглавка январского (1876 года) выпуска «Вместо предисловия о Большой и Малой Медведицах, о молитве великого Гёте и вообще о дурных привычках» (22, 5–7). Для читателя, взявшего «Дневник писателя» впервые в руки, этот текст — настоящий ребус. Выудить какой-либо положительный смысл из этого «Вместо предисловия» без помощи всего последующего «Дневника» представляется практически невозможным.

О том, что мы имеем дело не со случайным внешним совпадением, а с сознательно усвоенным эстетическим приёмом, свидетельствует его содержательная функция. И в «Дневнике писателя», и у Розанова фрагментарная композиция тематических линий с началом увертюрного типа служит для создания атмосферы «живой жизни» в произведении, «живой жизни», полной неожиданных поворотов в развитии событий, мыслей и чувств человека при их общей глубинной связи. У Бытия нет границ: нет начала и нет конца. Мы застаём «живую жизнь» всегда в середине и всегда во фрагменте, и поэтому у книг, претендующих на отражение «живой жизни», так же не может быть начала и конца сюжета: он, по определению, фрагментарен, как «фрагментарна» сама жизнь человека в контексте «живой жизни» Бытия (характерно, что текст «Дневника писателя» начинается и оканчивается многоточием). Обзор «живой жизни» в «Дневнике писателя» 1876–1877 гг. намного масштабнее, чем у Розанова, но способ обзора и его философское наполнение те же.

Можно обнаружить и другие структурные сходства между «Дневником писателя» и «опавшими листьями». В качестве примера приведём здесь ещё одно наблюдение Шкловского: «<...> при всей условной интимности Розанова в его вещах встречаются <...> целые газетные статьи. Самый подход его к политике газетен. Это небольшие фельетоны с типично фельетонным приёмом развёртывания отдельного факта в факт общий и мировой, причём развёртывание даётся самим автором в готовом виде»[23]. О фельетонном начале в «Дневнике писателя» говорилось неоднократно, вспомним ещё раз слова самого Достоевского из письма к Вс.С. Соловьёву: «Без сомнения, “Дневник писателя” будет похож на фельетон, но с тою разницею, что фельетон за месяц естественно не может быть похож на фельетон за неделю <...>. Тут отчёт о событии, не столько как о новости, сколько о том, что из него (из события) останется нам более постоянного, более связанного с общей, с цельной идеей» (29_2, 73). Не забудем, что так думал Достоевский, ещё не написав ни одной строки своего произведения. Действительность внесла свои поправки в замысел Достоевского, и его установка на выявление ценностной сути конкретного события вместо

простого отчёта о нём разрушила предполагаемый жанр «Дневника писателя» — «фельетон за месяц», превратив его в более масштабное произведение, в «фельетон за год», а вернее — в «фельетон за эпоху»: от Петра Великого и вплоть до Светлого Будущего. В сущности, периодичность издания «Дневника писателя» в 1876–1877 гг. была не столько жанровой характеристикой книги, сколько формой организации творческого процесса, привычной для Достоевского по опыту журнальных публикаций романов.

Организация творческого процесса у Розанова носила иной характер, но отношение к событию как к факту истории, вписанному в контекст вечного миропорядка, было у него столь же явно выражено, благодаря чему «опавшие листья», не быв «фельетоном за месяц», сразу стали «фельетоном за эпоху». Эта особенность жанра в процессе творческого развития Розанова была осознана писателем и декларирована им в названии последнего сборника «опавших листьев»: «Апокалипсис нашего времени». Более того, «Апокалипсис нашего времени» представляет собой возрождённый «Дневник писателя». Так же, как и «Дневник», «Апокалипсис нашего времени» выходил отдельными выпусками и распространялся по подписке, его тематика и проблематика были тесно увязаны с современными событиями.

Ещё в 1891 году Розанов определил «Дневник писателя» как «новую, своеобразную и прекрасную форму литературной деятельности, которой в будущем, во все тревожные эпохи, вероятно ещё суждено играть великую роль»[24]. А в «тревожную эпоху» 1906 года восклицал: «Как зашумели бы сейчас номера "Дневника писателя", живи Достоевский в наши смутные, тревожные, чреватые будущим дни»[25]. Впрочем, самому ему тогда ещё не хватило духа заняться этой «формой литературной деятельности». Он робел как перед фигурой Достоевского, так и перед «пророческим» пафосом подобной «литературной деятельности». В своей статье Розанов очень точно определил сущность философской публицистики Достоевского и, так определив её, тем самым как бы закрыл себе путь в эту сторону: «"Пророческий" характер Достоевского происходит именно от глубочайшей его преданности "делу", существу русской жизни, судьбам истории под его углом созерцания вечности. Он никогда не служил минуте и партии, заботился не о впечатлении от такого-то номера "Дневника", но о том, чтобы сказать в "ближайшем номере" вечное слово, уже годы тоскливо носимое им в душе»[26]. Розанов достаточно хорошо знал себя и был честен в своей самооценке. В «пророки» он не годился. Но и потребность своего времени в «Дневнике писателя» чувствовал острейшую. Такое впечатление, что он призывал более авторитетных, чем он сам, писателей-современников взяться за дело, кому-то подсказывал идею нового «Дневника». Кому? Может быть, Толстому?

Но когда «смутное» и «тревожное» время взорвалось революцией, когда пришёл конец света для российской цивилизации, Розанов, преодолевая страх и робость, решился выступить в роли автора нового «Дневника писателя». Сработало ещё одно «правило Достоевского»: «Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие. Бытие только тогда и начинает быть, когда ему грозит небытие» (24, 240).

У Розанова нашлось много подражателей-последователей и эпигонов: от «Чешуи в неводе» М. Кузмина до «Камешков на ладони» В. Солоухина. Большинство из них не внесли ничего нового в историю развития жанра. Они пошли по пути подражания, копирования представленной Розановым формы, не заметив того принципа, который лёг в её основу. Кстати, ведь и «Дневник писателя» уже в наши дни по-

пытались копировать многие «толстые» литературные журналы, введя одноимённую рубрику. Результат столь же плачевен и невыразителен, что и в случае с подражателями Розанова. Похоже, что освоенная Достоевским и Розановым форма литературы возникает не из формальных упражнений ума выучившихся в Литературном институте литераторов, а из глубины души.

«Просто — "душа живёт"... то есть "жила", "дохнула"»[27].

2

Идея и форма «Дневника писателя» были восприняты в XX веке по-разному. В первую очередь в условиях ожесточённой идеологической полемики начала столетия, запестревшей после Манифеста 17 октября 1905 года многочисленными партийными лозунгами и декларациями, оказалась востребованной мысль об эмансипации писательского слова. Резко возросшая конкуренция на рынке идей заставила писателей, претендовавших на идейное лидерство, искать адекватные ситуации средства интеллектуального и эмоционального воздействия на читателя. Писатели становились учредителями не только отдельных журналов («Весы», «Аполлон»), но и целых издательств («Скорпион», «Знание», «Гриф» и др.). Особенно остро встала необходимость свободного слова в годы революции и становления власти большевиков, с первых же часов своего прихода активно приступивших к уничтожению оппозиции и разномыслия. Сильные творческие индивидуальности не могли мириться с тем, что им зажимали рот. Властители дум, они не собирались вставать на обслугу новых политических правителей России. Так возникли «Окаянные дни» И.А. Бунина, «Несвоевременные мысли» М. Горького, «Апокалипсис нашего времени» В.В. Розанова, «Дневник» З.Н. Гиппиус.

Из всех этих произведений наиболее близкими по типологии к «Дневнику писателя» Достоевского являются, конечно же, «Несвоевременные мысли» М. Горького. При этом они учитывают как опыт «Дневника писателя» 1873 г., так и его версию 1876–1877 гг. Как и «Дневник писателя», книга Горького имела две «редакции»: сначала она появилась в виде серии публицистических статей в рубрике «Несвоевременные мысли» газеты «Новая жизнь», которая выходила под редакцией М. Горького. Эти выступления носили ярко выраженный дневниковый характер и были тесно связаны со «злобой дня». Горький непосредственно реагировал на все события современности. Вторая «редакция» — это собранные в одну книгу и скомпонованные по тематическому принципу публицистические эссе из вышеназванной рубрики. В этой «редакции» идеологический сюжет обрёл большую стройность и завершённость.

Главное же, что сближает «Дневник писателя» и «Несвоевременные мысли» — это желание активно воздействовать на события действительности, быть не только наблюдателем, свидетелем, но и участником событий, и даже более того, как и положено писателю, быть творцом или, по крайней мере, соавтором истории, направлять её ход согласно своему замыслу и пониманию. Но именно в этом пункте и обнаруживаются главные, принципиальные расхождения этих книг. Авторские стратегии Достоевского и Горького совершенно отличны друг от друга.

«Несвоевременные мысли» переполнены императивами. «Нужно», «необходимо», «должно», «не следует забывать», «важно помнить», «задача момента», «надо

понять» и т. д. — этими и подобными выражениями заполнено всё пространство произведения Горького. В каждом абзаце, если не в каждом предложении — указание, направление, рецепт. Учительство, так свойственное классической русской литературе, моральное наставничество приобретают здесь форму чуть ли ни декретов. Должно быть, эта стилистика — характерный признак эпохи безвластия с её многочисленной армией «претендентов на престол» как политический, так и идеологический.

Как показывает в своём обширном исследовании публицистики Горького Б. Парамонов[28], «Несвоевременные мысли» вовсе не являются чем-то совершенно уникальным по пафосу в творчестве первого пролетарского писателя: «“Несвоевременные мысли”, как это ни странно, не открывают ничего принципиально нового человеку, читавшему, допустим, 30-томное издание Горького начала 50-х годов»[29]. Исследователь убедительно показывает, что Горький ни до, ни после «Несвоевременных мыслей» не изменил своим глубинным принципам мышления и творчества — «эта книга не экстраординарная, а типичная у Горького»[30]. Это наблюдение можно дополнить тем, что эпоха безвластия в России началась фактически с восшествия на престол Николая II в 1896 г. и длилась, пожалуй, вплоть до смерти Ленина в 1924; безусловно, эти тридцать лет — самые значительные в биографии Горького-писателя и мыслителя. Именно в эти годы, по наблюдению Парамонова, складываются главные принципы «социалистического реализма» Горького. Но «соцреализм, — пишет исследователь, — не художественный метод, а нечто другое: попытка теургии, “богодействования”, узурпация реально творящей силы. Здесь — заинтересованность в реальном преображении бытия, а не в эстетической его сублимации»[31]. С этой точки зрения, «Несвоевременные мысли» — произведение, полностью принадлежащее по типу отношения автора к действительности к «социалистическому реализму». Тут-то и обозначается главное отличие между «Дневником писателя» и «Несвоевременными мыслями».

Для Достоевского «Дневник писателя» 1876–1877 гг. был не только средством воздействия на души и дела современников и тем самым на действительность, но стал также ещё и орудием обновления собственной личности. Текст «Дневника писателя» был направлен в равной степени как на улучшение окружающей жизни, так и личности его создателя. В «Несвоевременных мыслях» этот аспект отсутствует. Более того, как свидетельствует переписка Горького этих лет, а также дневниковые записи и воспоминания современников, его поведение и мысли порой вступали в кричащее противоречие с позицией автора «Несвоевременных мыслей».

«Ленин “вождь” и — русский барин, не чуждый некоторых душевных свойств этого ушедшего в небытие сословия, а потому он считает себя вправе делать с русским народом жестокий опыт, заранее обречённый на неудачу», — пишет автор «Несвоевременных мыслей» в ноябре 1917[32], а в июле 1918, когда правительство большевиков, возглавляемое Лениным, закрывает «Новую жизнь», её редактор М. Горький обращается к своему главному «противнику», с которым ведёт «непримиримую» полемику, не иначе как «Дорогой Владимир Ильич»[33]. Кому «дорогой»? Чем «дорогой»? Тем, что «вводит в России социалистический строй по методу Нечаева»[34], или тем, что считает «возможным совершать все преступления, вроде бойни под Петербургом, разгром Москвы, уничтожение свободы слова, бессмысленных арестов — все мерзости, которые делали Плеве и Столыпин»[35]?

Не менее двусмысленны и признания Горького Е.П. Пешковой, сделанные в самый разгар противостояния «Новой жизни» большевистскому правительству: «Собираюсь работать с большевиками, на автономных началах. Надоела мне бессильная, академическая оппозиция "Н.<овой> ж.<изни>". Погибать, так там, где жарче, в самой "глуби" революции»[36]. А почему не сменить бы «бессильную» оппозицию, на активную? Почему нужно идти на службу к своим идейным противникам? «Детские» вопросы. В заметке «О Горьком» 1921 года Бунин подробно рассказал всю биографию «Новой жизни», её «роман» с большевиками, постоянное шатание её редактора в зависимости от политических успехов Ленина. Свою статью он завершил негодующим возгласом: «О, постыдные, проклятые, окаянные дни!»[37] Любопытно, что автор «Несвоевременных мыслей» делает вид, что он вовсе не знаком с Лениным, никогда его не видел. В одном из своих фельетонов он «наивно» восклицает: «Если бы междуусобная война заключалась в том, что Ленин вцепился в мелкобуржуазные волосы Милюкова, а Милюков трепал бы *пышные кудри* Ленина» (курсив мой. — *П. Ф.*)[38].

Безусловно, личность Достоевского и образ автора в «Дневнике писателя» 1876–1877 гг. не всегда совпадают. Образ автора — это, как правило, улучшенный вариант, ориентированный на достижение идеала. Но суть в том, что Достоевский стремится соответствовать этому образу, этому улучшенному варианту. Без сомнения, и автор «Несвоевременных мыслей» — это, как правило, «улучшенный вариант» или, если угодно, лучшая сторона личности Горького. Но сам Горький не стремится соответствовать этому образу, тяготится им, готов от него отречься, бежит прочь.

Изменения в структуре отношений «образ автора — личность писателя» отразились на поэтическом строе всего произведения Горького. Неадекватность образа автора личности писателя в «Несвоевременных мыслях» повлекла за собой исключение из текста сильнейшего инструмента публицистического воздействия — своеобразного публицистического лиризма, того «задушевного тона», который в первую очередь привлекал и увлекал читателей (как единомышленников, так и оппонентов) «Дневника». Не случайно сам Горький называл свою оппозицию «академической». Действительно, в тексте «Несвоевременных мыслей» мы не найдём искреннего чувства и воодушевления, он предельно рационалистичен. И эмоции автора «Несвоевременных мыслей» насквозь рационалистичны и «академичны»: так положено чувствовать либеральному демократу в подобных обстоятельствах. Несправедливые аресты, расстрелы, массовые грабежи, преследования свободы слова *должны* вызывать гнев и негодование, и автор «Несвоевременных мыслей» гневается и негодует, а Горький тем временем решает, когда ему «на автономных началах» начать сотрудничество с большевиками, и пишет записки «дорогому Владимиру Ильичу». Зло и остроумно писал об этом в феврале 1917 года В.В. Розанов, сравнивая Горького с К. Леонтьевым: «Возле Леонтьева все эти "буревестники" революции оказываются какими-то куцыми, какими-то "публицистами плохой газеты с большим успехом на *сегодня*", в сущности, людьми совершенно мирными и добродетельными. М. Горький — буржуй, да так ведь и оказалось на деле. Человек богатый, знатный, и если не ездит "в своём автомобиле", то лишь ради старого *renoттée* вождя пролетариата... На самом деле все они, и Горький, и Короленко, и Андреев, и Амфитеатров или М.М. Ковалевский, — суть люди буржуазной крови, буржуазного духа, взволновавшиеся и волнующиеся потому единственно, что не "они сегодня господа по-

ложения", и собственно дожидающиеся, когда подкатит к их крыльцу "автомобиль с гербами" и отвезёт их в хорошее министерство и на хорошую должность...»[39]

Как и Достоевский, Горький строит свой текст на документальном материале. Но отношение к документальному свидетельству у него совсем иное. Факт *не переживается* писателем, он вводится в текст в окружении прямых, голых оценок, предписанных кодексом добропорядочного либерального демократа, радеющего за «революцию с человеческим лицом», и не столько как факт «живой жизни», сколько как факт социологического исследования. Добросовестно описанный и классифицированный, он не пробуждает творчества и поэтому часто оставляет читателя хладнокровным, если не вовсе равнодушным. Здесь нет никаких «кажется» и «мерещится» «Дневника». Воображение Горького спит, редко когда текст оживляется сильным сравнением или метафорой. Впрочем, если вдруг и захочет Горький пофантазировать на основе реальных фактов, то у него получается не столько живая картина, сколько социально-экономический проект в духе знаменитого плана ГОЭЛРО или мечтаний инженера Вермо из «Ювенильного моря» А. Платонова. Вот он, «Золотой век в кармане» по Горькому:

«Представьте себе на минуту, что в мире живут разумные люди, искренне озабоченные благоустройством жизни, уверенные в своих творческих силах, представьте, например, что нам, русским, нужно, в интересах развития нашей промышленности, прорыть Риго-Херсонский канал, чтобы соединить Балтийское море с Чёрным — дело, о котором мечтал ещё Пётр Великий. И вот, вместо того, чтобы посылать на убой миллионы людей, мы посылаем часть их на эту работу, нужную стране, всему народу. Я уверен, что люди, убитые за три года войны, сумели бы в это время осушить тысячевёрстные болота нашей родины, оросить Голодную степь и другие пустыни, соединить реки Зауралья с Камой, проложить дорогу сквозь Кавказский хребет и совершить целый ряд великих подвигов труда для блага нашей родины»[40]. Нет, видения Горького совсем не «фантастические». Здесь всё учтено: и сроки, и количество рабочей силы, и первоочередные задачи. Не учтена только малость — живой человек. Стоило А. Платонову перевести весь этот прагматический макет на язык образов, и возникли потрясающие своей трагедийностью «Епифанские шлюзы» и «Котлован».

Но и таких «картин»-проектов в «Несвоевременных мыслях» мы почти не встречаем. Тропы тоже, как правило, носят добропорядочный «академический» характер, а на самом деле, банальный: «Русский народ *обвенчался со Свободой*»[41], «*Светлые крылья юной* нашей *свободы* обрызганы невинной кровью»[42], «Он жарко любит *вечно юную истину*»[43], «Вечный революционер — это *дрожжа*, непрерывно раздражающая мозги и нервы человечества»[44], — вот наиболее «сильные» образцы публицистической образности Горького (курсив мой. — *П. Ф.*).

Социологическое, почти статистическое отношение Горького к факту позволяет писателю свободно и спокойно использовать один и тот же материал по нескольку раз, не меняя при этом ни публицистического комментария, ни оценок, ни выражений. Если, например, в первый раз читатель ещё верит в искреннее сочувствие Горького членам Временного правительства, оказавшимся в Петропавловской крепости, то в пятый и шестой раз это, действительно, уже больше напоминает необходимые «академические» реверансы перед общественным мнением, чем искреннее сочувствие.

Исключение лирического начала, «академизм», социологическая холодность резко сузили арсенал художественно-публицистических средств автора «Несвоевременных мыслей». В жанровом отношении все выступления Горького однотипны. Это публицистические эссе, наполненные митинговой риторикой. Их запальчивость и негодование — всего лишь элемент стиля, необходимое свойство жанра. Задушевный тон «Дневника» заменён криком оратора, резкими рублеными фразами перекрикивающего ропот толпы, уличный шум и завывания ветра. В крике нет интонаций. Крик монотонен и однообразен. Монотонны и однообразны и «Несвоевременные мысли»: митингующие сменяют друг друга на трибуне, но ни одного живого лица не разглядеть, ни одного живого слова не услышать. Как книгу, страница за страницей, читать «Несвоевременные мысли» невозможно. В отличие от Достоевского, Горький мало заботится о том, услышит ли его читатель.

В то же время Горький активно использует тот материал, который предоставляет почта «Новой жизни». Он много и обильно цитирует, наполняя свой текст голосами непридуманных персонажей. Здесь тенденция беседы писателя со своими читателями, намеченная «Дневником писателя», получает, казалось бы, своё развитие: читатель не только подсказывает темы и задаёт вопросы, но и сам становится писателем, активным участником диалога — рассказчиком и публицистом. Только вот диалога у читателей «Несвоевременных мыслей» с Горьким не получается.

Достоевский ещё очень осторожно пользуется приёмом полного цитирования писем читателей, потому как Достоевскому каждый читатель не только интересен, но и дорог, он вступает с ним в личные отношения. Читатель для Достоевского не абсолютный голос из ниоткуда, а конкретный человек, живущий среди людей, и Достоевский заботится о том, чтобы публикация *личного* письма к автору «Дневника» не нанесла урона чести и достоинству корреспондента. У автора «Несвоевременных мыслей» с читателями совсем иные отношения. Он априори умнее всех своих корреспондентов и не прочь порой оскорбить их грубым словом, показать свое превосходство. В VII главе, например, Горький публикует письмо-исповедь раскаявшегося провокатора. Первые же слова комментария — как удар обухом по голове:

«Тяжело жить на святой Руси!

Тяжело.

Грешат на ней — скверно, каются в грехах — того хуже»[45]. Далее автор безжалостно уничтожает своего корреспондента, после чего резюмирует: «Мы не умеем любить, не уважаем друг друга, у нас не развито внимание к человеку, о нас давно уже и совершенно правильно сказано, что мы

"К добру и злу постыдно равнодушны".

"Товарищ-провокатор" очень искренне написал письмо, но я думаю, что причина его несчастья — именно вот это равнодушие к добру и злу»[46]. Это — или нравственный парадокс какой-то, или элементарная демагогия.

В главе XIX автор приводит несколько выдержек из писем, посвящённых вопросам культуры в революционной России. Пишут ему «г-жа З. Г.» (Зинаида Гиппиус. — *П. Ф.*), «ветеринар А. Н.», «учительница», «группа молодёжи»[47]. Закавычив последнюю цитату, Горький подводит итог: «Можно привести ещё десяток столь же самобытных мнений о культуре, мнений, свидетельствующих о развитии мысли в родных *Тамбовско-Калуцких школах философии*, но и цитированные с достаточной убедительностью свидетельствуют о том, что ощущение жизни у нас становится

острее, а понимание её смысла и целей — тупеет» (курсив мой. — *П. Ф.*)[48]. Это уже просто откровенное хамство.

В главе XXIX: «Всё чаще разные люди пишут мне: “Мы не верим в народ”. “Я потерял веру в народ”. “Я не могу верить в народ, не верю партиям и вождям”.

Всё это искренние вопли людей, ошеломлённых тяжкими ударами фантастической и мрачной русской жизни, это крики сердца людей, которые хотят любить и верить.

Но — да простят мне уважаемые корреспонденты! — их голоса не кажутся мне голосами людей, желающих знать и работать»[49].

Вот так. Примеры неуважительного, пренебрежительного отношения Горького к своим читателям можно множить и множить. К письму корреспондента писатель относится, как энтомолог к любопытному экземпляру бабочки: ему интересны её размеры, расцветка, конфигурация крыльев, но совершенно безразлично, есть ли душа у этой Божьей твари и что она чувствует, когда её насаживают на булавку. На фоне «Дневника писателя» это производит просто шокирующее впечатление.

Достоевский Горького смущал всю жизнь. Всю жизнь «чёрным человеком» являлся он то в одном, то в другом произведении «буревестника революции». Горький спорил с Достоевским и прямо, и художественно, постоянно полемически используя художественные открытия Достоевского в своём творчестве, порой подсознательно повторяя слова и жесты своего оппонента. Своеобразной творческой полемикой с «Дневником писателя» стали «Несвоевременные мысли». Иногда публицистическую книгу Горького прямо называют «“Дневником писателя” Горького»[50]. Мне кажется, что более справедливо было бы назвать «Несвоевременные мысли» *анти-«Дневником писателя»*. Идейно эти произведения не просто не сопоставимы, они не совместимы.

Атеизм Горького, его лозунг «Всё в человеке! Всё для человека!» ознаменовали глубочайший кризис гуманистической идеологии на пороге XX века. «Всё в человеке!» — это, по Достоевскому, — «Бога нет». «Всё для человека» — это, по Достоевскому, — «Всё позволено». Но даже кровавые уроки трёх русских революций не разубедили Горького.

Допущение Достоевским (в известном письме к Н.Д. Фонвизиной 1854) возможности существования Истины вне Христа считается одним из величайших парадоксов писателя. Но ещё более загадочный парадокс являет нам Горький, исповедовавший *гуманизм без человека*. «Гуманизм Горького, — пишет П. Басинский, — это бунт против всего, что так или иначе искажает “идею человека”, заковывая её в узкие бытовые, национальные, социальные и природные границы»[51]. Иными словами, бунт против всего человеческого в человеке. В человеке Горький любил только человеческий разум. Ему он поклонялся всю жизнь. Он верил в силу и бессмертие человеческой мысли, понимаемой им как особая форма энергии. М. Агурский, основательно исследовавший философские основы мировоззрения Горького, обнаружил во взглядах писателя последовательное, с момента его духовного становления и вплоть до самой смерти, отрицание личности в его художественном творчестве и публицистике, вызванное некритическим освоением идей «энергетизма», активно утверждавшихся в те годы в естествознании. В свете теории «энергетизма», «у индивидуума нет будущего. Спасено может быть только Человечество»[52]. Поэтому Горький убеждён, что «личность должна быть уничтожена в ходе человеческого про-

гресса»[53], ей на смену должен прийти коллективный разум. «Ноосфера Горького <...> не оставляет места для личности <...>. Проблема бессмертия решается Горьким антиперсоналистски»[54]. Поклонение Разуму, отрицание личности и бессмертия души человеческой приводит к аморализму. Горький-читатель Достоевского не мог не знать этого. Это о нём и ему подобных писал в декабрьском 1876 года в «Дневнике писателя» Достоевский: «Я объявляю (опять-таки *пока* бездоказательно), что любовь к человечеству даже совсем немыслима, непонятна и *совсем невозможна без совместной веры в бессмертие души человеческой*. Те же, которые, отняв у человека веру в его бессмертие, хотят заменить эту веру, в смысле высшей цели жизни, "любовью к человечеству", те, говорю я, подымают руки на самих себя; ибо вместо любви к человечеству насаждают в сердце потерявшего веру лишь зародыш ненависти к человечеству» (24, 49). «Несвоевременные мысли» — убедительнейшее доказательство «голословных утверждений» Достоевского. В этой книге кризис гуманизма, аморализм авторской позиции особенно очевидны, ибо это книга о страданиях России (составляющей значительную часть человечества) без сострадания к ней.

Сравнительный анализ «Дневника писателя» 1876–1877 гг. Достоевского и публицистической книги М. Горького с особой отчётливостью выявляет христианский характер произведения великого русского романиста XIX века, его веру в то, что человек создан по Образу и Подобию Бога и по сути своей благ, а потому возможно преображение человечества через внутреннее преображение каждого человека. Именно в этом пафос «Дневника писателя». Если исключить его из «Дневника», то мы получим не что иное, как «несвоевременные мысли». Кстати, именно так и воспринимался «Дневник писателя» в атеистическую советскую эпоху, когда христианский характер произведения попросту не замечался.

Как показывает пример Горького, без христианского взгляда ничего кроме «свинцовых мерзостей жизни» публицист увидеть в жизни общества не может. Писатель-атеист один в борьбе против мирового зла. Писатель-христианин всюду видит себе помощников в деле сотворения мирового добра. Атеистическая публицистика Горького по своему характеру отрицательная, христианская публицистика Достоевского несёт в себе утверждение. Ни один императив «Несвоевременных мыслей» не был исполнен, в то время как сослагательная версия «дела Корниловой» способствовала пересмотру приговора, и женщина, осуждённая было в каторгу, вышла на свободу. Горький обращался к массам, к коллективу — но никто его не услышал, Достоевский беседовал со своим читателем один на один — и ему внимала вся Россия.

3

В сентябре 1996 года на конференции, посвящённой творчеству Достоевского и проходившей в Вессилинге под Бонном, Лев Копелев, отвечая на вопрос о взаимосвязи творчества Достоевского и Солженицына, выразил сомнение в наличии такой связи. «Мне кажется, — сказал Копелев, — что Солженицын — это не достоевская традиция. Это традиция других прозаиков девятнадцатого и двадцатого века. Он скорее Горького наследует. С обратным политическим знаком». Подобное восприятие личности и творчества Солженицына достаточно распространено как среди его читателей, так и среди специалистов-филологов. Правда, имя Достоевского всё чаще

и чаще появляется в работах о Солженицыне, что, на мой взгляд, более справедливо и верно.

Солженицын — прямой наследник дела Достоевского. Он почти в точности повторил жизненный путь Достоевского, пройдя по его стопам. Повторил и — *продолжил*. Сегодня Солженицын, дай Бог ему здоровья, уже на 25 лет *старше* Достоевского. И здесь — подсказка. В замысле Творца Солженицыну отведена роль именно продолжателя, а может быть, и *завершителя* того, что Достоевский *не успел* и, возможно, *не мог* сделать.

«Через *большое горнило* сомнений моя *осанна* прошла», — признавался Достоевский (27, 86). Эта «Осанна» стала главным *итогом и подвигом* его жизни. Больших душевных усилий и подлинного человеческого мужества стоило Достоевскому устоять против «соблазнов века»: экономических, социальных, философских аргументов и фактов научного миропонимания, столь зримых и материально весомых. «Вы чувствуете, — писал в 1863 году Достоевский в "Зимних заметках о летних впечатлениях", рассказывая о Лондонской всемирной выставке, — что много надо вековечного духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть *не принять существующего за свой идеал*» (курсив мой. — *П.Ф.*; 5, 70).

«Осанна» Достоевского прозвучала в самый трагический момент истории человечества и отозвалась согласным хором в душах его читателей. «Осанна» Достоевского новым светом засияла в словах и делах Солженицына. Она дала ему силу, волю и смирение. Солженицын безоговорочно принял всю *систему взглядов* Достоевского. Он признал истинность и ценность не только его наблюдений и выводов, но он признал истинность и ценность его *методологии*, его подхода к действительности: «вне науки» (25, 17), «со Христом, нежели с истиной», даже «если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа» (28_1, 176).

В XX веке признать эту методологию единственно верной было ещё труднее, чем в середине XIX. «В двадцатом веке стало почти смешно говорить "добро" и "зло". Это стали почти какие-то старомодные понятия», — отмечал Солженицын в речи в Вашингтоне перед представителями профсоюза АФТ-КПП 30 июня 1975 и заявлял: «А это очень реальные понятия, понятия высшей сферы над нами — добро и зло»[55]. Отвечая на многочисленные упрёки в свой адрес по поводу жёсткости своих позиций, Солженицын в статье «Наши плюралисты» писал: «А истина, а правда во всём мировом течении одна — Божья, и все-то мы, кто и неосознанно, жаждем именно к ней приблизиться, прикоснуться. Многоразличие мнений имеет смысл, если прежде всего, сравнением, искать свои ошибки и отказываться от них. Искать всё же — "как надо". Искать истинные взгляды на вещи, приближаться к Божьей истине, а не просто набирать как можно больше "разных"»[56]. Но Солженицын не только признал методологию Достоевского единственно верной, но и стал последовательно её применять: и в своём художественном творчестве, и в публицистике.

Христианское мировоззрение, рассматривающее земную жизнь человека как особый, *подготовительный* этап бытия души, по природе своей *футурологично*, и вполне естественно, что заданный им вектор размышлений обоих русских писателей — будущее человечества, а православная форма этого мировоззрения сделала необходимым в качестве центрального вопрос о роли России и русского народа в

грядущих судьбах Земли. Но никакая футурология невозможна без понимания истории и сегодняшнего дня. Между Достоевским и Солженицыным пролегло столетие. То, что являлось первому в смутных провидческих образах, второму предстало в конкретике повседневной действительности. В обоих случаях Бытие требовало своего истолкования: различие исходного материала определило различие приёмов, *инструментария*, но не методологии. Достоевский и Солженицын *дополняют* и *объясняют* друг друга.

В отличие от Солженицына, Достоевский никогда с такой страстью, увлечённостью и профессионализмом не занимался *исследованием* отечественной истории. И, как известно, не написал не только ни одного исторического романа, но даже и рассказа. Тем не менее, Достоевский с большим интересом относился к достижениям современной ему исторической науки, был в курсе основных концепций и споров вокруг них. В его библиотеке историческим трудам отводилось почётное место. В журналах «Время» и «Эпоха», редактируемых братьями Ф.М. и М.М. Достоевскими, постоянно появлялись рецензии на новые книги по истории.

Деятельность Солженицына как продолжателя и последователя Достоевского проясняет, с провиденциальной точки зрения, причину и смысл такого отношения автора «великого Пятикнижия» к истории. Перед Достоевским стояла задача не накопления и приращения исторических знаний, что с успехом делали такие его современники, как С.М. Соловьёв, Н.И. Костомаров, И.Е. Забелин, и не распутывания исторических «узлов», тогда ещё лишь обозначавшихся. Ему предназначено было выработать принципы интерпретации этих знаний. Заметим, что почти в это же время формировалась и марксистская концепция истории. Как и Маркс, Достоевский рассматривал историю как средство постижения будущего, но, в отличие от немецкого философа, искал в ней не *закономерностей*, а *свидетельств* исполнения Великого Предсказания, данного человечеству в Откровении Иоанна Богослова.

Исследователями отмечено, что весь художественный мир Достоевского озарён всполохами Апокалипсиса. И это не случайно. Вглядываясь в историю и современность сквозь призму евангельских пророчеств, Достоевский пришёл к выводу, что эпоха Апокалипсиса уже идёт. Впервые об этом Достоевский напишет в «Зимних заметках о летних впечатлениях» 1863 года, рассказывая об успехах западной цивилизации, представленных на всемирной выставке в Лондоне: «Это какая-то библейская притча, что-то о Вавилоне, *какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся*» (курсив мой. — *П.Ф.*; 5, 70). Об этом же будет говорить Лебедев в «Идиоте». Современность, по Достоевскому, — это начало Конца, самый ответственный момент в истории человечества, когда ему *предстоит* одно из самых серьёзных и суровых испытаний — испытание антихристом. Оценивая историческую ситуацию января 1877 года, Достоевский в «Дневнике писателя» заявлял: «Тут нечто всеобщее и окончательное, и хоть вовсе не решающее *все* судьбы человеческие, но, без сомнения, несущее в себе начало конца всей прежней истории европейского человечества, — начало разрешения дальнейших судеб его, которые в руках Божиих и в которых человек почти ничего угадать не может, хотя и может предчувствовать» (29, 5).

Как «какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся» понимает современную действительность и Солженицын. Уже в «Письме к вождям Советского Союза» 1977 года Солженицын, на языке материалистической идеологии, единственно доступной «вождям», опираясь на расчёты учёных, предупреждает о

близком физическом конце человечества — между 2020 и 2070 годами. В Гарвардской речи 1978 Солженицын обозначит всё в более откровенных словах: «Не когда-то наступит, а уже идёт — физическая, духовная, космическая! — борьба за нашу планету. В своё решающее наступление уже идёт и давит мировое Зло» [57]. Завершая это выступление, Солженицын, очевидно учитывая специфику аудитории — студенческая молодёжь, «переводит» своё мистическое заявление на язык исторической науки: «Если не к гибели, то мир подошёл сейчас к повороту истории, по значению равному повороту от Средних Веков к Возрождению, — и потребует от нас духовной вспышки, подъёма на новую высоту обзора, на новый уровень жизни <...>. Этот подъём подобен восхождению на следующую антропологическую ступень. И ни у кого на Земле не осталось другого выхода, как — вверх» [58].

Для Достоевского и Солженицына, в отличие от многочисленных предрекателей Конца света, Апокалипсис вовсе не является финалом. Они оба знают, что вослед бессчётным бедам и страданиям, после страшной и мучительной битвы с мировым Злом, наступит новый Золотой век, Рай установится на Земле и уже вовеки. Мистическое переживание реалий человеческой истории и современности позволяет обоим писателям определить и главное препятствие на пути к новому Раю. Если Иисус Христос есть воплощённая Истина, то его главный враг и враг всего человечества антихрист есть воплощённая ложь. Не только и не столько та ложь, которая искажает факты, ложь внешняя, публичная, сколько та, что заставляет человека искажённые факты принимать за истинные, ложь внутренняя, интимная. Как эта ложь проникает в человека, как им овладевает и как её пересилить — этот круг вопросов всю жизнь мучил Достоевского, и он всю силу своего гения направил на исследование, выявление и обнажение механизма самообмана. Солженицын увенчал этот поиск Достоевского нравственным императивом: «Жить не по лжи!»

Фактически, формула «Жить не по лжи!» могла бы стать эпиграфом к «Дневнику писателя» 1876–1877 гг. Достоевского. Весь текст этого уникального публицистического произведения направлен против всяческого проявления лжи, «фальши». Слово «фальшь» — одно из самых употребляемых Достоевским. Он и начинает свой «Дневник» со слов негодования по поводу повсеместно и бесстыдно творимой лжи: «...Хлестаков, по крайней мере, врал-врал у городничего, но всё же капельку боялся, что вот его возьмут, да и вытолкают из гостиной. Современные Хлестаковы ничего не боятся и врут с полным спокойствием» (22, 5). Это — *первые* слова «Дневника писателя», его своеобразный эпиграф. Тема «современных Хлестаковых» сохранится на протяжении всего издания. Достоевский будет разоблачать фальшь современного ему «случайного семейства», «педагогики облегчения», положения в обществе русской женщины, фальшь отношения дворянства и просвещённого общества к народу, к народному движению во время войны на Балканах 1877 года, фальшь барского заявления «я сам народ», фальшь идеологии «обособления», современного либерализма, атеизма, молодёжного нигилизма, фальшь нового судопроизводства, суда присяжных, фальшь в понимании роли литературы, в оценке личности и творчества Пушкина, Толстого, Некрасова, фальшь интерпретации его собственных эстетических и политических позиций, фактов его биографии и творчества. Все художественные фрагменты «Дневника» — «Мальчик у Христа на ёлке», «Столетняя», «Мужик Марей», «Кроткая», «Сон смешного человека», — о том же: как «пелена вдруг упала» (24, 26).

Публицистический шедевр Солженицына «Жить не по лжи!» замечательным образом созвучен другому маленькому шедевру отечественной публицистики — небольшой статье Достоевского в «Дневнике писателя» 1876 г. «Золотой век в кармане». Два этих небольших текста составляют своеобразный *диптих*.

В первой части, у Достоевского, *предчувствуется* путь обновления и восстановления человеческой личности, то «восхождение на следующую антропологическую ступень», о которой в Гарварде говорил Солженицын. Всё ещё видится пока лишь как в дымке, и самому почти не верится, «фантастическая и донельзя дикая мысль» (22, 12), но откровение, что Золотой век — рядом, «в кармане», уже всё преобразило. Стоя среди гостей рождественского бала, где «все в новых костюмах, и никто не умеет носить костюм; все веселятся, и никто не весел; все самолюбивы, и никто не может себя показать; все завистливы, и все молчат и сторонятся», где «даже танцевать не умеют» (22, 12), автор «Дневника» вдруг озаряется мыслью: «Что если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, — во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? <...> Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько в нём прямодушия, честности, самой искренней сердечной весёлости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого сообщительного, и это в каждом, решительно в каждом из них!» (22, 12). Воодушевляясь, Достоевский переходит на прямое, хотя и мысленное обращение к гостям. Перенесённое на страницы «Дневника писателя» это мысленное обращение получает куда большую аудиторию, оно перерастает границы той «душной залы», в которой оно родилось, и становится обращением ко *всем*. Внутренний монолог становится публичным воззванием: «Стать искренними и простодушными!» Но это и есть: «Жить не по лжи!»

«Вы смеётесь, вам невероятно? — заканчивает свою статью Достоевский. — Рад, что вас рассмешил, и, однако же, всё, что я сейчас навосклицал, не парадокс, а совершенная правда... А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» (22, 13). Но откуда же такая уверенность у самого автора? Он-то из-за чего это всё «сейчас навосклицал»? Давно, ещё в годы каторги, Достоевский открыл для себя одну удивительную вещь, что человек, как и сказано, создан по Образу и Подобию, и эти Образ и Подобие живут в человеке *всегда,* даже в самых невероятных условиях, и как бы ни был искажён лик человека, нужно верить в возможность восстановления в нём Образа и Подобия. Тогда он сделал это открытие применительно лишь к падшим, «отверженным», «несчастным». Сейчас ему открылся *универсальный смысл* тех давних прозрений: что применимо к каторжнику, то применимо и к великосветскому генералу. И возрадовался: «Золотой век в кармане!» Тем более, всё из того же каторжного опыта зная, что восстановление Образа и Подобия происходит неожиданно, «вдруг».

«Вдруг» — любимое слово Достоевского. Но это «вдруг» не просто «неожиданно», «случайно», «внезапно», как это часто бывает в бытовой речи. Это «вдруг» — «откровение», «прозрение» и «раскаяние». «Вдруг» у Достоевского не обыкновенное наречие. Это почти «символ веры». Оно наделено глубоким мистическим смыслом. Не случайно Достоевский так любил некрасовского «Власа», рассказывающего о судьбе грешника, вдруг прозревшего, вдруг покаявшегося. «Вдруг» Достоевского — это поцелуй Христа в «бескровные девяностолетние уста» Великого инквизитора. И *это* «вдруг» трижды звучит в монологе автора «Золотого века в кармане», сразу после слов: «стать искренними и простодушными».

Достоевский не случайно «навосклицал». Он ведь, действительно, открыл путь универсального преображения мира, его пересоздания из мира Апокалипсиса в мир Золотого века, изобрёл тот порох, которым человечество выиграет битву с антихристом. Но не нашлось тогда у Достоевского чётких и ясных слов. Ему дано было *увидеть* и *показать,* но не дано было *назвать* и *исполнить*. Лишь сто лет спустя, в 1974 году, Солженицыну дано будет сделать адекватный «перевод» этого прозрения Достоевского на язык социологии. В речи по случаю вручения ему премии «Золотое клише» наконец-то прозвучало: «Если и суждены нам впереди революции спасительные, то они должны быть революциями *нравственными,* то есть неким новым феноменом, который нам предстоит ещё открыть, разглядеть и осуществить»[59]. «Вдруг», которое так любил Достоевский, и есть «революция нравственная», революция нравственности. Именно «революция» — скачкообразное, закономерное, но всегда неожиданное преображение действительности, её качественное обновление вдруг.

Во второй части диптиха, у Солженицына, предчувствия Достоевского переводятся на язык *практического действия.* У Достоевского — откровение, у Солженицына — программа действий. С первого взгляда может показаться, что знаменитая формула «не через меня»[60], предложенная Солженицыным как орудие борьбы с ложью, маломощна. Смущает *отрицательная* частица «не», смущает *единственное* число личного местоимения. Но на самом деле формула эта обладает колоссальной силой, стоит лишь раз применить её на практике. Достаточно один раз не принять лжи, чтобы понять, что и молчание в присутствии лжи — тоже ложь. И тогда, чтобы жить не по лжи, в присутствии лжи необходимо её разоблачать, говорить правду. Но, раз сказавши правду, человек чувствует, что и этого недостаточно, что нужно не только говорить, но и *противодействовать* лжи. Однако противодействие лжи невозможно без созидания правды. Жить не по лжи, *в конечном итоге*, означает жить по правде.

Отрицательная формула содержит в себе огромную положительную силу — силу Добротворения. Добро же не творится в пустоте, оно направлено к людям, оно заражает своей красотой и силой других. Добро можно творить в одиночку, но единственное число в деле Добротворения не означает одиночества.

Жить не по лжи — и есть «революция нравственная».

Жить не по лжи и — Золотой век в кармане!

Даже если бы случилось так, что от всего, что написал Солженицын, до наших далёких потомков сквозь столетия дошла бы только одна эта фраза — «Жить не по лжи!» — имя его и тогда бы заняло достойное место в ряду великих духовных учителей человечества.

Являясь краеугольным камнем учения Солженицына, формула «Жить не по лжи!» представляет собой не только этический постулат. Солженицын последовательно применяет её при решении *всех* конкретных вопросов жизни — идеологических, политических, социальных, национальных, экономических и др.

В идеологической сфере реализация формулы «Жить не по лжи!» представляет собой последовательное неприятие и борьбу с коммунизмом, с одной стороны (в 1970–1980-е гг.), и радикальным либерализмом — с другой (в 1990–2000-е гг.). Солженицын не очаровывается словами «коммунизм», «либерализм», для него это отнюдь не метафоры преображения земной жизни в идеальное человечество, в не-

кий Рай на земле, а совершенно конкретные явления, не имеющие никакого отношения к реальным нуждам людей, оторванные от повседневных забот страждущего народа. Так, он исследует теорию и практику реального коммунизма, систематизирует факты и обнаруживает подлинный смысл этого понятия: «Коммунизм есть — античеловечность»[61]. Античеловечность, потому что в основе коммунистического мировоззрения лежит ложь атеизма. Коммунизм отнимает у человека Образ и Подобие, лишает его того, что выделяет его из мира животных тварей и делает человеком. И поэтому борьба с коммунизмом — «это не партийность, это протест души против тех, кто говорит нам: забудьте понятия добра и зла»[62]. С не меньшей страстью выступил Солженицын в 1990-е годы против попыток выдать творимый в стране социально-политический беспредел за демократизацию общественной жизни и либерализацию экономики: «Часто звучала и звучит фраза: "Да что вы беспокоитесь? Рынок всё расставит на свои места..." — говорил Солженицын в Речи, произнесённой в Государственной Думе 28 октября 1994 года, сразу после возвращения в Москву и под впечатлением от многодневного путешествия по стране. — Рынок — государственного устройства не "расставит", и нравственных основ общества рынок не "расставит". Это опасная пассивность государственной мысли. Как, кстати, нет этой мысли и в нашей экономике.

Если это правда, что мы хотим идти к демократии, то есть к полной власти народа над собственной судьбой, так дайте нам идти к ней! Давайте начнём! Этот исторический шанс ещё не упущен.

А какой у нас строй сегодня? Никак не демократия. Сегодня у нас — признаем *честно* — олигархия, то есть власть ограниченного, замкнутого числа персон»[63] (курсив мой. — *П. Ф.*). Раз выбрав путь противостояния лжи, Солженицын продолжает идти по нему, не обращая внимания ни на какие попытки смирить его обличительный пафос.

В сфере политической «Жить не по лжи!» означает служение не идеологическим догмам и программам (любого содержания — равно коммунистическим и демократическим), а *естественным* нуждам и интересам народа. Поэтому, применительно к России конца XX века, например, путь *западной*, чужой, демократии, может быть, и непригоден. Даже более того, может быть, вообще, путь демократии непригоден для России: «И если Россия веками привычно жила в авторитарных системах, а в демократической за 8 месяцев 1917 года потерпела такое крушение, то, может быть, <...> следует признать, что эволюционное развитие нашей страны от одной авторитарной формы к другой будет для неё естественней, плавнее, безболезненней?»[64]

В сфере национальной политики «Жить не по лжи!» означает признание за каждой нацией её «национальной личности» и *естественных* границ её обитания. И поэтому «не по лжи!» будет России заняться целением собственной души и тела, покаяться во внешних грехах своих, встать на путь национального самоограничения: прежде чем полюбить весь мир, научиться любить себя. Или, по-достоевски, «стать русскими во-первых и прежде всего. Если общечеловечность есть идея национальная русская, то прежде всего надо каждому стать русским, то есть самим собой» (25, 23). Грандиозный труд Солженицына «Двести лет вместе» многими был поспешно воспринят как некий опыт исследования и проблематизации «еврейского вопроса». Но «Двести лет вместе» — книга не о евреях и их судьбе в России, а о

России, российской истории, её драмах и трагедиях. «Еврейский сюжет» российской истории — это *равно* и «русский сюжет». Без него невозможно понять метафизику русской истории. Без него невозможно понять и — метафизику русской души. Это по-настоящему патриотическая книга, цель которой — восстановление не только самой истории России, но и *права россиян на свою историю*, которое в последние десятилетия усилиями и советских, и антисоветских, и постсоветских (постмодернистских) «историков» было поставлено под сомнение множеством бесчестных, бесстыдных и бессовестных публикаций. Это книга покаяния перед историей России и населяющих её народов. Сквозь «оптику» «еврейского вопроса» по-иному видится и «кавказский вопрос» (сколько уж лет вместе?), и «татарский вопрос» — и все прочие.

Вообще, раскаяние и самоограничение — два фундаментальных *следствия* нравственного постулата «Жить не по лжи!» На них держится большинство программ Солженицына: экологическая, экономическая, педагогическая, церковного строительства и другие. Решения многих проблем, предложенные Солженицыным, часто вызывали и вызывают недоумение, непонимание или вовсе неприятие. Но всякий раз, и примеров таких десятки, по большому историческому счёту, прав оказывался Солженицын, а не его оппоненты.

Прогнозы Солженицына сбываются не потому, что ему мистическим образом были открыты тайны будущего, как когда-то они были открыты Иоанну Богослову, а потому, что он, вслед за Достоевским, признал истинность взгляда на жизнь человека и человечества «вне науки» и стал *действовать* в согласии с ним. Стоило лишь поверить. А недоумение, непонимание и неприятие из-за того, что «революция нравственная» пока ещё *впереди*, и она, действительно, некий «новый феномен, который нам предстоит ещё открыть, разглядеть и осуществить». Или, по-достоевски, «а беда ваша вся (наша. — *П. Ф.*) в том, что вам (нам. — *П. Ф.*) это не*веро*ятно».

Достоевский в «Дневнике писателя» писал, что судеб человеческих угадать нельзя, но можно «предчувствовать». И он предчувствовал: «Великая наша Россия, во главе объединённых славян, скажет всему миру, всему европейскому человечеству и цивилизации его своё новое, здоровое и ещё неслыханное миром слово. Слово это будет сказано во благо и воистину уже в соединение всего человечества новым, братским, всемирным союзом, начала которого лежат в гении славян, а преимущественно в духе великого народа русского, столь долго страдавшего, столь много веков обречённого на молчание, но всегда заключавшего в себе великие силы для будущего разъяснения и разрешения многих горьких и самых роковых недоразумений западноевропейской цивилизации» (25, 195–196).

Когда Достоевский говорит о «новом слове», которое должен сказать человечеству русский народ, он, конечно же, имеет в виду не обыкновенное человеческое слово, а то Слово, о котором сказано в Евангелии от Иоанна, что было это Слово — Бог. То Слово, в которое воплотясь, Господь сотворил мир. Верил Достоевский, что русский народ — народ-Богоносец, сохранивший в себе живую веру в Христа и Святую Троицу. «Новое слово» — это *поступок*, *действие*, равнозначное *подвигу*, и сотворить его суждено России. «Жить не по лжи!» — было сказано по-русски и в России. Это то Слово, которое должно стать Делом. Делом самоограничения и раскаяния.

В слове Солженицына «Дневник писателя» Достоевского обрёл наиболее полное и полноценное развитие в XX веке. Если Розанов услышал дыхание «Дневника», Горький попытался вычленить сверхзадачу публицистики Достоевского, то Солженицын воспринял саму суть книги, её творческий метод и нравственный императив. Не оставил он без внимания и самую форму «Дневника». В публицистической деятельности Солженицына она нашла развитие в серии телевизионных выступлений писателя на канале ОРТ в 1995 году. В этих страстных, насыщенных мыслью, бескомпромиссных передачах, когда миллионы зрителей могли не только слышать, но и видеть Писателя, следить за ритмом его речи и музыкой голоса, всматриваться в его глаза и жесты, в живой образ воодушевлённого Словом автора, «Дневник писателя» достиг своего жанрового апофеоза. Достоевский не мог и мечтать о таком. К сожалению, уникальный опыт систематической писательской публицистики на российском телевидении в силу политических обстоятельств был прерван. Можно только предполагать, какие духовные и интеллектуальные потери вызваны этим обстоятельством, ведь живое слово Писателя в наши дни, как и во времена Достоевского, остро необходимо обществу, какие бы крики о смерти литературы и деградации социальной роли писателя ни тиражировались современными псевдовластителями дум.

Духовный потенциал «Дневника писателя» не исчерпан.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этой особенности мышления Ф.М. Достоевского см.: *Фокин П.Е.* Поэма «Великий инквизитор» и футурология Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 12. СПб.: Наука, 1996. С. 190–200.

[2] *Голлербах* Э. В.В. Розанов. Жизнь и творчество. М.: МП «Квазар», 1991. С. 62.

[3] Там же. С. 70.

[4] Там же. С. 44.

[5] *Волгин И.Л.* Достоевский — журналист. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 28.

[6] Там же. С. 28.

[7] *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество // *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьёв. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 489.

[8] Сам Розанов в Плане Полного собрания сочинений, составленном им в 1917 году, серию, которая должна была объединить «Уединённое», «Опавшие листья», «Смертное», «Сахарну» и др., назвал «Листва» (*Розанов В.В.* Религия. Философия. Культура. М.: Республика, 1992. С. 368.), поэтому вполне приемлемо предложение А.Д. Синявского называть жанр розановского сериала по названию книги Розанова — «опавшие листья» (*Синявский А.Д.* Преодоление литературы // Наше наследие. 1989. № 1. С. 85.). Далее в тексте нами принят этот условный термин, и когда речь идёт не о конкретной книге В.В. Розанова, словосочетание «опавшие листья» пишется со строчной буквы.

[9] В год публикации «Уединённого» Розанову было 56 лет, Достоевскому в 1876 исполнилось 55.

[10] *Розанов В.В.* Указ. соч. С. 223, 231, 243.

[11] Там же. С. 198, 199, 202, 217, 223, 229, 232 и мн. др.

[12] *Розанов В.В.* Памяти Ф.М. Достоевского // *Розанов В.В.* О писательстве и писателях. М.: Республика, 1995. С. 202.

[13] *Розанов В.В.* Уединённое // *Розанов В.В.* Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 640.

[14] *Розанов В.В.* Памяти Ф.М. Достоевского. С. 202.

[15] *Розанов В.В.* Чем нам дорог Достоевский? // *Розанов В.В.* О писательстве и писателях. С. 533.

[16] *Розанов В.В.* Уединённое // *Розанов В.В.* Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 641.

[17] *Розанов В.В.* Чем нам дорог Достоевский? С. 534.

[18] *Синявский А.Д.* Преодоление литературы. С. 85.

[19] *Шкловский В.Б.* Розанов // *Шкловский В.Б.* Гамбургский счёт. (Статьи — воспоминания — эссе, 1914–1933). М.: Худож. лит., 1990. С. 131.

[20] *Синявский А.Д.* Указ. соч. С. 85.

[21] *Шкловский В.Б.* Указ. соч. С. 124–125.

[22] Там же. С. 131.

[23] Там же. С. 133.

[24] *Розанов В.В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария // *Розанов В.В.* Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. С. 45.

[25] *Розанов В.В.* Памяти Ф.М. Достоевского. С. 199.

[26] Там же. С. 199–200.

[27] *Розанов В.В.* Уединённое. С. 195.

[28] *Парамонов Б.* Горький, белое пятно // Октябрь. 1992. № 5. С. 146–167.

[29] Там же. С. 146.

[30] Там же. С. 147.

[31] Там же. С. 163.

[32] *Горький М.* Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. М.: Сов. писатель, 1990. С. 151.

[33] В.И. Ленин и А.М. Горький. М.: Изд-во полит. лит., 1969. С. 133.

[34] *Горький М.* Указ. соч. С. 150.

[35] Там же. С. 149.

[36] Архив А.М. Горького. М.: Наука, 1966. Т. IX. С. 207–208.

[37] *Бунин И.А.* <О Горьком>. Записная книжка // *Бунин И.А.* Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М.: Сов. писатель, 1990. С. 349.

[38] *Горький М.* Указ. соч. С. 100.

[39] *Розанов В.В.* О Конст. Леонтьеве // *Розанов В.В.* О писательстве и писателях. С. 653.

[40] *Горький М.* Указ. соч. С. 86.

[41] Там же. С. 77.

[42] Там же. С. 82.

[43] Там же. С. 110.

[44] Там же. С. 111.

[45] Там же. С. 89.

[46] Там же. С. 90.

[47] Там же. С. 109.

[48] Там же. С. 110.

[49] Там же. С. 133.

[50] *Сараскина Л.И.* «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Сов. писатель, 1990. С. 369.

[51] *Басинский П.* Логика гуманизма (Об истоках трагедии Максима Горького) // Вопросы литературы. 1991. № 2. С 134.

[52] *Агурский М.* Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 60.

[53] Там же. С. 60.

[54] Там же. С. 62.

[55] *Солженицын А.И.* Публицистика: В 3 т. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1995. Т. 1. С. 253.

[56] Там же. С. 408.
[57] Там же. С. 320.
[58] Там же. С. 328.
[59] Там же. С. 198.
[60] Там же. С. 189.
[61] Там же. С. 260.
[62] Там же.
[63] *Солженицын А.И.* По минуте в день. М.: Аргументы и факты, 1995. С. 159–160.
[64] Там же. С. 47.

Л.И. Сараскина

«МОГУТ НАСТУПИТЬ ВЕЛИКИЕ ФАКТЫ...» УРОКИ ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

«Всё меньше стесняясь рамками многовековой законности, нагло и победно шагает по всему миру насилие, не заботясь, что его бесплодность уже много раз проявлена и доказана в истории. Торжествует даже не просто грубая сила, но её трубное оправдание: заливает мир наглая уверенность, что сила может всё, а правота — ничего. *Бесы* Достоевского — казалось, провинциальная кошмарная фантазия прошлого века — на наших глазах расползаются по всему миру, в такие страны, где и вообразить их не могли, — и вот угонами самолётов, захватами заложников, взрывами и пожарами последних лет сигналят о своей решимости сотрясти и уничтожить цивилизацию! И это вполне может удаться им. Молодёжь <...> восторженно повторяет наши русские опороченные зады XIX века, а кажется ей, что открывает новое что-то. <...> А кто пожил и понимает, кто мог бы этой молодёжи возразить, — многие не смеют возражать, даже заискивают, только бы не показаться "консерваторами", — снова явление русское, XIX века, Достоевский называл его "рабством у передовых идеек"».

Александр Солженицын. Нобелевская лекция [1]

«Достоевский предупреждал: "Могут наступить великие факты и застать наши интеллигентные силы врасплох". Так и произошло. И предсказывал: "Мир спасётся уже после посещения его злым духом". Спасётся ли? — это ещё нам предстоит увидеть, это будет зависеть от нашей совести, от нашего просветления, от наших личных и соединённых усилий в катастрофической обстановке. Но уже свершилось, что злой дух победно кружит смерчем над всеми пятью континентами».

Александр Солженицын. Темплтоновская лекция [2]

Размышлять о значении Достоевского в писательской биографии Солженицына — так же естественно, как о месте Шиллера, Пушкина или Гоголя в творческой судьбе Достоевского. Читающий мир, даже и без санкции литературной науки, интуитивно соизмеряет масштаб личности и творчества Солженицына с масштабом Толстого и Достоевского. То есть видит в Солженицыне человека, влияющего на ход истории. Крупнейшие русские писатели XIX века — точка отсчета едва ли не в каждом интервью с современным классиком. Время, когда имя Солженицына «уже

можно назвать на равных правах с крупнейшими русскими романистами Толстым и Достоевским»[3], — давно настало.

Свое глубинное родство с теми, кто служил ему путеводной звездой, ощущает и сам Солженицын. «Вся традиция XIX века так или иначе воспитывала нас. Толстой и Достоевский всегда, на каждом из нас отразились. <...> А если уж теперь говорить о более позднем возрасте, когда появились нравственные вопросы, то Достоевский ставит острее, глубже, современнее, более провидчески»[4]. Радостно и благодарно Солженицын говорит о деликатном моменте «влияния», ничуть не избегая (подобно Набокову) самых откровенных признаний. «Можно сказать, что литература вся в целом, своей манерой и своей направленностью, вся в целом влияет. Но, конечно, есть писатели особенно любимые, кто особенно влияет. Наибольшее влияние на меня, определяющее, оказали Пушкин, Толстой и Достоевский. Каждый по-своему. В начале двадцатого века Толстой большое общественное влияние имел, и поэтому персонажи моих книг испытывают его воздействие. К Достоевскому общественное мнение конца XIX — начала XX века относилось отрицательно, как к своему противнику. Наше общественное мнение, русское, отказывало ему, в общем, в признании. И по-настоящему Достоевский получил мировую известность сперва на Западе, особенно в Германии, ну и в Англии тоже. Толстой очень сильно повлиял на меня "Войной и миром". Влияние этой книги было в том, что я, уже в восемнадцать лет, задумал свои Узлы. И с тех пор, собственно, я над ними и работаю. Даже в нынешний "Август" вошли несколько глав, написанных в 1937 году, в девятнадцать лет. Но это не значит, что Толстой мне ближе, чем Достоевский, нет. По своим духовным установкам Достоевский мне гораздо ближе Толстого»[5].

«Всё, что я усвоил, я перенял у русской литературы»[6], — утверждает Солженицын, как бы доверяя свои книги той самой традиции, которая вышла «из шинели» отечественной классики. В понимании Солженицына Достоевский — это один из тех, кто как раз и создал русскую литературную традицию, самую высшую духовную её струю. «Трудно не попасть в эту струю и не испытать её влияния. Он был пророком. Он предсказывал поразительные вещи. Терроризм, крайнее революционерство он предсказал, когда никто ещё не видел, в 70-е годы прошлого века, в самом зародыше, 100 лет назад. Он, например, предсказал, что от социализма Россия потеряет сто миллионов человек. В это нельзя было поверить. А сейчас подсчитано, что мы потеряли сто десять миллионов человек. Это поразительно»[7].

О своем восхищении пророческим даром Достоевского Солженицын говорил множество раз. «Поразительно, что Достоевский в конце прошлого века предсказал, что социализм обойдется России в сто миллионов человек. Достоевский это сказал в 70-х годах Девятнадцатого века. В это нельзя было поверить. Фантастическая цифра! Но она не только сбылась, она превзойдена»[8]. И снова: «За 40 лет до того (до начала Первой мировой войны. — *Л. С.*) Достоевский предсказывал, что социализм обойдётся России в 100 миллионов жертв. Цифра казалась невероятной. <...> Из подсчета (русского профессора статистики Ивана Курганова. — *Л. С.*) мы узнаём, что Достоевский если ошибся, то в *меньшую* сторону: социализм обошёлся нынешнему Советскому Союзу с 1917 по 1959 — в 110 миллионов человек!»[9]

Местоположение Солженицына как бы «между» Толстым и Достоевским — любимая тема западной публицистики. Стремление точнее обозначить место Солженицына рядом с литературными корифеями XIX века побуждает многочисленных

интервьюеров искать специфику в статусе писателя-классика. «Мне кажется, — настойчиво допытывался у Солженицына журнал "Шпигель", — что у вас напряжённое различие в отношении к Толстому и Достоевскому. У меня такое чувство: что-то отводит вас вдаль от Толстого и притягивает к Достоевскому. Есть такая связь?» [10] «Отдельными чертами мне ближе Толстой, отдельными Достоевский, — ответил Солженицын. — Это трудно взвесить на весах. Со многими положениями философии Толстого я совершенно не согласен. <...> Достоевский несколько преувеличил миф о святом русском простом человеке. Мне пришлось в третьем Узле («Красного Колеса». — *Л. С.*), — в "Марте Семнадцатого"... затем и в "Апреле Семнадцатого", рассматривая картины революции, увидеть противоположное. Сплошное безумие охватывает массу, все начинают грабить, бить, ломать и убивать так, как это бывает именно в революцию. И этого святого "богоносца", каким его видел Достоевский, как будто вообще не стало. Это не значит, что нет таких отдельных людей, они есть, но они залиты красной волной революции. <...> У нас православие вошло в систему мышления и в систему чувств. И когда писал Достоевский — это ещё всё сохранялось в огромной степени, но с конца XIX века, с девяностых годов XIX века, с начала XX века вера стала выветриваться даже в деревнях. И это подготовляло нашу революцию» [11].

Но — интерес к русской писательской иерархии неиссякаем. «Вас сравнивают с Толстым и с Достоевским. Каково ваше отношение к этим двум писателям?» [12] «Я испытываю очень большое и уважение и родство с обоими, хотя в разном, — терпеливо отвечает Солженицын. — К Толстому я ближе по форме повествования, по форме подачи материала, по множеству лиц, реальных обстоятельств. А к Достоевскому я ближе по старанию понять духовную, человеческую сторону процесса истории. Но оба они для меня учителя, конечно, оба» [13].

Когда же вопрос о классической традиции ставится так, чтобы Солженицын сам «нарвался на сравнение», он говорит не о влиянии, а об ученичестве. «С каким писателем хотели бы вы, чтобы вас сравнивали?», — спросила Солженицына газета «Фигаро» в 1993 году [14]. «Мне в голову не приходила такая мысль. Сколько писателей — столько творческих методов, сколько писателей — столько стилей. Я не верю в направления, но я верю в ученичество. Действительно, каждый писатель у кого-то учится и кому-то следует в чём-то, вовсе не целиком, а в чём-то» [15].

1. До ученичества

Японский журналист, хорошо знающий творчество Солженицына, задавая дежурный вопрос об отношении к Достоевскому, заметил: «Когда вы стали публиковать свои произведения, имя Достоевского как-то не встречалось в них. Впервые я прочёл у вас его имя именно в Нобелевской лекции» [16].

В читательский и интеллектуальный кругозор Солженицына Достоевский (в отличие от Толстого) действительно вошел поздно. Из многочисленных высказываний автора «Красного Колеса» известно, что эпопея «Война и мир» была прочитана им в возрасте десяти лет и вызвала отчетливое, раз и навсегда осознанное желание стать писателем, чтобы написать свою собственную вещь столь же большого охвата. Воображению школьника представлялось огромное повествовательное полотно — эпопея, посвященная революции, со стартовой точкой в Первой мировой войне. Та-

кая эпопея была начата в 1936 году только что окончившим среднюю школу студентом-первокурсником: он приступил к изучению материалов о Самсоновской катастрофе, а затем написал главы, которые вошли впоследствии в «Август Четырнадцатого», первый роман «Красного Колеса». В связи с войной, арестом, тюрьмой, лагерем и ссылкой работа над романом-эпопеей была отложена, но затем все же продолжена и — завершена полвека спустя после старта. Обширное повествование в «духе Толстого» заняло четыреста авторских листов.

С освоением творческого наследия Достоевского все обстояло значительно сложнее. Дотянуться до запретных книг Солженицыну в его школьные или студенческие годы было весьма проблематично (а он успел окончить математический факультет Ростовского университета и полтора года проучиться заочно в знаменитом МИФЛИ). И тут мы неизбежно вступаем на территорию Судьбы — к тем ее изломам, которые так характерны для героев Достоевского и которыми зримо отмечена жизнь Солженицына.

«Я родился под сенью революции, в Восемнадцатом году, и детство моё было полно воспоминаниями и разговорами взрослых, для которых революция была — ну только-только, вот сейчас кончилась, пять-шесть лет прошло. Это была сень надо мною — революция. Не мудрено, что этой революцией я должен был заняться» [17]. Первое детское воспоминание, первый образ, уцелевший в памяти, были полностью созвучны грозным символам существования страны, знакам народной беды. «Я в церкви. Много народа, свечи. Я с матерью. А потом что-то произошло. Служба вдруг обрывается. Я хочу увидеть, в чём же дело. Мать меня поднимает на вытянутые руки, и я возвышаюсь над толпой. И вижу, как проходят серединой церкви отметные остроконечные шапки кавалерии Будённого, одного из отборных отрядов революционной армии, но такие шишаки носили и чекисты. Это было — отнятие церковных ценностей в пользу советской власти. [Это происходило] в церкви целителя Пантелеймона в Кисловодске, рядом с нами, где меня и крестили. В этот раз мне было, очевидно, года три с небольшим» [18].

Достоевский был убежден в том, что для ребенка чрезвычайно важно получить и вынести из детства прочный и надежный запас впечатлений. «Впечатления же *прекрасного* именно необходимы в детстве. 10-ти лет от роду я видел в Москве представление "Разбойников" Шиллера с Мочаловым, и, уверяю Вас, это сильнейшее впечатление, которое я вынес тогда, подействовало на мою духовную сторону очень плодотворно. 12-ти лет я в деревне, во время вакаций, прочел всего Вальтер Скотта, и пусть я развил в себе фантазию и впечатлительность, но зато я направил ее в хорошую сторону и не направил на дурную, тем более, что захватил с собой в жизнь из этого чтения столько прекрасных и высоких впечатлений, что, конечно, они составили в душе моей большую силу для борьбы с впечатлениями соблазнительными, страстными и растлевающими» (30_1, 212).

Тот факт, что первые детские впечатления Солженицына (не книжные, а именно житейские) были взяты не из высокого искусства, а из стихии грозной политической смуты, по логике Достоевского, должны были особым образом воздействовать на духовную сторону ребенка, кардинально повлиять на его судьбу. Так, в сущности, и случилось. Много раз об этом Солженицын напишет именно как о Знаке Судьбы. «Я был воспитан в христианской православной вере. Первое, действительно первое воспоминание в моей жизни, какое только есть: меня взрослые подняли на

руки в церкви, во время службы, чтобы я видел, как через церковь, полную людей, проходят несколько чекистов, вот в таких остроконечных шапках, конечно не снимая их, как в церкви полагается, с топотом идут в алтарь и начинают отнимать там священные предметы. Это моё первое воспоминание, я с ним начал жизнь»[19].

Само время, согласно первоначальному ощущению, было воспринято как время гонений и преследований. «В этот век гонений выпало так, что и самое первое воспоминание моей жизни: как в храм Св. Пантелеймона в Кисловодске вошли чекисты в остроконечных шапках, остановили службу и с грохотом прошли в алтарь — грабить»[20]. И снова то же неотвязное воспоминание. «Скорбная картина подавления и уничтожения православной Церкви на территории нашей страны сопровождала всю мою жизнь от первых детских впечатлений: как вооружённая стража обрывает литургию, проходит в алтарь; как беснуются вокруг пасхальной службы, вырывая свечи и куличи; одноклассники рвут нательный крестик с меня самого; как сбрасывают колокола наземь и долбят храмы на кирпичи»[21].

Именно потому, что детские годы Солженицына вмещали веру и молитву, с такой остротой запомнилось и другое мучительное ощущение — чувство опасной неустроенности, неблагополучия жизни. «Поднялось передо мной моё раннее детство, проведенное во многих церковных службах, и то необычайное по свежести и чистоте изначальное впечатление, которого потом не могли стереть никакие жернова и никакие умственные теории»[22]. И наряду с этим — призрак постоянной угрозы со стороны обстоятельств непреодолимых, ощущение бесприютного и беззащитного сиротства. «В шесть лет я уже твёрдо знал, что и дедушка и вся семья (то есть семья матери Солженицына, Таисии Захаровны Щербак. — *Л. С.*) — преследуются, переезжают с места на место, еженощно ждут обыска и ареста»[23].

Тогда же, в малые дошкольные годы, этот призрак уже получает название. «Мне было шесть лет. Мы с матерью в Ростове-на-Дону поселились в конце почти безлюдного тупика. Одна сторона его — стена, огромная стена. И я прожил там десять лет. Каждый день, возвращаясь из школы, я шёл вдоль этой стены и проходил мимо длинной очереди женщин, которые ждали на холоде часами. В шесть лет я уже знал. Да все это знали. Это была задняя стена двора ГПУ. Женщины были жёнами заключённых, они ждали в очереди с передачами. [Я видел это] ежедневно, в течение десяти лет, что мы там прожили. И даже два и четыре раза в день»[24]. Школьные годы во много раз усилили впечатление опасной близости соседа-призрака. «А когда в Ростове-на-Дону я стал ходить в школу — мимо километрового каре ГПУ и сверкающей вывески Союза Воинствующих Безбожников, то школьники, науськанные комсомольцами, травили меня за то, что [я] посещал с матерью последнюю в городе церковь, и срывали с моей шеи нательный крест»[25].

В основу детского чтения Достоевского легли рассказы из Священной истории Ветхого и Нового Завета. Солженицын усвоил свою веру от простых малограмотных дедушки и бабушки Щербаков, с их слов и молитв. Но избежать давления «мира» все равно не удавалось. «В юности я испытал большие преследования в связи с верой в Бога. Когда мама вела меня в церковь, школьники, которых направляли комсомольцы, следили за мной, а потом устраивали собрания-судилища, меня судили за это»[26].

И вот краткая хронологическая выборка признаний писателя о гонениях и притеснениях детских лет. «В девять лет я шагал в школу, уже зная, что там меня могут

ждать допросы и притеснения»[27]. «И в десять лет, при гоготе, пионеры срывали с моей шеи крестик. И в одиннадцать, и в двенадцать меня истязали на собраниях, почему я не поступаю в пионеры»[28]. «Я жил примерно до пятнадцати лет убеждённым православным и полным врагом атеизма и коммунизма»[29]. «Примерно до 17-летнего возраста я считал себя совершенно противоположным этому строю, этому государству»[30]. «И почти все школьные годы, так лет до шестнадцати-семнадцати, я сопротивлялся советскому воспитанию и не принимал его внутренне. И должен был скрывать свои убеждения»[31].

Детская набожность и молитвенная вера грубо вытеснялись из жизни дошкольника, школьника, студента Солженицына; их не терпели советская школа, красная пионерия и звонкая комсомолия. И вот уже вместе с ребятами он гонял в футбол в ограде недавно закрытой, но еще недоразрушенной церкви Казанской Божьей Матери, на площадке у бокового притвора, ударяя мячом то в решётчатое оконце, то в надгробные камни священнических могил. Уже все храмы в четвертьмиллионном Ростове были закрыты, не осталось ни одного священника, и казалось — режим навсегда ликвидировал не только церкви, но и Бога. Охлаждение веры и отход от нее были неминуемы — светлая детская привязанность к Церкви, так же как слова молитв и имена святых, уходили на дно души, в глубокое сердечное подполье, и жили до поры до времени только там. Уже в сентябре 1932 года Саню Солженицына временно (всего на несколько дней) исключали из школы не за веру и церковь, а за систематический срыв уроков математики, с которых он (и двое других ребят) убегал играть в футбол; за похищение классного журнала, где был записан как провинившийся дюжину раз (и закинул кондуит за старый шкаф). Время гонений властно втягивало всех, почти без всяких исключений, в свою орбиту. «В мою молодость, в 30-е годы, молодёжь вся была захвачена марксизмом и верила в мировую революцию, тогда молодёжь в церкви нельзя было увидеть»[32].

И Солженицыну пришлось сказать о раздвоенном, расколотом мире своего детства и отрочества нелегкие слова. «“В бой за всемирный Октябрь!” — в восторге / Мы у костров пионерских кричали... — <...> / Жарко-костровый, бледно-лампадный, / Рос я запутанный, трудный, двуправдный»[33]. Сказал он и о том, как потаенная, лампадная правда постепенно выглаживалась из его сознания. Вынужденная двойственность духовной жизни, мучительное соревнование звонких пионерских лозунгов с тихими евангельскими истинами составили главную тайну «трудного» подростка Солженицына.

2. Время искушений

Ростовский государственный университет, куда Солженицын поступил в 1936 году, как и все прочие высшие учебные заведения в СССР, требовал от своих питомцев не только знаний по общим и специальным предметам. Само «требование университетской успешности, для поступления в аспирантуру, состояло в том, чтобы быть комсомольцем, да не рядовым, а заметным на факультете»[34]. Это требование — то есть, по сути дела, отказ от веры своего деда и своего детства — было неотменимым условием для получения высшего образования. И это условие было так или иначе принято. Так же как школа принудила Саню Солженицына вступить в пионеры, так и университет побудил его стать комсомольцем. И он стал им, оканчи-

вая школу, чтобы идти в вуз с этим качественным и решающим преимуществом. «Вся молодёжь шла в комсомол, вся молодёжь верила в Маркса и Ленина, и действительно, я не устоял, не удержался на ногах в этом потоке», — скажет Солженицын более чем полвека спустя[35].

Но этот шаг его пылкой юности никак нельзя было назвать ни конъюнктурным, ни расчетливо карьерным. Ему было восемнадцать лет, и речь шла уже об убеждениях, а не о корыстном расчете. Его первая молодость — десятилетие перед войной — совпала со временем, когда общий поток нового учения несся по стране, как ветер, как ураган, захватывая в плен умы и сердца, сметая прочь сомнения и колебания. Храмы закрылись, церковь вместе с Богом были объявлены тяжелым пережитком прошлого, его темным родимым пятном; и всякий школьник успел усвоить, что религия — опиум, а учение Маркса всесильно, ибо верно, как всякая математическая истина. Простонародная вера деда и бабушки Щербаков и то светлое чувство, какое с молоком матери впитал он сам, не подразумевали дискуссий — «како веруеши али вовсе не веруеши», не требовали логических доказательств бытия Бога по Канту или опровержений по Фейербаху. Эта вера не знала умственных рефлексий — но было бы странно, если бы интеллектуальная рефлексия не появилась у студента-математика («естественника», как сказали бы в XIX веке), чей ум жаждал глобального мировоззрения и всеразрешающих объяснений.

Вся учащаяся и рабочая молодёжь стремилась в комсомол, потому что искренне уверовала в новых богов — в Маркса и Ленина, в Мировую революцию, в коммунизм, и была захвачена, заморочена тотальной пропагандой передовых идей. С этими идеями — в виде отрывков из Фейербаха и Карла Маркса — Солженицын-школьник столкнулся уже в пятом классе школы на обязательных и чуть ли не ежедневных уроках обществоведения. (В рассказе «Настенька» едкая и бдительная обществоведка-завуч истово трактует детям пятых, шестых и седьмых классов фрагменты «Капитала».) Советское школьное образование, с его культом Нового Времени, неудержимо мчавшимся вперед, и вся система политпросвета были удручающе эффективны — и действительно достигали своей цели в кратчайшие сроки. Молодёжь, которую в те времена пафосно называли Октябревичами и Октябрёвнами, была мобилизована и призвана в едином коммунистическом порыве идти в наступление по всему фронту.

Поколение ровесников революции, юношей и девушек 1917–1919 годов, росло и взрослело на комсомольских инструктажах — о врагах Октября и угрозе контрреволюции, о заразе и родовых пятнах старого мира, о бдительности и беспощадности к вредителям и врагам революции, о пользе доносительства. И была такая притягательная, неотразимая сила в новой идеологии, которая отныне считалась господствующей, — что не поверить в нее молодым умам или противостоять ей не было никакой возможности. И если до семнадцати лет Солженицын считал себя «совершенно противоположным этому строю, этому государству»[36], не принимал советского воспитания и, как мог, сопротивлялся ему, скрывая свои убеждения и свою веру, — в семнадцать-восемнадцать многое изменилось. «Но потом... такая повелительная сила в этом Поле, в этом влиянии марксизма, который разлит был по Советскому Союзу, — что в молодой мозг входит, входит, начинает захватывать. И так вот, лет с семнадцати-восемнадцати, я действительно повернулся, внутренне, и стал, только с этого времени, марксистом, ленинистом, во всё это поверил. И с этим я прожил до тюрьмы: университет и войну»[37].

И вот еще одно откровенное признание. «Было время в моей юности, в 30-е годы, когда был такой силы поток идейной обработки, что я, учась в институте, читая Маркса, Энгельса, Ленина, как мне казалось, открывал великие истины, и даже была такая у нас благодарность, что вот, благодаря Марксу, какое облегчение — всю предыдущую мировую философию, все 20–25 столетий мысли, не надо читать, сразу все истины — вот они уже достигнуты! О, это страшный яд! Когда говорят вам, что истина найдена, она — вот она, лежит такая доступная, зачем мучиться и проходить этих 100 философов и узнавать историю мысли? Да, в этом смысле я прошёл через искушение, и в таком виде я пошёл на войну 41-года» [38].

Все студенческие годы Солженицын искренне считал себя марксистом, увлеченным и даже фанатичным приверженцем революционной теории. Все воспоминания семьи, весь мир его детства, все потаенные тревоги души — были вытеснены кипучей злобой нового дня. Но только потому, что сердце его уже познало веру, требовательный ум смог принять — как новую религию — марксово учение; его идеальную, романтическую сторону. «Я стал сочувствовать этому молодому миру. Мир будет такой, каким мы его сотворим... Есть ли на земле существо более сложное, чем человек? На самом деле я ничего не забыл, но меня понесло течением» [39]. Марксизм обещал справедливость — и как же было ее не ждать, не жаждать, если, кроме нищеты, он, обитатель убогих хижин и хибар, в детстве ничего не видел? Пара ботинок или костюм служили годами. Затасканный портфель, с которым он ушёл на фронт, был куплен в классе пятом — как и дешевая толстая шуба, в которой он все школьные зимы проходил нараспашку (за что и был прозван Моржем), а потом, как единственную свою теплую одежду, уже не по росту короткую, взял на войну.

Практическая сторона марксизма, которая давала ловкачам-функционерам огромную фору в деле конкретного жизнеустройства и превращала их в циников и приспособленцев, двадцатилетнему Солженицыну была, кажется, вообще неизвестна. Он видел в новом учении не средство (трудоустройства, продвижения, преуспевания), а цель — высшую, конечную, всепобеждающую. Главную и заветную книгу марксизма он мечтал прочесть все пять лет студенчества. Он не раз брал «Капитал» в университетской библиотеке, штудировал, пытался конспектировать, что-то выписывал, держал то целый семестр, то целый учебный год — но никогда не оставалось времени одолеть ее и овладеть, наконец, основополагающим окончательным знанием. Много раз перед каникулами он должен быть сдавать книгу — вместе с другими курсовыми учебниками, чтобы получить обходной листок. И даже на занятиях по политэкономии читать «Капитал» как первоисточник не выходило: отговаривал преподаватель («Утонете!»), советуя нажимать на учебники и конспекты лекций. Те свои студенческие переживания Солженицын щедро подарит персонажу рассказа «Случай на станции Кочетовка», лейтенанту Васе Зотову. И вот уже Вася, мученик марксистской веры, тоже не одолевший библии марксизма из-за бесконечных экзаменов, собраний, общественных нагрузок, захватит на войну библиотечный экземпляр первого тома «Капитала». Синий толстый том, отпечатанный на рыжеватой шершавой бумаге тридцатых годов, поселится в вещмешке, и Вася — будет корпеть над заветной книгой вечерами, свободными от службы, всевобуча и заданий райкома партии. «Вася так понимал, что когда он освоит весь этот хотя бы первый том и будет стройным целым держать его в памяти — он станет непобедимым, неуязвимым, неотразимым в любой идейной схватке» [40].

Марксизм был необходим студенту-математику Солженицыну для понимания общей идеи и мировой цели, для ориентации в потоке жизни. Но он был позарез необходим и юноше Солженицыну, который твердо решил стать писателем и с детства знал, что его цель — история русской революции. Марксизм давал ему ощущение незыблемости цели и верного курса в том главном деле, которому он посвятит жизнь, — остальное его не трогало и не касалось. «Для понимания же революции мне давно ничего не нужно, кроме марксизма; всё прочее, что липло, я отрубал и отворачивался»[41]. Таким он был в студенческой юности и таким он честно себя запомнил.

Итак, в девять лет он понял, что хочет быть писателем; в десять — что будет писать большую, в духе «Войны и мира», художественную историю о русской революции; в восемнадцать — как ему казалось — был найден идейный ключ к пониманию революции, то есть та точка отсчета (оптика, ракурс), без которой задуманный труд был бы невозможен, ибо требовал не бесстрастия летописца, а горячего авторского чувства правоты, личных оценок, обобщений. История русской революции, резонно полагал он, немыслима без философии истории, которая, в свою очередь, невозможна без точных политических координат. Марксизм же, казалось ему, гарантировал надежность предлагаемой системы координат, служил указующим перстом, уверенно отвечал всякому своему неофиту и фанатику — что́ считать за правду; не ответив на этот центральный вопрос, бессмысленно было вообще касаться истории страны.

Тот факт, что Солженицын принялся за дело своей жизни — как за систематическую реальную работу над главной книгой — в те самые восемнадцать лет, глубоко закономерен: впервые он почувствовал себя *как бы* духовно цельным, исчезли (или очень глубоко, неощутимо затаились) «запутанность и двуправдность», мир *как бы* выровнялся, пришло радостное понимание правил мироустройства — и правильности, законности выбранного пути. «Всю Историю — от нас до братьев Гракхов, / Высветил прожектор Марксова ума. / Маркс! — как меч, рубящий путаницу партий! / Не блуждать у Лейбница, у Юма, у Декарта, / Только-только вылупясь из жёлтеньких скорлуп, / Держим в клювах Истину и мечем взоры вглубь! / Есть закон движения! Другого Абсолюта / Нет! И как там было — сердобольно, круто, / Нравилось, не нравилось, — минует постепенно. / Всё пройдёт <...>. / Всё должно быть сметено и сбито, / Что само не станет на колени. / Dura lex, sed lex. Во всём закон»[42].

Именно так выглядела философия истории начинающего литератора, увлеченно собирающего материалы по истории русской революции. Философия однодума, который уверовал в свою идею до судорог и не знает отныне колебаний и сомнений. Философия, которая могла «съесть» философа, как «съела» героя Достоевского его маниакальная идея. Такой же непреклонной могла быть и сама история, если бы она вышла из-под пера юноши с готовой «Истиной в клюве». «Понимание было такое: только те люди значительны, кто носит в своей голове груз мировой культуры, энциклопедисты, знатоки древностей, ценители изящного, мужи многообразованные и разносторонние. И надо принадлежать к избранным. А неудачник пусть плачет»[43]. Быть марксистом — это в максимальной степени значило принадлежать к избранным.

Итак, для понимания революции с лихвой хватало марксизма. Всё прочее, что *липло*, Солженицын-студент *отрубал и отворачивался*. В числе того, что *липло*, не-

сомненно, был и Достоевский. В пору *обмороченной* молодости автор «Бесов» не мог быть ни понят, ни воспринят. Еще до войны были прочитаны «Преступление и наказание», «Записки из Мертвого дома», «Идиот»; и все это — без особого впечатления, скорее для самообразования, для приличия, для кругозора; и, по недавнему признанию Солженицына, от этого чтения он в восторг не пришел. Собственно, и Толстой воспринимался тогда вне его моральной проповеди, а только как мастер крупной прозаической формы, которой можно воспользоваться как емкостью, чтобы затем наполнить ее марксистской трактовкой революции.

В канун войны Солженицын чувствовал себя заложником и данником своего тревожного времени («свист и дым по стране от конца до конца!», «вся планета в ознобе! планета в трясении!»[44]). Рожденный под разбойный шум русского лихолетья, он в свои двадцать два — двадцать три года увидел себя *внутри* гибельного омута русской реки: «А коряги в ней — мы, убеждённости дьяволы — / Духоборы, самосжигатели, / Бунтари, проповедники, отлучатели, / Просветители, вешатели, большевики!»[45] Ему казалось, что жертвенное беспокойство, которым он одержим, не напрасно, что предстоят тяжелые испытания. Он пугал близких мрачным фанатизмом, когда читал рифмованные строки о своем поколении, родившемся не для счастья; он твердил о грядущих тяжелых боях и небывалых ненастьях, он убеждал себя в своей готовности погибнуть за Боль Времён. «Мы — умрём!! По нашим трупам / Революция взойдёт!!! / Из Октябрьской мятели / Поколение пришло. / Чтоб потом цвели и пели, / Надо, чтоб оно — легло...»[46]

Фаталистическое ощущение, что они, ровесники Октября, принесут себя в жертву мировой революции — погибнут в боях за всемирный Октябрь, роднило Солженицына со многими его сверстниками. Поэт Павел Коган, из трагического поколения поэтов, павших на войне (он, как и Солженицын, родился в 1918-м, учился в МИФЛИ, сначала на очном, а с 1939-го — на заочном отделении, посещал поэтический семинар И. Сельвинского, считался самым способным поэтом в институте, не успел напечатать до войны ни одной строчки, погиб в 1942-м), задолго до нее писал о жестоком времени своей молодости. «Авантюристы, мы искали подвиг, / Мечтатели, мы бредили боями, / А век велел — на выгребные ямы! / А век командовал: "В шеренгу по два!"»[47] Он давал присягу своей эпохе, чем бы она ни обернулась: «Я слушаю далекий грохот, / Подпочвенный, неясный гуд, / Там поднимается эпоха, / И я патроны берегу. / Я крепко берегу их к бою. / Так дай мне мужество в боях. / Ведь если бой, то я с тобою, / Эпоха громкая моя»[48]. За год до войны, в наивном патриотическом стихотворении, опубликованном посмертно, Павел Коган выразил общую мечту своего поколения, участи которого будут завидовать «мальчики иных веков»: «Но мы еще дойдем до Ганга, / Но мы еще умрем в боях. / Чтоб от Японии до Англии / Сияла Родина моя»[49]. И самое последнее стихотворение, написанное за несколько месяцев до гибели, было исполнено невыразимого трагизма. «Нам лечь, где лечь, / И там не встать, где лечь... / И, задохнувшись "Интернационалом", / Упасть лицом на высохшие травы. / И уж не встать, и не попасть в анналы, / И даже близким славы не сыскать»[50].

Другой сверстник Солженицына, поэт Николай Майоров (родился в 1919-м, учился на истфаке МГУ, с 1939-го посещал поэтический семинар П. Антокольского, погиб в 1942-м), был полон тех же предчувствий — «без жалости нас время истребит»[51]. В программном стихотворении «Мы», манифесте обреченного поколения,

есть поразительные строки, кажется, прямо связанные с судьбой одного из тех немногих, кому суждено было уцелеть и оставить след. «Мы были высоки, русоволосы. / Вы в книгах прочитаете как миф / О людях, что ушли не долюбив, / Не докурив последней папиросы. / Когда б не бой, не вечные исканья, / Крутых путей к последней высоте, / Мы б сохранились в бронзовых ваяньях, / В столбцах газет, в набросках на холсте» [52].

Солженицын, который в юности был одним из них, романтиков революции, несомненно, слышал далекий грохот и подпочвенный гуд эпохи столь же сильно и отчетливо. Предчувствие катастрофы было абсолютным. Но какой катастрофы? Вектор опасности, который тогда казался вычисленным с математической точностью («Я! Я верю до судорог. Мне несвойственны / Колебанья, сомненья, мне жизнь ясна...» [53]), и вообще вся система координат, в которой развивалось его самосознание, — и были главным препятствием к намеченной большой цели. Усилия ума, напряжения чувств, «вечные исканья крутых путей», пожиравшие молодость, — все это могло оказаться пустым звуком для решения той грандиозной задачи, которую он поставил себе — сначала в девять лет, потом в восемнадцать. Ведь именно то, на что он полагался как на крепчайший фундамент будущей работы, могло, как ржавчина, разъесть ее изнутри.

Перспектива уцелеть на войне и вернуться домой с боевыми наградами, но с *довоенными* мыслями, чувствами и целями, могла означать для Солженицына только одно. Как исторический писатель он должен был стать трубадуром Красного Октября и писать что-то вроде «Хождения по мукам» — искренно, идейно безжалостно и вполне солидарно с общим пониманием темы: красные начинают, побеждают и завершают историю. В позднем рассказе Солженицына «Абрикосовое варенье» (1995) «знаменитый Писатель», автор исторической трилогии, показан как отвратительный циник и виртуозный мерзавец. Он «красочно, складно плёл требуемую пропаганду, но на свой ярко индивидуальный лад». Он заявлял, что богатство литературных тем познаваемо только с помощью марксистского понимания истории, которое для него «живая вода» [54]. Альтернативная биография писателя Солженицына, измеряемая масштабами «Красного Колеса», могла бы стать еще одним поучительным примером драмы большого таланта, загубленного ложной идеологией и собственным малодушием.

3. Путь к прозрению

Наконец грянуло то, к чему они, юноши семнадцатого-восемнадцатого годов рождения, всегда готовились. Наконец-то появлялся шанс восстановить историческую справедливость — исправить несчастье тех, кто родился уже *после* революции, не захватив детской памятью даже и краюшка ее героической романтики. «А всегда было это ощущение: предстоящего великого боя, который разрешится только Мировой Революцией, но прежде их поколению надо лечь, всем полечь, готовиться всем погибнуть, и в этом сознании были и счастье, и гордость. *Всему* поколению — лечь не жалко, если по костям его человечество взойдёт к свету и блаженству» [55].

Именно так думал в первые часы войны Глеб Нержин, автобиографический герой повести Солженицына «Люби революцию». Он отчаянно жалел, что не родился раньше и не успел «это неповторимое семилетие противоречивых надежд, цветения

и увядания, космических пыланий и умирающего скепсиса пропустить через свою грудь»[56]. Он знал, что живет в лучшей из стран — которая уже прошла все кризисы истории и строит свое будущее на научных началах разума и справедливости. Поэтому залпы войны ощущались «как удар огромного тарана Истории. Нечто великое. Это — эпоха»[57]. В первые часы войны, ожидая объявления о всеобщей мобилизации и вызова в Ростов, откуда он должен был призываться, Солженицын писал домой из Москвы (куда он, студент-заочник МИФЛИ, приехал сдавать летнюю сессию за второй курс), насколько важно ослабить молниеносность войны и перехватить немецкую инициативу.

Он не сомневался, что Гитлер, споткнувшись о Россию, непременно потерпит крах. Ибо зачем жить, если будет уничтожено самое светлое государство в истории человечества? Как жить, когда на глазах всего мира терпит крушение огромная страна? В нем зрело непреклонное решение — ни за что не сдаваться врагу, ни при каких обстоятельствах: если Красная Армия уйдёт за Урал — он пойдет вместе с ней, если падёт Сибирь — он двинется в Китай, дойдет до океана и дальше, за океан; он отыщет на земле такой клочок, где соберутся воедино «осколки разбитого вдребезги красного материка, и остаток жизни они посвятят тому, чтобы словом и оружием помочь восстановлению ленинского огня, очищенного от смрада тридцатых годов»[58]. «Уцелеть для себя — не имело смысла, — размышлял Вася Зотов из рассказа "Случай на станции Кочетовка". — Уцелеть для жены, для будущего ребёнка — и то было не непременно. Но если бы немцы дошли до Байкала, а Зотов чудом бы ещё был жив, — он знал, что ушёл бы пешком через Кяхту в Китай, или в Индию, или за океан — но для того только ушел бы, чтобы там влиться в какие-то окрепшие части и вернуться с оружием в СССР и в Европу»[59]. Выпускник ростовского университета Солженицын страстно рвался на войну, задуманную Историей, достойную, чтобы погибнуть на ней, — и лучше всего (мечтал он) было бы умереть от вражеской пули где-нибудь на окраинах Ростова, в боях за улицы и дома родного города. Взяв с собой брошюру Ф. Энгельса «Революция и контрреволюция в Германии», он пошел на фронт спасать революцию от гибели.

И все же, пройдя трудный военный путь от рядового красноармейца гужевого взвода до комбата звуковой разведки, прошагав от хутора Дурновка до Восточной Пруссии, получив боевые награды за личный героизм (в январе 1945 он вывел свою батарею из окружения почти без потерь), Солженицын сможет освоить опыт этой войны как мучительный труд самопознания и самоопределения. В этом смысле честно отработанные фронтовые будни, которые для многих писателей его поколения стали главным событием жизни и единственной темой творчества, для самого Солженицына оказались началом высвобождения из духовного, нравственного плена.

Минет всего лет семь — и взгляд Солженицына (уже бесправного, угнетенного зэка) на свое военное прошлое кардинально изменится. Он посмотрит на результат преображения солдата в офицера с такой стороны, с какой никогда не смотрит даже и самый беспощадный военный трибунал. Он предъявит себе такие обвинения, которых никогда и никому не предъявляют ни судебные инстанции, ни общественные организации. Он подвергнет свое поведение — офицера на войне — и сам офицерский статус радикальному суду совести и строжайшему нравственному порицанию. Он не забудет и не упустит ни один неловкий эпизод своего офицерства, он откопает в своем армейском бытии каждую мелочь, которая входила, как ему казалось, в

противоречие с правилами человечности, деликатности, душевной тонкости. Он дойдет в своем раскаянии до последней крайности, не прощая себе самого малого промаха и, уж конечно, не станет пользоваться удобной поговоркой — a la guerre, comme à la guerre. Он не унизится до малодушного самооправдания, к которому приучала традиция революционно-демократической критики, — хорошего человека заела плохая среда. Горький приговор своему времени он начнет не с критики дурных обстоятельств или плохой компании, а лично с себя, и не снимет ответственности со своей совести. Он не станет потакать себе ни в чем, и откажется от адвокатских услуг памяти, готовой, когда нужно, все затереть и замазать.

Но именно эта способность — по-гамлетовски *повернуть глаза зрачками в душу*, по-достоевски *искать не в селе, а в себе* — сделает его большим писателем и даст силы выстоять на всех путях. Не подробности саморазоблачений (легкодоступный компромат, таскание чужими руками каштанов из огня), а сам факт покаянных признаний стал важнейшей вехой писательской и человеческой биографии Солженицына: ведь покаяться — значит что-то изменить в себе. Признания эти, помещенные не в глухом письме или случайном интервью, а в составе главных произведений, которых не минует ни один читатель, — суть биографические документы высшего разряда и качества.

И вот память писателя — через горнило зэковского опыта — возвращается в «Архипелаге ГУЛАГе» к осени 1942 года, когда на гимнастерку были навинчены кубики и на погоны приколоты две лейтенантские звёздочки. «И через какой-нибудь месяц, формируя батарею в тылу [в Саранске], я уже заставил своего нерадивого солдатика Бербенёва шагать после отбоя под команду непокорного мне сержанта Метлина... (Я это — забыл, я искренне это всё забыл годами! Сейчас над листом бумаги вспоминаю...) И какой-то старый полковник из случившейся ревизии вызвал меня и стыдил. А я (это после университета!) оправдывался: нас в училище так учили. То есть, значит: какие могут быть общечеловеческие взгляды, раз мы в армии? <...> Нарастает гордость на сердце, как сало на свинье»[60]. Но это значит, добавим мы, что случился же в конце 1942 года в воюющей советской армии старый полковник, который устыдил молодого ретивого комбата, и значит, не столь уж бессмысленным было покаяние комбата, после того как сорвали с него офицерские звезды...

Самосознание офицера Солженицына Солженицын-зэк подробно опишет в поэме «Дороженька» и не смягчит ни одного из возможных пунктов той самой жаркой военной страсти, которая так сильна в каждом мужчине. Все будет сказано и о военной стезе, которая чудесным образом превращает робкого сутулого студента в быстрого ловкого зверя с гибким пружинистым телом, с холодной решимостью во взгляде, с непогрешимой уверенностью в своем праве «Узлы судеб разрубать мгновенно, / Жизнь людей — костяшками метать»[61].

«Я тогда был сам в себя влюблённым — / В чёткость слов и в лёгкость на ходу» — это говорит о себе капитан Нержин, герой «Дороженьки»[62]. А вот портрет Нержина, героя романа «В круге первом». «Потом Нержин выбился в артиллерийские офицеры. Он снова помолодел, половчел, ходил обтянутый ремнями и изящно помахивал сорванным прутиком, другой ноши у него не бывало. Он лихо подъезжал на подножке грузовика, задорно матерился на переправах, в полночь и в дождь был готов в поход и вёл за собой послушный, преданный, исполнительный и потому весьма приятный Народ»[63]. И вот что пишет от первого лица Солженицын в «Архи-

пелаге ГУЛАГе». «Я метал подчинённым бесспорные приказы, убеждённый, что лучше тех приказов и быть не может. Даже на фронте, где всех нас, кажется, равняла смерть, моя власть возвышала меня. Сидя, выслушивал я их, стоящих по "смирно". Обрывал, указывал. Отцов и дедов называл на "ты" (они меня на "вы", конечно). Посылал их под снарядами сращивать разорванные провода... Ел своё офицерское масло с печеньем, не раздумывая, почему оно мне положено, а солдату нет... Заставлял солдат горбить, копать мне особые землянки на каждом новом месте и накатывать туда брёвнышки потолще, чтобы было мне удобно и безопасно» [64].

Перед Солженицыным-зэком проносились глаза и лица тех вечных молчальников, тех истинных работников и тягловой силы, которые с надеждой смотрели на своего комбата, чье беззаботное слово было для них равносильно приказу. «...Мне казалось, я любил солдат», «И они меня любили, мне казалось» — с такой уверенностью Солженицын-офицер, ничуть не кривя душой и не солгав ни на йоту, мог бы спокойно прожить всю жизнь и завещать это уверенное, приятное чувство своим внукам. Мог бы — при одном непременном если бы: «Как у всех счастливых, у меня бы тоже / Совесть курослепой оставалась» [65].

Но несчастный затравленный зэк, упавший на самое дно социального мира, такой уверенности уже не имел — от былой самовлюбленности и гордыни не осталось и следа. Теперь он ужасался, что посылал своих солдат сращивать разорванные провода под пулями и снарядами; что заставлял солдат копать ему, комбату, особые землянки, что ел он свое офицерское печенье с маслом. Он стыдился, что имел денщика, который обихаживал его и готовил офицерскую еду отдельно от солдатской. «Сбегай! Принеси! Захарыч! Эй! / Вынь! Положь! Почисть! Неси назад!» [66] Он казнил себя за то, что устроил в своей батарее гауптвахту (ямку в лесу) и сажал туда солдат за потерю лошади, за пропажу валенок, за дурное обращение с карабином. Он отрицал само право одного человека иметь власть над другим: «Кто даёт? Кто смеет брать его?!» [67]

«Вот что с человеком делают погоны, — написал он в «Архипелаге». — И куда те внушения бабушки перед иконкой! И — куда те пионерские грёзы о будущем святом Равенстве!» [68] *Вот что человек допускает, чтобы с ним сделали погоны*, — этот важнейший общечеловеческий смысл содержат все в совокупности вещи Солженицына о войне. «...Вы проходите передо мной — и со стыдом и болью / Думаю о вас, мои солдаты! / Есть за что вам нынче помянуть с любовью / Вашего комбата? / А ведь я в солдатской вашей коже / Голодно и драно тоже походил, — / Но потом — училище — походка! — плечи! — ожил! / Всё забыл? / И теперь? казнюсь, казнюсь, пока меня / Не охватит первое круженье головы. / В лапах горя все мы мечемся покаянно, / А в довольстве все черствы» [69].

Война открывала и другие горькие истины. С главной и решающей битвой Истории дело обстояло не так все просто и романтично, как ему думалось и мечталось. Студенту Солженицыну мерещились кристальной чистоты ленинская социальная постройка, сияющий красный материк, светлое будущее человечества. Перед внутренним зрением комбата Солженицына мало-помалу обнажались стальные остовы чудовищного здания, где до справедливого закона и милосердия было как до луны. Солдаты всех времен и народов попадали в плен, который существовал ровно столько, сколько существовали войны. И из плена бежали, пленных обменивали, на худой конец пленники томились в плену до конца войны. Но так или иначе они на-

ходились под защитой международных правил, и пребывание в плену считалось не позором, а бедой. И только на этой войне для русского военного человека плен был хуже чумы, потому что за отступление расстреливали, а из немецкого плена советский военнопленный почти неминуемо попадал в отечественный застенок. На пленного власовца законы вообще не распространялись, так что в русском плену, так же, как и в немецком, хуже всего приходилось русским. «Эта война вообще нам открыла, что хуже всего на земле быть русским» [70].

Постепенно война входила в гражданское сознание Солженицына потенциалом правды, а значит — крамолы. Он напряженно размышлял о судьбе обреченной русской армии, нелепо обряженной в немецкую форму и поверившей свастике, слушал по трофейному немецкому приемнику их передачи. «...Что ослепило вас, что знак паучий / Вы могли принять за русскую звезду? / И — когда нас, русских, жизнь научит / Не бедой выклинивать беду?» [71] Он читал тупые власовские листовки и внутренне презирал одноцветное зрение всякого агитпропа. Смутная история власовцев бередила сердце как частный случай несчастной русской судьбы, а война, будто нарочно, старалась показать совестливому и пытливому комбату безрадостную общую картину.

«Потаённые я открывал в себе глубины, о которых не догадывался раньше» — эти слова Солженицын мог сказать себе не только в тот раз, летом 1944-го, когда, дико рискуя, давал пленным солдатам-власовцам крамольный совет: «Ну, куда, куда вы, остолопы? / И зачем же — из Европы?! / Да мундиры сбросили хотя бы! / Рассыпайсь по деревням! Лепись по бабам!..» [72] Еще в апреле 1943 года Указом Президиума Верховного Совета была восстановлена каторга и смертная казнь через повешение — и война, будто беспощадный наставник, посылает комбату особое испытание (осень 1943-го): лично присутствовать «на настоящей казни», куда пригласил его старший по званию, как приглашают на показательное зрелище по части политпросвета и боевой закалки. И комбат, находясь среди толпы зрителей, военных и штатских, видит казнимого — не немца, а своего, русского, полусонного, в рваных портах, слышит приговор дивизионного трибунала, наблюдает за исполнением приговора. И стесненным, смятенным сердцем сочувствует повешенному, домолчавшемуся до смерти: «Почему не крикнешь?!? / Почему — молчишь?..» [73]

Фронтовые дороги заводили Солженицына в такие дебри человеческих судеб, откуда трудно было выйти нравственно незатронутым. Удачливый командир батареи элитного разведывательного дивизиона встречает летом 1944-го отряд штрафников («Гимнастёрки — наши. Наши и обмотки. / Только плечи без погонов... И без звёзд пилотки» [74]), — где воюют даже подростки. Одному, пятнадцатилетнему, за опоздание на работу дали пять лет — и заменили месяцем штрафной роты. Другому, рабочему-токарю, сидевшему еще при царе за листовки месяца два, советская власть влепила десятку — не месяцев, а лет: деталь с завода менял на хлеб для голодной семьи. «Этот сел за страшный грех недоносительства — / Не донёс на мать свою родную, / Что на кухне клеветала на правительство; / Тот сверло занёс на проходную; / Третий карточки подделал с голодухи, / Пятый выловлен десницею бухгалтерских проверок; / Кто-то сел за то, что слышал где-то слухи / И не опроверг» [75].

Как следовало реагировать на все эти кромешные истории советскому офицеру и командиру? Выть волком? Пригрозить несчастным новыми карами и заставить замолчать? Крикнуть, что этого не может быть? Уйти без промедления, чтобы не

рвать себе душу? А зачем вы, ваше благородие, вообще подходили к отребью, к лагерной шпане? И как быть — если это правда? И потому: «Не уйти. Не крикнуть. Взгляда не отвесть. / Говорят так просто... Будто так и есть...» [76] От смертника, живущего последний день перед боем, куда двинут обреченных штрафников «смыть кровью» вину перед советской властью, услышит комбат сказанное с последней прямотой удивительное предостережение. «Любопытство к смертникам у вас *не наше*, / Не советское, нейдёт к погонам и звездам. / Берегитесь, как бы *этой* чаши / Не испить и вам! / Не лишиться б гордого покоя, / Не узнать бы, что оно такое — / В шаг квадратный, весь из камня *бокс*» [77].

...Но до квадратного каменного бокса оставалось — неизвестно сколько, да и путь к нему лежал через любопытство иного рода. Комбату предстояло честно отработать фронтовые будни, пройти с боями от земли Достоевского (болота близ Старой Руссы), через земли Тургенева и Лескова (битва за Орел) до самой Германии — и только безупречная военная работа давала ему моральное право на обретение той меры нравственной свободы, которая была утрачена обществом задолго до немецкого вторжения.

Война поставила тяжелый для всякого русского сердца вопрос о границах патриотизма. На дорогах войны капитан Солженицын учился презирать тупых и трусливых парторгов, ощущал брезгливость к «гадёнышам смершевцам», называя их «чекистским дерьмом», травил с приятелями анекдоты про «художества» предвоенного НКВД. Глеб Нержин, главный романтический и автобиографический герой Солженицына, передавал мучительное ощущение умственного и нравственного дискомфорта в конце войны: «Я чувствую порой, / Что в Революции, что в самом стержне становом / Есть где-то роковой, / Проклятый перелом, / Но где? Но в чём? / Когтями землю я царапаю, как зверь, / Я рылом под землёй ищу его на ощупь...» [78]

Открывал *себя себе* прежде всего сам Солженицын. Со своим одноклассником и другом, фронтовым офицером Николаем Виткевичем, он вел напряженную переписку. Что́ все же могли обсуждать так горячо и так безоглядно два советских офицера на регулярных фронтовых встречах и потом в письмах, зная о существовании военной цензуры, подчиненной законам войны? Что таилось за двусмысленной и опасной формулой, которая звучала как «война после войны», и почему, в конце концов, им не думалось о мире? «Груди наши горели страстью политической» [79], — скажет об этом Солженицын много лет спустя. Но страсть эта вспыхнула пожаром не на войне. Она горела с самого детства, когда, чувствуя враждебность окружающего мира, мальчик упорно сопротивлялся ему. Эта страсть усаживала подростка за простыни больших газет и заставляла пристально следить за политическими процессами. В стремлении разглядеть контуры русской революции, по книгам и рассказам очевидцев выйти на ее верный след, прошло отрочество. Менее всего это было похоже на праздное любопытство отличника учебы: одержимо, страстно, порой безжалостно к себе и другим он искал ключи к истории Октября — без них бессмысленной казалась та цель, которой он готов был посвятить всего себя.

Поразительное дело — выпускник университета, школьный учитель, красноармеец, затем курсант артиллерийского училища, затем и лейтенант — Солженицын бредил мировой революцией, но... почему-то странно не подтверждал свое членство в комсомольской организации ни в Морозовске, где он учительствовал, ни в Дурновке, в Костроме или Саранске, ни в боевых частях, где проходила его военная

служба. Мировая революция оставалась мечтой и обреталась в теории, в идеальной сфере, а комсомол и партия были той действительностью, которая демонстрировала ложь. Он тяжело страдал в начале войны, видя, что созданный Лениным социализм трещит под ударом германских бронированных армий. Но «трескучая балаганная предвоенная похвальба, лубочная ложь литературы и искусства» были ему подозрительны еще в конце тридцатых и отвратительными виделись в начале сороковых[80].

В разведывательном дивизионе, где служил Солженицын, было тридцать два офицера, из них тридцать — коммунисты, и только два беспартийных военнослужащих: фотограф, на которого все давно махнули рукой, и комбат Солженицын, на которого парторги наседали всю войну. «За рукав — парторг: "Ну, как там ваш народ? / Заявленья о *приёме* подаёт? / Твоего — не видно. / Покажи пример. / Стыдно! — / Офицер!"»[81]

Но комсомол и партия располагались в его сознании не рядом с Марксом, Энгельсом и Лениным, а рядом с НКВД и СМЕРШем. При всем своем марксизме довоенных и военных лет, при всех мечтах о мировой революции — светлом будущем всего человечества армейский офицер-фронтовик смотрел на всякого смершевца, явившегося в дивизион, как на опасного врага. *Вслужившись*, он уже знал, как грамотно *отболтаться*, когда брали за горло, и мог выдумать сразу несколько причин, почему именно сейчас именно он не может подать заявление в партию Ленина и Сталина.

...Друзья давно не стеснялись в письмах, обсуждая *общие* вопросы. Два образцовых фронтовых офицера-командира (Виткевич был даже кандидатом в члены партии) *общими вопросами* называли... отменную брань по адресу Верховного Главнокомандующего:

«Мы переписывались с ним во время войны между двумя участками фронта и не могли, при военной цензуре, удержаться от почти открытого выражения в письмах своих политических негодований и ругательств, которыми поносили Мудрейшего из Мудрейших, прозрачно закодированного нами из Отца в Пахана»[82]. Им казалось, что, избегая имен «Ленин» и «Сталин» (вместо них — «Вовка» и «Пахан») и не касаясь военных проблем, они были в полной безопасности. Порой все же это ощущение бывало поколеблено. «Мысли обращаются в раздумьи невесёлом, / Я пером по ходу их слежу, — / Вдруг — ударом, вдруг — уколом / Отдаётся в голову: пишу — / Что? Безумцы! Что? В капкан / Сами лезем головой горячной: / *Вовка, путь, обсудим, экономика, Пахан...* / Попадётся цензор не чурбан, — / Как это прозрачно! / И движенье первое — порвать!»[83] Однако вторым движением он себя успокаивал — письма благополучно доходили по адресу, ни одно из них не было изъято — цензурные девочки наверняка ничего не понимали в их хитроумных цидулях.

Споры Солженицына с Виткевичем о «Вовке» и «Пахане» — это и были споры о том, что́ казалось идеалом, и о том, что́ виделось как действительность. Оба были опытными полемистами и с полуслова понимали друг друга. И вот, к примеру, Виткевич писал: «Долго думал я и вижу, что Пахан / Злою волею своей не столько уж ухудшил: / Жребий был потянут, путь был дан / И другого — мягче, лучше — / Кажется, что не было. Какой садовник / Вырастил бы яблоню из кости тёрна? / Так что кто тут основной виновник, — / Встретимся — обсудим. Спорно»[84]. Военный треугольник с вопиющей крамолой, прочитанной? незамеченной? служителями цензуры, полевая почта приносила комбату Солженицыну, и тот, со стесненным сердцем,

додумывал тяжкую мысль и одержимо рвался писать ответ. «Но тогда, снимая обвиненье с Пахана, / Не возводим ли его на Вовку? (сиречь — Ленина). / Коротко: а не была ль *Она* / Если и *не не* нужна, / То по меньшей мере преждевременна?..» [85]

Она — это уже о Революции. Не о мировой, которая то ли еще будет, то ли нет, а о русской, уже происшедшей, решившей топором русскую историю. И как же было не думать о Ней, если на Ее алтарь он как будущий писатель и взволнованный ученик Маркса–Ленина готов был положить и свою жизнь? «Сколько жив — живу иных событий ради, / У меня в ушах иного поколения набат! / — Почему я не был в Петрограде / Двадцать восемь лет тому назад?» [86] Он воображал, как бросается под колесницу революции и по праву смерти кричит вознице (если только он русский человек!), пусть сначала семижды семь раз сходит и проверит, куда скачет. И что же оставалось делать ему как историку революции, если на мысленном возвратном пути к ней было нагромождено столько цензурных запретов, столько неостывших тайн, столько колючей проволоки? Если будущее писательство — не откажись он холодным рассудком от задуманного плана — заведомо обрекало его на крамолу и подполье? Куда ж надо было плыть двадцатипятилетнему Солженицыну, если между его предполагаемым писательством и неминуемым подпольем расстилалась не широкая торная дорога, но едва маячили узкие врата, почти что щель? И выходило так, что «цельность» студента-комсомольца, «открытость» офицера-фронтовика, сменившие «трудность» и «двуправдность» подростка, опять двоились; опять он был не в ладу со своей верой, со своими идеалами, опять выпадал из политической реальности, обсуждая в подцензурных фронтовых письмах роковые последствия революции и прозрачно указывая на главного феодала страны.

В ночь на 3 января 1944 года в ходе фронтовой встречи друзей была составлена «Резолюция № 1», крамольный политический документ, и каждый оставил при себе один экземпляр. Через год, месяц и неделю «Резолюция № 1» будет отобрана при аресте и станет неопровержимой уликой следствия. Спустя двадцать два года Солженицын сам напишет в «Архипелаге» об этом беспощадном аргументе обвинения. «Уже год каждый из нас носил по экземпляру неразлучно при себе в полевой сумке, чтобы сохранилась при всех обстоятельствах, если один выживет, — “Резолюцию № 1”, составленную нами при одной из фронтовых встреч. “Резолюция” эта была — энергичная сжатая критика всей системы обмана и угнетения в нашей стране, затем, как прилично в политической программе, набрасывала, чем государственную жизнь исправить, и кончалась фразой: “Выполнение всех этих задач невозможно без *организации*”. Даже безо всякой следовательской натяжки это был документ, зарождающий новую партию. А к тому прилегали и фразы переписки — как после победы мы будем вести “войну после войны”» [87].

Еще через двадцать с лишним лет документ вернется к Солженицыну в Вермонт, и в 1992-м он еще раз вспомнит суть дела. «Под новый год, 1944 год, мы с моим другом, однодельцем будущим, то есть сразу однодельцем уже, мы с моим другом, однодельцем будущим... встретились, и друг говорит: что мы с тобой всё вычёркиваем из списка, о чём надо поговорить? Не вычёркивать надо, а записывать. Правильно, записывать надо. И мы решили записать. И вот мы сформулировали нашу с ним вдвоём “Резолюцию № 1”. Тут идёт описание того, каково наше советское общество, что это вообще — феодализм, пятое-десятое. Мы к этому времени Сталина не ставили уже ни во что, но в Ленина верили. И в социализм

верили. <...> И вот конец "Резолюции № 1": "Наша задача такая: определение момента перехода к действию и нанесение решительного удара по послевоенной реакционной идеологической надстройке". Это мы за год до конца войны предвидим, как будет, — и правильно предвидим. Но это не всё. Дальше заключение, последняя фраза, за что я получил добавочно 11-й пункт [организация] 58-й статьи, почему и был в особых лагерях, а потом вечная ссылка. <...> Так вот, кончается: "Выполнение этих задач невозможно без организации. Следует выяснить, с кем из активных строителей социализма, как и когда найти общий язык". Ну, не на что обижаться, что дали срок...» [88]

Документ как высшая точка фронтового общения друзей стал миной замедленного действия. Самое удивительное заключалось в том, что составители меморандума вовсе не чувствовали себя заговорщиками; они не отдавали себе отчет, насколько крамольным является само намерение посягать на то, что является прерогативой советского государства, коммунистической партии и ее вождя, которого уже с 1939 года они привычно называли между собой Паханом. «Наше (с моим однодельцем Николаем Виткевичем) впадение в тюрьму носило характер мальчишеский, хотя мы были уже фронтовые офицеры» [89].

Наивность, мальчишество, неосторожность — все это так. Но еще был азарт, было счастье взаимопонимания, была одержимость большой идеей и большим делом, была страсть будущего включения в большую политику, которая пьянила и горячила головы, заставляя забыть об опасности. «Наша с Виткевичем судьба была документированно решена ещё до нашего с ним ареста» [90] — это было понимание постфактум. Так что и намерение (вредный умысел), и рецидивы (крамольная переписка длилась много месяцев), и содержание писем (криминал) давали по тому времени «полновесный материал для осуждения нас обоих; от момента, как они стали ложиться на стол оперативников цензуры, наша с Виткевичем судьба была решена, и нам только давали довоёвывать, допринести пользу» [91].

4. В спорах о Достоевском

Много раз писал Солженицын о том, что́ значили арест и тюрьма в его жизни. Сделанные в разное время, эти признания складываются в один связный рассказ, звучащий в рифму другому узнику Мертвого дома. «До ареста я тут многого не понимал. Неосмысленно тянул я в литературу, плохо зная, зачем это мне и зачем литературе. Изнывал лишь от того, что трудно, мол, свежие темы находить для рассказов. Страшно подумать, чтоб я стал за писатель (а стал бы), если б меня не посадили» [92]. «Понять, что же такое писатель в нашей стране и что я должен делать, я понял только попав в тюрьму. До этого мне всё казалось, что в нашей жизни как-то нет тем, нет сюжетов. В тюрьме я узнал, что сюжетов, наоборот, слишком много» [93]. «Если бы я не попал в тюрьму, я тоже стал бы каким-то писателем в Советском Союзе, но я не оценил бы ни истинных задач своих, ни истинной обстановки в стране, и я не получил бы той закалки, тех особенных способностей к твёрдому стоянию и к конспирации, которые именно лагерная и тюремная жизнь вырабатывает. Так что меня писателем, тем, которым вы меня видите, именно сделали тюрьма и лагерь» [94]. «В тюрьме у меня как раз не было изоляции, потому что я всё время со многими людьми общался, и с такими интересными людьми, от которых набирался то-

го, что мне надо»[95]. «В тюремных спорах меня стали бить, я просто чувствовал, что у меня аргументов нет»[96]. «Вся лагерная жизнь постепенно возвращала основу духовного бытия. Это был беспрерывный процесс»[97]. «В тюрьме я снова встретился с разнообразием, невиданно свободным разнообразием мнений — и я заметил, что мои убеждения прочно не стоят, ни на чём не основаны, не могут выдержать спора. И я от них стал отказываться. И тогда, естественно не в один год, началось возвращение к тому, в чём я был воспитан ребёнком, к христианской вере»[98].

Идеологические столкновения с сокамерниками в тюрьмах были нелегким испытанием. Миропонимание, в котором Солженицын был смолоду столь прилежен, не способно было ни признать новый факт, ни оценить новое мнение прежде, чем найдется на него ярлык из готового запаса. Замечательно, что Достоевский — пробный камень в этих спорах.

Пример подобного спора — в диалоге героев романа Солженицына «В круге первом» Сологдина и Нержина (прототипами которых были, соответственно, Д.И. Панин и А.И. Солженицын); действие происходит в 1949 году, на шарашке в подмосковном Марфино.

[Сологдин]: «Писатели стараются объяснять нам людей до конца — а в жизни мы никогда до конца не узнаём. Вот за что люблю Достоевского: Ставрогин! Свидригайлов! Кириллов! — что за люди? Чем ближе с ними знакомишься, тем меньше понимаешь.

[Нержин]: Ставрогин — это, кстати, откуда?

— Из "Бесов"! Ты не читал? — изумился Сологдин. <...>

— "Бесов"?.. Да разве моё поколение..? Что ты! Да где было их достать? Это ж — контрреволюционная литература! Да опасно просто! <...>

[Нержин — Сологдину]: Наслушавшись твоих евангельских откровений, я закинул тебе вопросик...

— ...Карамазовский.

— Да, ты помнишь! — что делать с урками? И ты сказал? — перестрелять! А? — Нержин и сейчас смотрел как бы проверяя: может, Сологдин откажется?..

[Сологдин]: Друг мой! Только те, кто хотят погубить христианство, только те понуждают его стать верованием кастратов. Но христианство — это вера сильных духом. Мы должны иметь мужество видеть зло мира и искоренить его. Погоди, придёшь к Богу и ты. Твоё ни-во-что-не-верие — это не почва для мыслящего человека, это — бедность души.

Нержин вздохнул.

— Ты знаешь, я даже не против того, чтобы признать Творца мира, некий Высший разум вселенной. Да я даже ощущаю его, если хочешь. Но неужели, если б я узнал, что Бога нет, — я был бы менее морален?

— Без-условно!!

— Не думаю. И почему обязательно ты хочешь, вы всегда хотите, чтоб непременно признать не только Бога вообще, но обязательно конкретного христианского, и триединство, и непорочное зачатие... А в чём пошатнётся моя вера, мой философский деизм, если я узнаю, что из евангельских чудес ни одного вовсе не было? Да ни в чём!

[Сологдин]: Нет другого пути! Если ты усумнишься хоть в одном догмате веры, хоть в одном слове Писания, — всё разрушено!! ты — безбожник!

[Нержин]: Вот так вы и отталкиваете людей! всё — или ничего! Никаких компромиссов, никакой поблажки. А если я в целом принять не могу? что мне выдвинуть? чем загородиться? Я и говорю: я только то и знаю, что ничего не знаю. <...>

[Сологдин]: А тридцать красных томиков ты по-прежнему собираешься читать от корки до корки?

[Нержин]: Да! Понять Ленина — это понять половину революции. А где он лучше сказался, чем в своих книгах? И я найду их везде, в любой избе-читальне» [99].

В послевоенных камерах Бутырской тюрьмы, где Солженицын встречался с умнейшими людьми, обсуждался не вопрос, устоит коммунизм или не устоит, а дебатировалось, каким образом страна будет из него когда-нибудь разумно выходить. Именно там, на тюремных нарах и в шарашке, в полной мере открылся ему Достоевский, совершенно изменив впечатление первого поверхностного знакомства. И была еще одна загадочно случайная встреча с Достоевским на дорогах войны, когда в одном из брошенных немецких домов (хозяин — местный мельник, мукомол) в Восточной Пруссии, капитан Солженицын увидел объемную переплетенную рукопись по-немецки — чью-то монографию о Достоевском, подготовленную к печати; и издательский отзыв на рукопись (хорошая, мол, качественная работа, но по обстоятельствам времени не может быть издана сейчас, а только когда-нибудь позже). Изумленный встречей, Солженицын напишет о причудливых дорогах Европы: «Словно путь — проспектом Невским, / В каждом доме — Достоевский, / Полный, розный, а в одном / Даже рукопись о нём» [100].

Солженицын много раз подчеркивал, что вернулся бы к вере рано или поздно — в любом случае. Просто лагерный опыт раньше открыл глаза. В лагере полностью исчезает идеология, остается борьба за жизнь, затем открывается смысл жизни, а затем Бог. «Лагерное существование, оно как бы меня повернуло. <...> Это, как говорится, был Божий указ, потому что лагерь направил меня наилучшим образом к моей главной теме. Через лагеря, которые меня отвлекли по годам, по силам и могли кончиться моей смертью, — через это меня ввело в самое русло моей главной темы» [101].

Встреча с Достоевским и пламенные дискуссии на «достоевские» темы — это тот духовный ориентир, который помог Солженицыну понять и сформулировать свою главную мысль, магистральную идею. «Обыкновенно встреча человека, какой бы он ни был, с коммунизмом происходит в два тура. В первом туре почти всегда выигрывает коммунизм; как дикий зверь он прыгает на вас и опрокидывает. Но если есть второй тур, то тут уж почти всегда коммунизм проигрывает. У человека открываются глаза, и он замечает, что преклонялся перед обманом, нарисованным на рогоже. И он получает прививку, навсегда» [102]. Опыт Достоевского дал Солженицыну основание сказать: «Я многие годы страдал: ну за что такая несчастная судьба у России! Ну почему Россия попала в руки бандитов, которые делают с ней что хотят? <...> И я понял: значит, вот это и есть узкие, страшно тяжкие ворота, через которые мир должен пройти. Просто Россия прошла первая. Мы все должны протиснуться через этот ужас. Это не значит, что Бог нас покинул! Бог дал нам свободу воли, и мы вправе делать так или делать иначе. И если человечество — одно поколение за другим, одна нация за другой, одно правительство за другим — делает ошибки, то это не Бог с нами ошибается, это мы ошибаемся» [103]. Он увидел парадоксальный смысл

истории: в страшный XX век для многих и многих открылся путь большого духовного возвышения, а в XIX благополучном столетии подготавливалось падение человечества. И в 1914-м, а потом в 1917-м разразилась та катастрофа, о которой предупреждал Достоевский.

Солженицын понял свою писательскую задачу как продолжение дела Достоевского: о падении человечества в XIX веке и о грядущей катастрофе предупреждал автор «Бесов»; о сбывшейся катастрофе XX века должен написать он сам. Правда, с одной существенной поправкой. «После Толстого и Достоевского вырыта в русской истории бездна. Мы пришли в Двадцатый век — в условия жизни как бы другой планеты. Сознание нашего народа сотрясено до такой степени, что всякие линии связи с Девятнадцатым веком и параллели с Девятнадцатым веком становятся трудными, их очень осторожно надо проводить» [104].

5. Русская каторга Достоевского и Солженицына

Ракурс, избранный Солженицыным для сравнения двух эпох — это, прежде всего, взгляд «из-под глыб», из тюремной камеры и лагерного барака. В камере Лубянки по-новому были услышаны бессмертные строки Пушкина: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать!» [105] «Вот мы и страдаем, и мыслим, и ничего другого в нашей жизни нет. И как легко оказалось этого идеала достичь...» [106] Эта оптика дает право на упрек писателям-эмигрантам: «Они [Бунин, Набоков, Алданов] писали так, будто никакой революции в России не бывало или слишком уж недоступно им её объяснить. Они оставляли русским юношам самим искать азимут жизни» [107].

На песчаном карьере в лагере под Новым Иерусалимом зэки копают глину. Мокнут под моросящим осенним дождем — тяжелая одежда насквозь пропиталась водой. Самое время вспомнить Чехова. «Нам очень позавидовал бы сейчас барон Тузенбах? Ведь он всё мечтал работать на кирпичном заводе... Так наработаться, чтобы прийти домой, повалиться и сразу уснуть. Он полагал, очевидно, что будет сушилка для мокрого, будет постель и горячее из двух блюд <...>. А какого чёрта трём сёстрам не сиделось на месте? Их не заставляли по воскресеньям собирать с ребятами железный лом? С них по понедельникам не требовали конспектов Священного Писания? Им классного руководства не навязывали бесплатно? Не гоняли их по квартирам всеобуч проводить?.. Какая-то у них у всех пустейшая болтовня: трудиться! трудиться! трудиться. Да трудитесь, чёрт бы вас побрал, кто вам не даёт? Такая будет счастливая жизнь! такая! такая!! — какая? С овчарками бы вас проводить в эту счастливую жизнь, знали бы!..» [108]

Прежний ужас видится зэку под углом зрения нынешних жестоких реалий. «Безопаснее было при Александре II хранить динамит, чем при Сталине приютить сироту врага народа» [109]. «Пошла лютая жизнь, и уже не назовут заключенного, как при Достоевском и Чехове, “несчастненьким”, а, пожалуй, только — “падло”» [110].

Бездна, вырытая в русской истории и разъединившая две эпохи, — это не локальная, пусть даже и огромная яма, это геологический разлом, прошедший через всю жизнь и требующий пересмотра всех духовных ценностей, всех координат бытия. «Ни Пушкину, ни Лермонтову за дерзкую литературу не давали сроков, Толстого за открытый подрыв государства не тронули пальцем. “Где бы ты был 14-го декабря в Петербурге?” — спросил Пушкина Николай I. Пушкин ответил искренне:

"На Сенатской". И был за это... отпущен домой. А между тем мы... прекрасно понимаем, чего стоил ответ Пушкина: статья 58, пункт 2, вооружённое восстание, в самом мягком случае через статью 19 (намерение), — и если не расстрел, то уж никак не меньше десятки. И Пушкины получали в зубы свои сроки, ехали в лагеря и умирали. (А Гумилёву и до лагеря ехать не пришлось, разочлись чекистской пулей.)» [111]

Фактор *бездны* заставляет по-иному видеть самые трагические, самые больные точки истории XIX века. «*Семь* раз покушались на самого Александра II... И что же? — разорил и сослал он пол-Петербурга, как было после Кирова? Что вы, это и в голову не могло прийти. Применил профилактический массовый террор? Сплошной террор, как в 1918 году? Взял заложников? Такого и понятия не было. Посадил *сомнительных*? Да как это можно?!.. Тысячи казнил? Казнили — пять человек. Не осудили за это время и трёхсот. (А если бы *одно* такое покушение было на Сталина, — во сколько миллионов душ оно бы нам обошлось?)» [112]

«Архипелаг ГУЛАГ» и «Красное Колесо» полны фактов неслыханного — по меркам XX века — либерализма царского времени. «Мягкость» царского режима сформировала политические взгляды писателей-классиков, повлияла на их нравственное и историческое чувство. При этом пресловутый воздух свободы был уже непоправимо отравлен. «Царизм был разбит не тогда, когда бушевал февральский Петроград, — гораздо раньше. Он уже был бесповоротно низвержен тогда, когда в русской литературе установилось, что вывести образ жандарма или городового хотя бы с долей симпатии — есть черносотенное подхалимство. Когда не только пожать им руку, не только быть с ними знакомыми, не только кивнуть им на улице, но даже рукавом коснуться на тротуаре казался уже позор» [113].

Потому-то, считает Солженицын, у Толстого, Достоевского, Чехова и сложились убеждения, будто не нужна политическая свобода, а только моральное усовершенствование: не нужна свобода тому, у кого она уже есть. Ясная Поляна при Толстом «была открытым клубом мысли. А оцепили б её в блокаду, как квартиру Ахматовой, когда спрашивали паспорт у каждого посетителя, а прижали бы так, как всех нас при Сталине, когда трое боялись сойтись под одну крышу, — запросил бы тогда и Толстой политической свободы. В самое страшное время "столыпинского террора" либеральная [газета] "Русь" на первой странице без помех печатала крупно: "Пять казней!.. Двадцать казней в Херсоне!" Толстой рыдал, говорил, что жить невозможно, что *ничего нельзя представить себе ужаснее*» [114].

С мрачной иронией Солженицын свидетельствует, что советскому зэку представить себе картину ужаснее — ой, как можно. Потому понятен сарказм лагерника, с тачкой в руках размышляющего о наивной риторике трёх сестер или о рыданиях Льва Толстого по поводу двадцати казненных в Херсоне. Потому замок Иф, где 18 лет сидел и откуда бежал Эдмон Дантес, Глеб Нержин называет не тюрьмой, а морским курортом [115]. Потому описания каторжной жизни у Достоевского сам Солженицын называет «мнимыми ужасами»: «Когда читаешь описание мнимых ужасов каторжной жизни у Достоевского — поражаешься: как покойно им было отбывать срок! ведь за десять лет у них не бывало ни единого этапа!» [116]

Все и вся подлежит сравнению. Вот зэк рассуждает о качестве следствия: «Наши революционеры никогда не знавали, что такое настоящее *хорошее* следствие с пятьюдесятью двумя приёмами» [117]. Вот зэк говорит о лагерных врачах: «Тюремный врач — лучший помощник следователя и палача... А кто ведёт себя иначе — того

при нашей тюрьме не держат»[118]. Вот — советует, что надо читать в лагере: «Гоголя — прочь! Чехова — тоже прочь! — слишком много еды!.. Читать духовное! Достоевского — вот кого читать арестантам! Но позвольте, это у него: "дети голодали, уже несколько дней они ничего не видели, кроме хлеба и *колбасы*"[119]?» Вот говорит об условиях работы *тогда* и *сейчас*: «Каторжные работы в дореволюционной России десятилетиями ограничивались Урочным Положением 1869 года, изданным для вольных. При назначении на работу учитывались: физические силы рабочего и степень навыка (да разве в это можно теперь поверить?!). Рабочий день устанавливался зимой 7 часов (!), летом — 12, 5... Что до омской каторги Достоевского, то там вообще бездельничали, как легко установит всякий читатель. Работа у них шла в охотку, впритруску, и начальство даже одевало их в *белые* полотняные куртки и панталоны! — ну, куда ж дальше?»[120] Вот — о качестве и количестве питания: «Опасность умереть от истощения никогда не нависала и над каторжанами Достоевского. Чего уж там, если в остроге у них ("в зоне") ходили гуси (!!) — и арестанты не сворачивали им голов»[121].

Но главное отличие от каторжников Достоевского — в почти поголовном сознании невиновности. «Там — сознание заклятого отщепенства, у нас — уверенное понимание, что любого вольного вот так же могут загрести, как и меня; что колючая проволока разделила нас условно. Там у большинства — безусловное сознание личной вины, у нас — сознание какой-то многомиллионной напасти»[122].

Итак, советский зэк с горечью говорит о губительной наивности своих предшественников. В свете нашего опыта ваши несчастья выглядят смешными, если не ничтожными, — так чувствует зэк, оглядываясь на прежних товарищей по русскому Мертвому дому. Разумеется, оптика зэка дает ограниченное видение, подобно тому, как ограничена застенком жизнь самого зэка. И Солженицын-писатель это отчетливо понимает. Вскоре после высылки у него спросили: «Кто испытал больше страданий — Достоевский или вы?» «Советский ГУЛАГ несравнимо страшней царской каторги, — ответил он. — Но мера внутренних страданий человека не всегда соответствует внешне пережитому»[123]. Однако внешние тюремные приметы, которые так способствовали безмерности внутренних страданий, тем не менее обожгли его память и воображение. И потому «Архипелаг ГУЛАГ» стал не только опытом художественного исследования русского Мёртвого дома нового образца. Солженицын смотрит на каторжные норы «золотого века» глазами зэка-узника из «железного столетия» и, верный своему летописному занятию, составляет опись потерь и приобретений государства Российского по части застенков.

Каторга Достоевского, бесстрастно фиксирует Солженицын, не знала вечного лагерного непостоянства, этой «судороги перемен», не знала этапов; люди отбывали в одном остроге весь срок — им не ведомы были внезапные перетасовки «контингентов», переброски «в интересах производства», комиссовки, инвентаризации имущества, внезапные ночные обыски «с раздеванием и переключиванием всего скудного барахла», отдельные доскональные обыски к 1 мая и 7 ноября[124]. Рождество и Пасха каторги прошлого века не знали ничего подобного. «Достоевский ложился в госпиталь безо всяких помех. И санчасть у них была даже общая с конвоем. <...> При Достоевском можно было из строя выйти за милостынею. В строю разговаривали и пели»[125]. «Мечтал Достоевский о таком суде, где всё нужное *в защиту* обвиняемого выскажет прокурор. Это сколько ж нам веков ещё ждать? Наш общест-

венный опыт пока неизмеримо обогатил нас такими адвокатами, которые *обвиняют* подсудимого» [126].

Сравнение необходимо продолжить. Государственный преступник, осужденный военным судом на смертную казнь расстрелянием с заменой на четыре года каторги, Достоевский, по приговору о лишении гражданских прав, был лишен и права писать. Мысль об этом сводила его с ума. «Если нельзя будет писать, я погибну. Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руках» (28_1, 163). Но в Омском остроге появилась на свет легендарная «Моя тетрадка каторжная», самоделка, сшитая разными нитками из двадцати восьми листов простой писчей бумаги, хранимая фельдшером военного госпиталя. Туда время от времени удавалось укрыться арестанту, и тот мог снова побыть писателем. Тетрадка с «выражениями, записанными на месте» помогла выдержать автору «Бедных людей» тысячу четыреста шестьдесят дней заключения от звонка до звонка — вечная благодарность русского читателя медикам старого Омского острога. «Доктор Ф.П. Гааз у нас бы не приработался» [127] — таков реальный исторический комментарий Солженицына о лагерной медицине своего времени.

Но сравнение двух каторжных миров требует еще одного примечания. Несмотря на жестокость наказания, которому подвергся литератор Достоевский за публичное чтение письма литератора Белинского к литератору Гоголю, полученное в копии от литератора Плещеева (смертный приговор не содержал иного состава преступления), это наказание не имело цели вечного преследования преступника. Государство не мстило ему и, помиловав, вернуло право писать и печататься. Переступив порог каторжного острога, Достоевский, сосланный рядовым в Семипалатинск, мог не скрывать того факта, что занимается литературной работой; мог не опасаться, что его бумаги отнимут, нагрянув с обыском в казарму или на частную квартиру. И, уж конечно, ни Достоевскому, ни какому-либо другому государственному преступнику из литераторов прошлого не пришлось заучивать свои тексты наизусть из боязни их записать. Счастливым образом запаздывал и технический прогресс, храня русскую литературу: на писателя Золотого или Серебряного века власть могла напустить соглядатая, но не дотягивалась поставить тайную прослушку в его кабинете.

6. По нотам Достоевского

И вот закономерный итог. «Что тюрьма глубоко перерождает человека, известно уже много столетий. <...> У нас всегда вспоминают Достоевского. А Писарев? Что осталось от его революционности после Петропавловки? Можно спорить, хорошо ли это для революции, но всегда эти изменения идут в сторону углубления души. <...> Наши просветители, сами не сидевшие, испытывали к узникам только естественное стороннее сочувствие; однако Достоевский, сам посидевший, ратовал за наказания! Об этом стоит задуматься. И пословица говорит: “Воля портит, неволя учит”» [128]. В то же время Солженицын помнит и другое. «Достоевский восклицает: “Кого когда исправила каторга?” <...> Возникает сложнейший из вопросов: как можно по единому уголовному кодексу давать однообразные уподобленные наказания? Ведь внешне равные наказания для *разных* людей, более нравственных и более испорченных, более тонких и более грубых, образованных и необразованных, суть наказания совершенно *неравные* (см.: Достоевский, “Записки из Мёртвого дома”, во многих местах)» [129].

Так, вместе с опытом русского ГУЛАГа, а прежде — Мертвого дома вошло в судьбу Солженицына истинное ученичество. «Оглядясь, я увидел, как всю сознательную жизнь не понимал ни себя самого, ни своих стремлений. Мне долго мнилось благом то, что было для меня губительно, и я всё порывался в сторону, противоположную той, которая была мне истинно нужна. Но как море сбивает с ног валами неопытного купальщика и выбрасывает на берег — так и меня ударами несчастий больно возвращало на твердь. И только так я смог пройти ту самую дорогу, которую всегда и хотел» [130].

В ранней юности Достоевский, мечтавший о писательстве, познавал жизнь по книгам. «Учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно» (28_1, 63). То проникновенное знание природы человека, которым в совершенстве владел автор «Преступления и наказания», прошедший через реальность Мертвого дома, Солженицыну-писателю суждено было взять не из книг. Тайна добра и зла, скрытая в сердце человека, давалась тяжкими испытаниями — и духа, и всего человеческого естества. «Согнутой моей и едва не подломившейся спиной дано мне было вынести из тюремных лет этот опыт: как человек становится злым и как — добрым. В упоении молодыми успехами я ощущал себя непогрешимым и оттого был жесток. В переизбытке власти я был убийца и насильник. В самые злые моменты я был уверен, что делаю хорошо, оснащён был стройными доводами. На гниющей тюремной соломке ощутил я в себе первое шевеление добра. Постепенно открылось мне, что линия, разделяющая добро и зло, проходит не между государствами, не между классами, не между партиями, — она проходит через каждое человеческое сердце — и черезо все человеческие сердца. Линия эта подвижна, она колеблется в нас с годами. Даже в сердце, объятом злом, она удерживает маленький плацдарм добра. Даже в наидобрейшем сердце — неискоренённый уголок зла» [131].

Закон колебания линии добра и зла — стал основой миропонимания Солженицына, его вкладом в познание тайны человека. «Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (28_1, 63), — написал Достоевский в семнадцать лет; ему никогда потом не пришлось отказываться от своих слов. Не «потерял времени» и Солженицын. «С тех пор я понял правду всех религий мира: они борются со злом в человеке (в каждом человеке). Нельзя изгнать вовсе зло из мира, но можно в каждом человеке его потеснить. С тех пор я понял ложь всех революций истории: они уничтожают только современных им *носителей* зла (а не разбирая впопыхах — и носителей добра), — само же зло, ещё увеличенным, берут себе в наследство. <...> Вот почему я оборачиваюсь к годам своего заключения и говорю, подчас удивляя окружающих: “Благословение тебе, тюрьма!” <...> Все писатели, писавшие о тюрьме, но сами не сидевшие там, считали своим долгом выражать сочувствие к узникам, а тюрьму проклинать. Я — достаточно там посидел, я душу там взрастил и говорю непреклонно: “Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни!» [132] Право на эту непреклонность дал Солженицыну его тюремный опыт; знание сердца человеческого дало ему отвагу добавить: «А из могил отвечают: — Хорошо тебе говорить, когда ты жив остался!» [133]

И вот — точка пересечения Солженицына и Достоевского на географической карте Мертвого дома — Архипелага ГУЛАГа. «Омский острог, знавший Достоев-

ского, — не какая-нибудь сколоченная из тёса наспех Гулаговская пересылка. Это — екатерининская грозная тюрьма, особенно её подвалы. Не придумаешь лучших декораций для фильма, чем камера здешнего подвала. Квадратное окошечко — это вершина наклонного колодца, там наверху выходящего на поверхность земли. По трёхметровой глубине этого проёма видно, чтó тут за стены. И потолка-то в камере нет, а глыбой нависают сходящиеся своды. И мокра одна стена: насачивается вода из почвы, подтекает на пол. Утром и вечером здесь темно, ярким днём — полутьма. Крыс нет, но чудится, что ими пахнет. И хотя своды свисают так низко, что до них местами достаёшь рукой, — умудрились тюремщики и сюда встроить двухэтажные нары, нижний настил едва над полом, у щиколотки. Этот острог должен был бы, кажется, подавить те смутные бунтарские предчувствия, которые росли в нас на распущенной Куйбышевской пересылке. Но нет!» [134]

Получив бесценный опыт русского Мертвого дома, опыт страдания и духовного перерождения, Солженицын научился видеть в Достоевском единомышленника и соратника. Автор «Архипелага» доверительно «сверяет часы» с автором «Бесов». Главные русские вопросы — о правде, справедливости, свободе, земле, о России и ее предназначении, о вере и Церкви — Солженицын видит в контексте провидческих решений Достоевского. «Огромные, непривычные мысли подавал он мне, — пишет Солженицын о Н.И. Кобозеве, крупном физике-химике, страстно увлеченном Достоевским и Владимиром Соловьевым, — восполняя разрушенную традицию и мою невежественность» [135]. Публицистика Солженицына — это зачастую прямой диалог с «огромными, непривычными мыслями» «Дневника писателя» Достоевского. Но этот диалог, несомненно, — становится и дневником писателя Солженицына. Солженицын-публицист неопровержимо доказывает, что русскому автору, пишущему о России XX века, нельзя, невозможно обойтись без публицистической мысли Достоевского.

«Россия принадлежит Европе или, как считал Достоевский, повёрнута к Азии?» — задает Солженицыну вопрос журналист-француз, не очень, видимо, хорошо запомнивший знаменитое высказывание Достоевского: «У нас — русских — две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами. Против этого спорить не нужно» (23, 30). «Я думаю, что у нас двойственная роль, двойственное место — всегда так было и всегда будет, — отвечает Солженицын совершенно в духе Достоевского. — Собственно говоря, мы — материк, и как материк имеем право на своё собственное развитие. <...> Неправильно относить нас ни к Западу, ни к Востоку» [136]. Историософские размышления Солженицына в работе «“Русский вопрос” к концу XX века» (1994), когда писателю необходимо сказать о внешнеполитических шагах России, недальновидных и проигрышных при Александре II, опираются даже и на художественный фрагмент Достоевского. «В 1874 находим у Достоевского (“Подросток”, гл. 3) восклицание: “Вот уже почти столетие, как Россия живёт решительно не для себя, а для одной лишь Европы!” (Точней бы сказать: к тому времени — уже почти полтора столетия.) Да что — Европу? В 1863 Россия не упустила поддержать флотом и американский Север против Юга — а туда зачем нам простягаться?» [137]

В работе «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни» (1973) Солженицын размышляет о праве наций на раскаяние. «*Нации* (в отличие от партий. — *Л. С.*) — живейшие образования, доступные всем нравственным чувст-

вам и, как ни мучителен этот шаг, — также и раскаянию. Ведь "идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности", — пишет Достоевский ("Дневник писателя"; его примеры: еврейская нация создалась лишь после Моисея, многие из мусульманских — после Корана). "А когда с веками в данной национальности расшатывается её духовный идеал, так падает национальность и все её гражданские уставы и идеалы". Как же обделить нацию правом на раскаяние?» [138]

Фундаментальное убеждение Солженицына, на котором строится его концепция обустройства России, — о земле, с ее чудесным, благословенным свойством плодоносить, имеет мощную опору. «Земля для человека содержит в себе не только хозяйственное значение, но и нравственное. Об этом убедительно писали у нас Глеб Успенский, Достоевский, да не только они» [139]. Достоевский воспринимается и как союзник в вопросе о демократии и демократических процедурах. «Достоевский считал всеобщее-равное голосование "самым нелепым изобретением XIX века". Во всяком случае, оно — не закон Ньютона, и в свойствах его разрешительно и усумниться» [140].

В каком-то смысле Достоевский для Солженицына — образец того, как должен русский писатель откликаться на главные вопросы времени, особенно если это время реформ и переустройства общества. «Недаром Достоевский тревожно писал о пореформенной поре: "Мы переживаем самую переходную и самую роковую минуту, может быть, изо всей истории русского народа". (Сегодня мы с ещё большим основанием добавим пору нынешнюю.) Он писал: "Реформа 1861 года требовала величайшей осторожности. А встретил народ — отчуждённость высших слоёв и кабатчика". К тому же: "мрачные нравственные стороны прежнего порядка — рабство, разъединение, цинизм, продажничество — усилились. А из хороших нравственных сторон прежнего быта ничего не осталось"» [141].

«В пореформенной России, — продолжает свой исторический анализ Солженицын, — в обстановке общественного упоения адвокатскими речами (которые бесцензурно шли в печать), он (суд присяжных. — *Л. С.*) сопровождался аргументами и оканчивался решениями порой трагикомическими (это ярко высвечено Достоевским: "блестящее установление адвокатура, но почему-то и грустное", — если уж не помянуть зловещего оправдания террористки Веры Засулич — полоска розовой зари для жадно желаемой революции). Из этих-то адвокатских речей выросла удобная традиция перелагать ответственность с личности преступника на "проклятую российскую действительность"» [142]. «Я не забываю, — пишет автор "Архипелага ГУЛАГ", — и высказанного Достоевским против наших судов присяжных ("Дневник писателя"): о злоупотреблении адвокатским красноречием <...>, о том, что у присяжных минутный импульс может перевесить Гражданскую ответственность. Мы это видим порой на современном Западе и не можем восхититься. Именно этого опасался Достоевский, душою уйдя далеко вперёд от нашей тогдашней жизни. Но Достоевский опасся не того, чего надо было опасаться! Он считал гласный суд достигнутым уже навсегда!.. (Да кто из его современников мог поверить в ОСО?..) В другом месте пишет и он: "лучше уж ошибиться в милосердии, чем в казни". О, да, да!» [143]

Солженицын ощущает свою солидарность с Достоевским по магистральной линии отечественной мысли — по вопросу о земле. Земля — это нетленная ценность, это вечное и обязательное в судьбе человека, в отрыве от неё — не жизнь. «Я ощу-

щаю — так, я в этом убеждён, — пишет Солженицын. — А Достоевский воскликнул: "Если хотите переродить человечество к лучшему... то наделите их (людей. — *Л. С.*) землёй!.. В земле есть что-то сакраментальное... Родиться и всходить нация должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут"» [144]. В важнейшем вопросе о земстве Солженицын также находит у Достоевского необходимый исторический аналог. «Выборы крестьянских депутатов в земство уездное происходили под влиянием местных чиновников. (Достоевский об этом: "Народ оставлен у нас на свои силы, никто его не поддерживает. Есть земство, но оно — "начальство". Выборных своих народ выбирает в присутствии какого-то "члена", опять-таки начальства, и из выборов выходит анекдот".)» [145]

В своей знаменитой работе о русском вопросе и его истории за три столетия Солженицын проследил, как работала (вернее, как *не работала*), почти никогда в русской истории, идея «сбережения народа». Проект виднейшего деятеля елизаветинского времени Петра Ивановича Шувалова, предложенный в 1754 году, был принят, но никогда не выполнен; и все государи российские, вместо облегчения бремени народного, больше думали о европейских раздорах, чем о внутренних бедах. «Минуло два с половиной столетия, — пишет Солженицын, — а всё так же высится перед нами, по наследству от П.И. Шувалова, неисполненное **Сбережение Народа**» [146]. И, конечно же, Солженицын, внимательнейший читатель Достоевского, не мог пропустить страстный призыв писателя со страниц предсмертного выпуска «Дневника писателя» о сбережении народа в нравственном смысле. После крестьянской реформы «явилась в народе потребность и жажда чего-то нового, уже не прежнего, жажда правды, но уже полной правды, полного гражданского воскресения своего в новую жизнь после великого освобождения его» (27, 16). Искание правды и беспокойство по ней, пишет Достоевский, требуют нравственной твердости; народ же растерян и нравственно обеспокоен. Потому-то и надо его беречь. «О, надо беречь народ. Сказано: "Будут времена, скажут вам: се здесь Христос, или там, не верьте"» (27, 17).

Эту же дорогую для него мысль Достоевский разрабатывает в подготовительных материалах к «Дневнику писателя» 1881 года, которому суждено будет стать духовным завещанием. «Никогда народ не был более склонен (и беззащитен) к иным веяниям и влияниям. <...> Надо беречься. Надо беречь народ. Церковь в параличе с Петра Великого. Страшное время <...>. Между тем народ наш оставлен почти что на одни свои силы. Интеллигенция мимо» (27, 49). Достоевский мечтал, что на подмогу народу явится чистая духом молодежь и возьмет на себя всю воспитательную работу. «Светлая, свежая молодежь наша, думаю я, тотчас же и прежде всех отдаст свое сердце народу и поймет его духовно впервые. Я потому так, и прежде всех, на молодежь надеюсь, что она у нас тоже страдает "исканием правды" и тоской по ней, а стало быть, она народу сродни наиболее и сразу поймет, что и народ ищет правды» (27, 24).

Как историческую драму России воспринимает Солженицын, вслед за Достоевским, оставленность народа в смутные времена переустройства общества. Народ не уберегли — не убереглась и молодежь. «Мечтал Достоевский, чтобы появилась в России "молодежь скромная и доблестная". Но *тогда* появлялись "бесы" — и мы видим, куда мы пришли» [147]. И вот рассказывает, вспоминая 1906 год, героиня «Красного Колеса» умница и интеллектуалка Ольда Орестовна Андозерская.

«В двадцатипятилетие смерти Достоевского — изо всей читающей и интеллигентской России, ото всей нашей просвещённой столицы, от нашего гордого студенчества — знаешь, сколько человек пришло на его могилу? *Семь*! Я там была... Семь человек! Россия пошла за бесами. Даже буквально, через несколько дней после смерти Достоевского — убили Освободителя. Повернула, повалила за бесами... Правда, в этом году, на тридцатипятилетие собралось больше гораздо. Но, думаешь, привлечены его главным? Не-ет. Привлекает, и на Запад уже потянулось: описание душевной порчи, выверта, да ещё как изнутри! Появляется на Достоевского мода. Да ты сам-то его любишь?» И герой «Красного Колеса», Георгий Воротынцев, которому и рассказывается эта история и который пока явно «не тянет» беседовать о Достоевском на равных с подругой, уклончиво отвечает: «Да нет, не мой писатель. Очень уж много у него эпилептиков, непропорционально. И конфиденты лишние болтаются. И разговоры непомерные, и всё ковыряются. По-моему, жизнь гораздо проще» [148].

И все же Воротынцеву придется увидеть своими глазами, что жизнь в России пошла «по Достоевскому». И он услышит пламенные слова генерала Нечволодова — о величайшей трагедии России, предсказанной Достоевским, о том, что вся русская жизнь, которой управляет *левая саранча*, — в духовном капкане. «Это — смертельная болезнь: помутнение национального духа. Если образованный класс восхищался бомбометателями и ликовал от поражений на Дальнем Востоке? Это уже были — не мы, нас подменили, какое-то наслание злого воздуха. Как будто в какой бездне кто-то взвился, ещё от нашего освобождения крестьян, — и закрутился, и спешит столкнуть Россию в пропасть. Появилась кучка пляшущих рожистых бесов — и взбаламутила всю Россию. Тут есть какой-то мировой процесс. Это — не просто политический поворот, это — космическое завихрение. Эта нечисть, может быть, только начинает с России, а наслана — на весь мир? Достоевскому довелось быть у первых лет этого наслания — и он сразу его понял, нас предупредил. Но мы не вняли. А теперь — уже почву рвут у нас из-под ног. И у самых надёжных защитников падает сердце, падают руки» [149].

Все сбылось по Достоевскому... В правоте этих слов Солженицыну пришлось убеждаться много раз на протяжении всей своей жизни. Достоевский оказывался надежным союзником в решении самых запутанных и коварных вопросов русской истории. Спрашивает журналист из «Тайм»: «Был ли поступок Богрова результатом развития идей терроризма (как в “Бесах”) или это продукт развития идеи в мозгу только одного этого человека?» Солженицын отвечает: «Это совпадает. Богров к моменту покушения уже не был членом революционной организации. <...> Он действовал совершенно единолично, и поэтому-то руководился именно развитием идей. Тут Достоевский верно предвидел. Дело не в организации революционной. Богров — тот особенный исключительный случай, когда действием руководит идейное Поле, то есть то, *как все* думают. Его никто не посылал, а он идёт на убийство, — от того лишь, как общество думает» [150]. Именно об этом и говорил Петр Верховенский, идя на собрание к своей кучке: «Ну и наконец самая главная сила — цемент всё связующий — это стыд собственного мнения. Вот это так сила! И кто это работал, кто этот “миленький” трудился, что ни одной-то собственной идеи не осталось ни у кого в голове! За стыд почитают» (10, 298–299).

Солженицын пишет: «Всё тот же Достоевский, судя по французской революции, кипевшей от ненависти к Церкви, вывел: “Революция непременно должна на-

чинать с атеизма". Так и есть»[151]. А Достоевский вспоминал свои встречи с Белинским: «Как социалисту, ему прежде всего следовало низложить христианство; он знал, что революция непременно должна начинать с атеизма» (21, 10). И вот уже герои «Бесов» хвалятся своим атеизмом как выдающимся достижением прогресса. «Об атеизме говорили и, уж разумеется, Бога раскассировали. Рады, визжат. Кстати, Шатов уверяет, что если в России бунт начинать, то чтобы непременно начать с атеизма. Может, и правда» (10, 180).

Другой англичанин, писатель и интеллектуал, в интервью с Солженицыным вспоминает о столетнем юбилее со дня смерти Достоевского в 1981 году. «И вот я оказался на московской улице, и цитировал слова, по-английски, конечно, из Пушкинской речи Достоевского — о том, что Дух Христов восторжествует против всех врагов Его именно в России... Именно Достоевский почуял, что всё произойдет из беса либерализма». Русский собеседник совершенно согласился с этой мыслью и добавил: «Поразительно, что Достоевский это видел за сто лет вперёд. Мы с вами можем видеть то, что уже стало зримым во многих местах Земли. Но как он увидел то, что ещё только зарождалось и чего ещё не было нигде на Земле? Наблюдая современность, мы то и дело возвращаемся к Достоевскому и поражаемся его предвидениям»[152].

Но такова судьба всех пророков в России — их или не хотят слышать, или лишают слова, или само пророчество выворачивают наизнанку. Английского интервьюера волновало, как именно Достоевского «восстановили» в правах после длительной опалы. «Меня поражает эта совершенно феноменальная идеологическая акробатика. Теперь нас стараются уверить, что Достоевский каким-то таинственным образом продолжает идеологию Маркса; и будто бы Ленин его хвалил». Ответ Солженицына показал, какой поворотный круг совершила судьба с ним самим: так же, как несовместны гений и злодейство, так несовместимы оказались в его мировоззрении Достоевский и марксизм. «Нет пределов акробатике марксизма. Не только Достоевского они записали уже в свои единомышленники, но, уничтожая христианство, они готовы и Иисуса Христа записать себе. В СССР совершенно серьёзно доказывается в атеистической и политической литературе, что именно лучшее, что есть в христианстве, — христианство осуществить не может, а наследует и практикует марксизм. <...> Этот фокус, это мошенничество распространяется на весь мир, потому что социалисты то и дело приписывают себе христианские доблести. Христианство основано только на доброй воле, а социализм только на насилии, хотя бы и мягком»[153].

Солженицын много раз задумывался о трудной участи писателя-христианина в России. Этой участи — быть оклеветанным, оболганным, ненавидимым «силами прогресса» — в России не избежал ни один писатель. Солженицын, изучавший историю «Вех», поражался, что дореволюционная интеллигенция (те, кто причислял себя к ней) не относила к разряду интеллигентов крупнейших русских писателей и религиозных философов — Достоевского, Толстого, В. Соловьева. «В Гоголе ценили обличение государственного строя и правящих классов. Но, как только он приступил к наиболее дорогим для себя духовным поискам, он был публицистически исхлёстан и отрешён от передовой общественности. В Толстом ценили те же разоблачения, ещё — вражду к церкви, к высшей философии и творчеству. Но его настойчивая мораль, призывы к опрощению, ко всеобщей доброте воспринимались

снисходительно. "Реакционный" Достоевский был и вовсе интеллигенцией ненавидим, был бы вообще наглухо забит и забыт в России и не цитировался бы сегодня на каждом шагу, если бы в XX веке внезапно на уважаемом Западе не вынырнула его громовая мировая слава» [154].

В этом ряду совершенно естественно видится и судьба самого Солженицына, не обойденного на Родине ни хулой, ни клеветой, ни стремлением «кругов» его «наглухо забить и забыть»...

Заслуга же «цитировать Достоевского на каждом шагу» принадлежит, как можно легко убедиться, всем сочинениям Солженицына. Ни одна историческая параллель, ни одно событие, достойное упоминания, не обходятся без содержательного комментария из Достоевского. Он — краеугольный камень русской мысли, выразитель русского взгляда на мир. Русская жизнь начиталась Достоевского и вся, «от коры до центра», пропиталась им. Вот в «Красном Колесе» Солженицын воспроизводит духовную атмосферу в российском обществе накануне первой русской революции, когда уже гремели револьверы террористов. Духовенство тогда задумалось: не от нездоровья ли Церкви, окаменевшей под дланью государства, — нездоровье общества? Ведь для культурного круга к тому моменту было решено окончательно и бесповоротно, что всякая вера в небесное есть смехотворный вздор, бессовестный обман, а уж в церковь ходить — просто стыдно, говорят: «как в Союз русского народа». Однако противники церковных реформ, пишет Солженицын, «возражали умело: что Церковь не есть учреждение человеческое, и потому не нужна в ней внешняя перемена и не должна к ней прикладываться человеческая энергия. Что писатель Достоевский оболгал её, будто она де парализована, а она — организм вечной жизни, и вхождение в ту жизнь никому не закрыто» [155]. Как трагически просчитались тогда «благорасплывшиеся водители» Церкви...

Не потому пала монархия, что произошла революция, утверждает Солженицын, — а революция произошла потому, что бескрайне ослабла монархия, и монархическое чувство выветривалось в миллионах сознаний вместе с чувством христианским. Образованное русское общество бежало навстречу своей погибели и толпилось около нее «глупо, некрасиво и подло». «Карсавин и Бердяев уже записались составлять Историю Освобождения России — ещё и освобождения не видели, а уже составлять! Да бердяйствовали, скоропалительно, безответственно, едва не все светила кряду. По Достоевскому: "им сперва республика, а потом отечество"» [156].

Показательно, что девиз французских республиканцев, упомянутый в «Красном Колесе» еще и в сцене собрания ЦК кадетской партии, русские кадеты, участвующие в диспуте, цитируют опять-таки по Достоевскому (Ариадна Тыркова: «Помните Достоевского?») [157]

И вот уже споры о патриотизме перекинулись — будто и не было уроков Достоевского — на время Солженицына. И снова тот же пафос, те же аргументы, та же линия защиты. Японский профессор-русист, в диалоге с Солженицыным, утверждает: «Есть такой взгляд, что патриотизм может привести к мировой войне. А Достоевский говорил, что именно патриотизм только и может нас привести ко всечеловечеству» [158]. Но ведь на языке Достоевского всечеловечество — это эквивалент честного, последовательного космополитизма — того, что объединяет, впитывает в себя все национальные культуры мира. «Для этого понятия у Достоевского было слово "всечеловек" и "всечеловечество"», — скажет другому собеседнику Солже-

ницын[159]. А в разговоре с японцем он защищает патриотизм так, как, наверное, защищал бы его сам Достоевский. «Патриотизм не может привести ни к какой войне, ибо патриотизм не желает никаких захватов»[160]. Другой японский профессор, после рассказа Солженицына о поездке по Японии, откровенно признался: «Вы похожи были на Достоевского, когда стояли на этой трибуне»[161].

Защитить Достоевского от любых нападок и клевет, выиграть спор о его якобы «несуразном мировоззрении» у своего вечного оппонента А. Синявского[162], отстоять слово Достоевского (так же, как и слово Пушкина) в «нынешнем одичании» — Солженицын считает делом своей писательской чести. И только один пункт политической публицистики Достоевского остается в глазах Солженицына незащищённым и вызывает у него искреннее сожаление: пресловутый Константинополь. Чрезвычайно показательно, однако, что великорусский шовинизм, в котором привычно обвиняют Достоевского за его мессианские высказывания, инкриминируют и Солженицыну уже безотносительно к Константинополю. «На меня врут, как на мёртвого», — говорит в этой связи писатель[163]. Проклятым миражом называет герой «Красного Колеса» Воротынцев мечту русских славянофилов сделать Константинополь центром славянского мира. «Вся идея возглавить славянство — ложная, вместе и с Константинополем! Из-за славянства мы и с немцами столкнулись. <...> И что за тупая жадность — почти всеобщее ослепление этим Константинополем, будь он неладен! И Достоевский туда же. И от самых крайних правых и до кадетов, даже до Шингарёва, — жизни им нет без Константинополя!»[164]

Лидер партии эсэров Чернов, персонаж солженицынской эпопеи, чувствуя необходимость философски «довооружиться», вынашивает план: выработать некую среднюю линию между мистикой славянофилов, Достоевского — и против полного торжества марксистского материализма[165]. Здесь же, в «Красном Колесе», Солженицын констатирует: «Инерция почти векового направления панславистской политики была так сильна над русскими умами, даже над реющим Достоевским»[166]. А в итоговом «Русском вопросе...» писатель высказался еще горше. «Есть-таки правда, когда упрекают российские государственные и мыслящие верхи в мессианизме и в вере в русскую исключительность. И покоряющего этого влияния не избежал и Достоевский, при его столь несравненной проницательности: тут — и мечта о Константинополе, и "мир с Востока победит Запад", даже и до презрения к Европе, что давно уже стыдно читать»[167].

Однако справедливости ради следует и в этом щекотливом пункте сказать о несравненной, выше обычного разумения, проницательности Достоевского. «У России, как нам всем известно, и мысли не будет, и быть не должно никогда, чтобы расширить насчет славян свою территорию, присоединить их к себе политически, наделать из их земель губерний и проч. Все славяне подозревают Россию в этом стремлении даже теперь, равно как и вся Европа, и будут подозревать еще сто лет вперед. Но да сохранит бог Россию от этих стремлений, и чем более она выкажет самого полного политического бескорыстия относительно славян, тем вернее достигнет объединения их около себя впоследствии, в веках, сто лет спустя» (26, 80). Россия, по мысли Достоевского, должна доставить славянам как можно больше политической свободы, устраниться от всякого опекунства и надзора над ними. А что же славяне? «Мало того, даже о турках станут говорить с большим уважением, чем об России. Может быть, целое столетие, или еще более, они будут беспрерывно тре-

петать за свою свободу и бояться властолюбия России; они будут заискивать перед европейскими государствами, будут клеветать на Россию, сплетничать на нее и интриговать против нее» (26, 79).

История позаботилась, а жизнь потрудилась предоставить новые факты и обстоятельства на тему «Россия и славянский мир». Да и с момента написания «Русского вопроса...» прошло уже целое десятилетие.

* * *

Еще в начале пути, когда А.Т. Твардовский и редакция «Нового мира» читали первые крупные вещи Солженицына, они, не сговариваясь, применяли к автору «Ивана Денисовича» самые высокие критерии сравнения. Это не могло не льстить писателю, но имело и опасные последствия, когда сравнение использовалось как упрек. Роман «В круге первом» Твардовский «хвалил с разных сторон и в усиленных выражениях. Там были суждения художника, очень лестные мне. "Энергия изложения от Достоевского... Крепкая композиция, настоящий роман... Великий роман... Вы опираетесь только на самых главных (то есть классиков), да и то за них не цепляетесь, а своим путём..."» [168] Такие похвалы задавали слишком высокую планку: критики-оппоненты били Солженицына, беря в союзники тех самых «главных», на кого он, по впечатлению Твардовского, опирался в своем творчестве. «Достоевский и Толстой отвечают на ставимые ими вопросы, а Солженицын — не отвечает...», — настаивал новомировец Дементьев при обсуждении «Круга первого», который он не хотел пускать в печать. «У Толстого, у Достоевского (снова настаивал Дементьев. — *Л. С.*) есть внутренняя концепция, ради которой вещь пишется, а здесь (в «Раковом корпусе». — *Л. С.*) её нет, вещь не завершена в своих внутренних мотивах!» [169] И Твардовский, сражаясь за Солженицына, вновь прибегал к спасательному кругу — *главным* классикам. «Не завершено? Произведения великие всегда несут черты незавершенности: "Воскресение", "Бесы", да где этого нет?..» [170]

Всей совокупностью своих сочинений Солженицын доказал, что и в начале своего писательского пути, и на всем его протяжении был достоин рискованного сравнения, на которое первым отважился А.Т. Твардовский, одаривший дебютанта высокой похвалой. Сам Солженицын никогда не ставил себе такой цели — во что бы то ни стало занять (захватить!) этот уровень: он встал на него по факту своей личной и творческой судьбы. Потому так органично, без грана фальши, могло прозвучать в «Архипелаге» братское приветствие узнику ГУЛАГа от узников Мертвого дома: «И раздается голос — Ивана Алексеевича Спасского, какой-то сводный голос всех героев Достоевского. Этот голос срывается, задыхается, никогда не покоен, кажется, в любую минуту может перейти в плач, крик боли» [171]. Потому и сам Солженицын абсолютно верит в слова Эйнштейна, который сказал, что «не мог бы без Достоевского и таких художников существовать и работать» [172].

Через оптику страдания, разделенную обоими писателями в русском Мертвом доме, иначе видится вся история русской и мировой литературы. Ведь сколько ни стоит мир, всегда были два слоя общества — верхний и нижний, правящий и подчиненный, тех, кто не нуждался работать руками, и тех, кто это только и мог. «И тогда мы можем ожидать существования четырёх сфер мировой литературы (и искусства вообще, и мысли вообще). Сфера первая: когда верхние изображают (описывают,

обдумывают) верхних же, то есть себя, своих. Сфера вторая: когда верхние изображают, обдумывают нижних, "младшего брата". Сфера третья: когда нижние изображают верхних. Сфера четвертая: нижние — нижних, себя» [173].

У верхних, полагает Солженицын, мало шансов создать нечто значительное, ибо есть важный закон жизни: довольство убивает в человеке духовные поиски. Потому сфера первая часто рождала пустоцветов. И только когда в нее вступали писатели, глубоко несчастные лично или одержимые духовным поиском, создавалась великая литература. Сфера вторая создавалась людьми, чья доброта, жажда истины и чувство справедливости перевешивали благополучие. Но была и *неспособность понять доподлинно*. «Эти авторы сочувствовали, жалели, плакали, негодовали — но именно потому они не могли *точно понять*. Они всегда смотрели со стороны и сверху, они никак не были в шкуре нижних, и кто переносил одну ногу через этот забор, не мог перебросить второй. Видно, уж такова эгоистическая природа человека, что перевоплощения этого можно достичь, увы, только внешним насилием» [174].

Истоки *подлинного* писательского дара увиделись Солженицыну в факте лично пережитой беды. Железный XX век показал, что милость к падшим, которая согревала литературу прошлого, недостаточна для понимания тайны человека. Тогда-то и стала яснее максима Достоевского: чтобы хорошо писать, страдать надо. Не сострадать ближнему, не сожалеть о его несчастье, а страдать самому. «Так образовался Сервантес в рабстве и Достоевский на каторге. В Архипелаге же ГУЛАГе этот опыт был произведен над миллионами голов и сердец сразу. Миллионы русских интеллигентов бросили сюда не на экскурсию: на увечья, на смерть и без надежды на возврат. Впервые в истории такое множество людей развитых, зрелых, богатых культурой оказалось без придумки и навсегда в шкуре раба, невольника, лесоруба и шахтёра. Так впервые в мировой истории (в таких масштабах) *слились* опыт верхнего и нижнего слоёв общества! Растаяла очень важная, как будто прозрачная, но непробиваемая прежде перегородка, мешавшая верхним понять нижних: жалость. Жалость двигала благородными соболезнованиями прошлого (и всеми просветителями) — и жалость же ослепляла их. Их мучили угрызения, что они сами не делят этой доли, и оттого они считали себя обязанными втрое кричать о несправедливости <...>. Только у интеллигентных зэков Архипелага эти угрызения наконец отпали: они полностью делили злую долю народа! Только сам став крепостным, русский образованный человек мог теперь (да если поднимался над собственным горем) писать крепостного мужика *изнутри*. Но теперь не стало у него карандаша, бумаги, времени и мягких пальцев. Но теперь надзиратели трясли его вещи, заглядывали ему в пищеварительный вход и выход, а оперчекисты — в глаза... Опыт верхнего и нижнего слоёв слились — но носители слившегося опыта умерли» [175].

Каков же вывод должен сделать писатель, чудом уцелевший в огненном смерче своей эпохи и сохранивший дар свободного слова? Оставила ли вообще новая история литературы какой-нибудь достойный выход? Солженицын снова обращается к главному классику — Достоевскому. «Всемирно известно положение, что есть три высших принципа: Истина, Добро и Красота. Это часто повторяли многие мыслители, в том числе Достоевский. Но красота казалась в эту триединую формулу искусственно добавленной» [176].

Неужели теперь и красота обманет — как милость и жалость? По своей немощи, ненадежности, недолговечности? Но за долгие годы писательства Солженицын

научился *слышать* Достоевского. «Дай нам руку в непогоду, помоги в немой борьбе!..» — эта строка А. Блока, в которой Солженицын увидел нравственную опору[177], она ведь не только о Пушкине...

И вот — пройдя многие жизненные испытания — Солженицын обращается к Достоевскому в момент испытания славой. «Достоевский загадочно обронил однажды: "Мир спасёт красота". Что это? Мне долго казалось — просто фраза. Как бы это возможно? Когда́ в кровожадной истории, кого и от чего спасала красота? Облагораживала, возвышала — да, но кого спасла?»[178]

Однако цитата из Достоевского в Нобелевской речи Солженицына — это не риторический прием и даже не дань ритуальной благодарности учителю за плодотворное ученичество. Это — творческий диалог вечных собеседников, новое качество со-трудничества, со-размышления. Это — попытка *вместе* найти выход из тупика красивых слов, из путаницы высших истин, в которых заблудилось человечество. Солженицын принимает наследие Достоевского с таким же доверием, с каким Достоевский принял наследие Пушкина. Пушкин для Достоевского и Достоевский (вместе с Пушкиным!) для Солженицына сделались основой актуального литературного бытия, надежными и верными арбитрами в тяжелейших дискуссиях современности. Пушкинское слово, равно как и мысль Достоевского стали неотразимыми аргументами в споре о путях искусства. Ведь самое высокое достижение Пушкина, полагает Солженицын, — способность всё сказать и всё увидеть, *осветляя* его, сообщая всем событиям и лицам «и свет внутренний, и свет осеняющий». «Для России Пушкин — непререкаемый духовный авторитет, в нынешнем одичании так способный помочь нам уберечь наше насущное, противостоять фальшивому»[179]. В этих словах Солженицына — высшая солидарность с Достоевским.

«Однако есть такая особенность в сути красоты, особенность в положении искусства: убедительность истинно художественного произведения совершенно неопровержима и подчиняет себе даже противящееся сердце, — звучало в Нобелевской речи Солженицына. — ...Так может быть это старое триединство Истины, Добра и Красоты — не просто парадная обветшалая формула, как казалось нам в пору нашей самонадеянно материалистической юности? Если вершины этих трёх дерев сходятся, как утверждали исследователи, но слишком явные, слишком прямые поросли Истины и Добра задавлены, срублены, не пропускаются, — то может быть причудливые, непредсказуемые, неожидаемые поросли Красоты пробьются и взовьются *в то же самое место*, и так выполнят работу за всех трёх?

И тогда не обмолвкою, но пророчеством написано у Достоевского: "Мир спасёт красота"? Ведь *ему* дано было многое видеть, озаряло его удивительно.

И тогда искусство, литература могут на деле помочь сегодняшнему миру?»[180]

Лучшего решения загадки Достоевского пока не смог предложить, кажется, никто.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Солженицын Александр.* Нобелевская лекция // *Солженицын Александр.* Публицистика:В 3 т. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1995–1997. Т. 1. 1995. С. 18. Ср.: «Достоевский доказывал, что именно тут-то и кроется фальшь и самое жалкое рабство пред "направлением"...» (*Тимофеева В.В. (О. Починковская).* Год работы с знаменитым писателем //

Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. II. М.: Художественная литература, 1964. С. 131).

[2] *Солженицын Александр.* Темплтоновская лекция // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 1. С. 448–449. Ср.: «Тем временем могут наступить великие факты и застать наши интеллигентные силы врасплох. Тогда не будет ли поздно?» (24, 64). Ср. также: «Мир спасется уже после посещения его злым духом... А злой дух близко: наши дети, может быть, узрят его...» (21, 204).

[3] Интервью с Рудольфом Аугштайном для журнала «Шпигель». Кавендиш, 9 октября 1987 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 3. 1997. С. 285.

[4] Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. Париж, март 1976 // Там же. Т. 2. 1996. С. 445.

[5] Интервью с Хилтоном Крамером, критиком «Нью-Йорк Таймс», в связи с выходом английского перевода книги «Бодался теленок с дубом» // Там же. С. 524–525.

[6] Выступление в Институте востоковедения (По записи слушателя из зала). 30 ноября 1966 // Там же. С. 24.

[7] Телеинтервью японской компании NET-TOKYO (Интервью ведёт Госуке Утимура). Париж, 5 марта 1976 // Там же. С. 371.

[8] Выступление по испанскому телевидению. Мадрид, 20 марта 1976 // Там же. С. 451–452.

[9] Выступление по английскому радио. Лондон, 26 февраля 1976 // Там же. Т. 1. С. 287.

[10] Интервью с Рудольфом Аугштайном для журнала «Шпигель». Кавендиш, 9 октября 1987 // Там же. Т. 3. С. 287.

[11] Там же. С. 287–288, 290.

[12] Интервью с Дэвидом Эйкманом для журнала «Тайм». Кавендиш, 23 мая 1989 // Там же. С. 335.

[13] Там же.

[14] Из интервью газете «Фигаро» (Интервью ведёт Франц-Оливье Жисбер). Париж, 19 сентября 1993 // Там же. С. 442.

[15] Там же. С. 442–443.

[16] Телеинтервью японской компании NET-TOKYO (Интервью ведёт Госуке Утимура). Париж, 5 марта 1976 // Там же. Т. 2. С. 371.

[17] Интервью с Даниэлом Рондо для парижской газеты «Либерасьон». Кавендиш, 1 ноября 1983 // Там же. Т. 3. С. 195.

[18] Интервью журналу «Ле Пуэн» (Интервью ведёт Жорж Сюфер). Цюрих, декабрь 1975 // Там же. Т. 2. С. 318.

[19] Пресс-конференция в Лондоне. 11 мая 1983 // Там же. Т. 3. С. 107.

[20] Слово при получении Темплтоновской премии. Бэкингемский дворец, 10 мая 1983 // Там же. Т. 1. С. 445.

[21] Третьему Собору Зарубежной Русской Церкви // Там же. С. 199.

[22] Всероссийскому Патриарху Пимену великопостное письмо (1972) // Там же. С. 133.

[23] *Солженицын Александр.* Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания // Новый мир. 1999. № 2. С. 115.

[24] Интервью журналу «Ле Пуэн» (Интервью ведёт Жорж Сюфер). Цюрих, декабрь 1975 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 2. С. 318–319.

[25] Слово при получении Темплтоновской премии. Бэкингемский дворец, 10 мая 1983 // Там же. Т. 1. С. 445.

[26] Пресс-конференция в Лондоне. 11 мая 1983 // Там же. Т. 3. С. 107.

[27] *Солженицын Александр.* Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. С. 115.

[28] Там же.

[29] Пресс-конференция в Лондоне. 11 мая 1983 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 3. С. 107.

[30] Интервью с Рудольфом Аугштайном для журнала «Шпигель». Кавендиш, 9 октября 1987 // Там же. С. 319.

[31] Интервью с Дэвидом Эйкманом для журнала «Тайм». Кавендиш, 23 мая 1989 // Там же. С. 337.

[32] Круглый стол в газете «Йомиури». Токио, 13 октября 1982 // Там же. С. 89.

[33] *Солженицын Александр.* Дороженька // *Солженицын Александр.* Протеревши глаза. М.: Наш дом, 1999. С. 30.

[34] *Солженицын Александр.* Бодался телёнок с дубом. Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. С. 225.

[35] Телеинтервью японской компании NET-TOKYO (Интервью ведёт Госуке Утимура). Париж, 5 марта 1976 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 2. С. 375.

[36] Интервью с Рудольфом Аугштайном для журнала «Шпигель». Кавендиш, 9 октября 1987 // Там же. Т. 3. С. 319.

[37] Интервью с Дэвидом Эйкманом для журнала «Тайм». Кавендиш, 23 мая 1989 // Там же. С. 337.

[38] Выступление по французскому телевидению. Париж, 9 марта 1976 // Там же. Т. 2. С. 397.

[39] Интервью журналу «Ле Пуэн» (Интервью ведёт Жорж Сюфер). Цюрих, декабрь 1975 // Там же. С. 320.

[40] *Солженицын Александр.* Случай на станции Кочетовка // *Солженицын Александр.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Терра, 1999–2000. Т. 1. С. 192.

[41] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ // Там же. Т. 4. С. 214.

[42] *Солженицын Александр.* Дороженька // *Солженицын Александр.* Протеревши глаза. С. 11.

[43] *Солженицын Александр.* В круге первом // *Солженицын Александр.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 551.

[44] *Солженицын Александр.* Дороженька. С. 24–25.

[45] Там же. С. 25.

[46] Там же. С. 26.

[47] *Коган Павел.* Монолог (1936) // Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 275–276.

[48] *Коган Павел.* Вступление к поэме «Щорс» (1937) // Там же. С. 283.

[49] *Коган Павел.* Лирическое отступление (1940–1941) // Там же. С. 308–309.

[50] *Коган Павел.* «Нам лечь, где лечь...» (апрель 1941) // Там же. С. 312.

[51] *Майоров Николай.* Предчувствие (ок. 1939) // Там же. С. 421.

[52] *Майоров Николай.* Мы (1940) // Там же. С. 427.

[53] *Солженицын Александр.* Дороженька. С. 25.

[54] *Солженицын Александр.* Абрикосовое варенье // *Солженицын Александр.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 436–437.

[55] *Солженицын Александр.* Люби революцию // *Солженицын Александр.* Протеревши глаза. С. 217.

[56] Там же. С. 275.

[57] Там же. С. 217.

[58] Там же. С. 240.

[59] *Солженицын Александр.* Случай на станции Кочетовка. С. 176.

[60] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 168.

[61] *Солженицын Александр.* Дороженька. С. 74.

[62] Там же.

[63] *Солженицын Александр.* В круге первом. С. 551–552.

[64] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 168–169.

[65] *Солженицын Александр.* Дороженька. С. 74–75.

[66] Там же. С. 76.
[67] Там же. С. 75.
[68] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 169.
[69] *Солженицын Александр.* Дороженька. С. 76.
[70] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 257.
[71] *Солженицын Александр.* Дороженька. С. 71.
[72] Там же. С. 70.
[73] Там же. С. 67.
[74] Там же. С. 82.
[75] Там же. С. 85.
[76] Там же.
[77] Там же. С. 99.
[78] *Солженицын Александр.* Пир победителей // *Солженицын Александр.* Пьесы. М.: Центр «Новый мир», 1990. С. 65.
[79] *Солженицын Александр.* Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. С. 128.
[80] *Солженицын Александр.* Люби революцию. С. 239.
[81] *Солженицын Александр.* Дороженька // Там же. С. 63.
[82] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 140.
[83] *Солженицын Александр.* Дороженька. С. 116.
[84] Там же. С. 115.
[85] Там же.
[86] Там же.
[87] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 141.
[88] Телеинтервью компании «Останкино» (Интервью ведёт Станислав Говорухин). Кавендиш, 28 апреля 1992 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 3. С. 377.
[89] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 140.
[90] *Солженицын Александр.* Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. С. 128.
[91] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 141.
[92] *Солженицын Александр.* Бодался телёнок с дубом. Очерки литературной жизни. С. 10.
[93] Пресс-конференция в Париже. 10 апреля 1975 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 2. С. 259.
[94] Телеинтервью в Париже. 11 апреля 1975 // Там же. С. 262–263.
[95] Интервью с Дэвидом Эйкманом для журнала «Тайм». Кавендиш, 23 мая 1989 // Там же. Т. 3. С. 337.
[96] Интервью с Рудольфом Аугштайном для журнала «Шпигель». Кавендиш, 9 октября 1987 // Там же. С. 319.
[97] Телеинтервью японской компании NET-TOKYO (Интервью ведёт Госуке Утимура). Париж, 5 марта 1976 // Там же. Т. 2. С. 375.
[98] Интервью с Дэвидом Эйкманом для журнала «Тайм». Кавендиш, 23 мая 1989 // Там же. Т. 3. С. 337.
[99] *Солженицын Александр.* В круге первом. С. 200–204.
[100] *Солженицын Александр.* Дороженька. С. 139.
[101] Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. Париж, март 1976 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 2. С. 418.
[102] Интервью журналу «Ле Пуэн» (Интервью ведёт Жорж Сюфер). Цюрих, декабрь 1975 // Там же. С. 323.
[103] Интервью с Бернаром Пиво для французского телевидения. Кавендиш, 31 октября 1983 // Там же. Т. 3. С. 191.
[104] Интервью с Рудольфом Аугштайном для журнала «Шпигель». Кавендиш, 9 октября 1987 // Там же. С. 288.
[105] *Пушкин А.С.* Элегия (1930).

[106] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 226.

[107] Там же. С. 221.

[108] Там же. Т. 5. 2000. С. 179–180.

[109] Там же. С. 607.

[110] Там же. С. 617. Солженицын пишет о штрафных лагерях, об уголовниках-блатных, о доходягах из 58-й статьи, о северном лесоповале, о карцерном пайке. И восклицает: «Галина Иосифовна Серебрякова! Отчего вы *об этом* не напишете? Отчего ваши герои в лагере ничего не делают, не горбят, а только разговаривают о Ленине и Сталине?» (Там же. С. 397). Свою долю ответственности несет, считает писатель, не только советская, но и мировая литература. «Да не вся ли мировая литература воспевала блатных? <...> Почитаешь — и Дон-Кихоты, и патриоты! А встретишься с этим мурлом в камере или в воронке... Эй, довольно лгать, продажные перья! Вы, наблюдавшие блатарей через перила парохода да через стол следователя! Вы, никогда не встречавшиеся с блатными в вашей беззащитности! Урки — не Робины Гуды! Когда нужно воровать у доходяг — они воруют у доходяг. Когда нужно с замерзающего снять последние портянки — они не брезгуют и ими. Их великий лозунг — "умри ты сегодня, а я завтра!"» (Там же. С. 398, 401).

[111] Там же. Т. 6. 2000. С. 84.

[112] Там же. С. 84–85.

[113] Там же. С. 100.

[114] Там же. С. 97.

[115] «Я обратил внимание, — говорит герой романа "В круге первом" Глеб Нержин, перечитавший в тюрьме "Графа Монте-Кристо", — что, хотя Дюма старается создать ощущение жути, он рисует в замке Иф совершенно патриархальную тюрьму... В замке Иф по суткам в камеру не входят и не заглядывают. Даже глазков у них в камерах не было — так Иф был не тюрьма, а просто морской курорт! В камере считалось возможным оставить металлическую кастрюлю — и Дантес долбал ею пол. Наконец, умершего доверчиво зашивали в мешок, не прожегши его тело в морге калёным железом и не проколов на вахте штыком» (*Солженицын Александр.* В круге первом. С. 449).

[116] Там же. С. 799.

[117] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 137.

[118] Там же. С. 209.

[119] Там же. С. 215. Сюжет о хлебе и колбасе, которую приносят голодным детям, содержится в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (8, 331).

[120] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 5. С. 185–186.

[121] Там же. С. 189.

[122] Там же. С. 566–567.

[123] Пресс-конференция в Мадриде. 20 марта 1976 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 2. С. 468.

[124] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ // *Солженицын Александр.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. С. 192.

[125] Там же. С. 202, 207.

[126] Там же. Т. 4. С. 291.

[127] Там же. С. 209.

[128] Там же. Т. 5. С. 572–573.

[129] Там же. С. 595, 597. Ср.: «Много вынесет она из каторги? Не ожесточится ли душа, не развратится ли, не озлобится ли навеки? Кого когда исправила каторга?» (*Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1876. Декабрь. Глава первая. Раздел I. Опять о простом, но мудрёном деле (24: 43)).

[130] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 5. С. 582.

[131] Там же.

[132] Там же. С. 582–584.

[133] Там же. С. 584.

[134] Там же. Т. 6. С. 53.

[135] *Солженицын Александр.* Бодался телёнок с дубом. Очерки литературной жизни. С. 418.

[136] Интервью с Даниэлом Рондо для парижской газеты «Либерасьон». Кавендиш, 1 ноября 1983 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 3. С. 199.

[137] *Солженицын Александр.* «Русский вопрос» к концу XX века // Там же. Т. 1. С. 660–661. Ср.: «Одна Россия живет не для себя, а для мысли, и согласись, мой друг, знаменательный факт, что вот уже почти столетие, как Россия живет решительно не для себя, а для одной лишь Европы!» (*Достоевский Ф.М.* Подросток. Часть третья, глава седьмая, раздел III (13, 377)).

[138] *Солженицын Александр.* Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 1. С. 53. Ср.: «При начале всякого народа, всякой национальности идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, *ибо она же и создавала ее.* <...> Взгляните на евреев и мусульман: национальность у евреев сложилась только после закона Моисеева, хотя и началась еще из закона Авраамова, а национальности мусульманские явились только после Корана. <...> Как только после времен и веков (потому что тут тоже свой закон, нам неведомый) начинал расшатываться и ослабевать в данной национальности ее идеал духовный, так тотчас же начинала падать и национальность, а вместе падал и весь ее гражданский устав, и померкали все те гражданские идеалы, которые успевали в ней сложиться» (*Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1880. Август. Глава третья, раздел III. Две половинки (26, 165–166)).

[139] *Солженицын Александр.* Как нам обустроить Россию? Посильные соображения // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 1. С. 553.

[140] Там же. С. 574. Ср.: «Разумеется, в таком случае всеобщая подача голосов, столь дорогая французам (впрочем, неизвестно почему, ибо более нелепого изобретения, конечно, никто не может указать даже из всех нелепостей, бывших в нашем веке во Франции), устраняется» (*Достоевский Ф.М.* Статьи, очерки, корреспонденции из журнала «Гражданин». Иностранные события. 1873 (21, 180–181)).

[141] *Солженицын Александр.* «Русский вопрос» к концу XX века. С. 655. Ср.: «Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа» (*Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1873. Глава VII. «Смятенный вид» (21, 58)); ср. также: «Прежний мир, прежний порядок — очень худой, но всё же порядок — отошел безвозвратно. И странное дело: мрачные нравственные стороны прежнего порядка — эгоизм, цинизм, рабство, разъединение, продажничество — не только не отошли с уничтожением крепостного быта, но как бы усилились, развились и умножились; тогда как из хороших нравственных сторон прежнего быта, которые всё же были, почти ничего не осталось» (Там же. Глава XII. По поводу одной драмы (21, 96)).

[142] *Солженицын Александр.* «Русский вопрос» к концу XX века. С. 658. Ср.: «Но я все-таки восклицаю невольно: да, блестящее установление адвокатура, но почему-то и грустное» (*Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1876. Февраль. Глава вторая. Раздел VI. Семья и наши святыни (22, 73)).

[143] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 4. С. 290. Ср.: «И что в том, что могла выйти ошибка: лучше уж ошибка в милосердии, чем в казни, тем более, что тут и проверить-то никак невозможно» (*Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1876. Октябрь. Глава первая, Раздел I. Простое, но мудреное дело (23, 136)); ср. также: «Опять повторю, как два месяца назад: "Лучше уж ошибиться в милосердии, чем в казни". Оправдайте несчастную, и авось не погибнет юная душа, у которой, может быть, столь много еще впереди жизни и столь много добрых для нее зачатков. В каторге же наверно всё погибнет, ибо развратится душа...» (Там же. Декабрь. Глава первая. Раздел I. Опять о простом, но мудреном деле (24, 43)).

[144] *Солженицын Александр.* Бодался телёнок с дубом. Очерки литературной жизни. С. 235. Ср.: «А между тем если я вижу где зерно или идею будущего — так это у нас, в Рос-

сии. Почему так? А потому, что у нас есть и по сих пор уцелел в народе один принцип и именно тот, что земля для него *всё*, и что он всё выводит из земли и от земли, и это даже в огромном еще большинстве. Но главное в том, что это-то и есть нормальный закон человеческий. В земле, в почве есть нечто сакраментальное. Если хотите переродить человечество к лучшему, почти что из зверей поделать людей, то наделите их землею — и достигнете цели. <...> Если хотите всю мою мысль, то, по-моему, дети, настоящие то есть дети, то есть дети людей, должны родиться на земле, а не на мостовой. Можно жить потом на мостовой, но родиться и *всходить* нация, в огромном большинстве своем, должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут» (*Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1876. Июль и август. Глава четвертая. Раздел IV. Земля и дети (23, 98, 96)).

[145] *Солженицын Александр.* «Русский вопрос» к концу XX века. С. 659. Ср.: «И вот что главное: народ у нас один, то есть в уединении, весь только на свои лишь силы оставлен, духовно его никто не поддерживает. Есть земство, но оно "начальство". Есть суд, но и то "начальство"; есть община, наконец, мир, но и то как будто бы уж теперь тянет к чему-то похожему на начальство. Газеты полны описаниями, как народ выбирает своих выборных, — в присутствии "начальства" непременного члена какого-нибудь, и что из этого происходит» (*Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1881. Январь. Глава первая. Раздел IV. Первый корень (27: 17)).

[146] *Солженицын Александр.* «Русский вопрос» к концу XX века. С. 702.

[147] *Солженицын Александр.* Образованщина // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 1. С. 124.

[148] *Солженицын Александр.* Красное Колесо. Узел II. Октябрь Шестнадцатого // Собр. соч.: В 20 т. Вермонт; Париж, 1978–1991. Т. 13. 1984. С. 450–451.

[149] Там же. Т. 14. 1984. С. 470–471.

[150] Интервью с Дэвидом Эйкманом для журнала «Тайм». Кавендиш, 23 мая 1989 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 3. С. 331.

[151] *Солженицын Александр.* Темплтоновская лекция // Там же. Т. 1. С. 450.

[152] Телеинтервью с Малколмом Магэриджем для Би-Би-Си. Лондон, 16 мая 1983 // Там же. Т. 3. С. 139.

[153] Там же. С. 139–140.

[154] *Солженицын Александр.* Образованщина. С. 92.

[155] *Солженицын Александр.* Красное Колесо. Узел III. Март Семнадцатого // Собр. соч.: В 20 т. Т. 18. 1988. С. 231. Ср.: «Церковь в параличе с Петра Великого» (27: 49).

[156] Там же. С. 460–461. Речь идет о девизе французских республиканцев. См. статью Ф.М. Достоевского из журнала «Гражданин» «Иностранные события» (1873) о республиканцах Франции: «Это только республиканцы. "La république avant tout, la république avant la France" ("Сначала республика, а потом уж отечество") — вот их всегдашний девиз!» (21, 214).

[157] *Солженицын Александр.* Красное Колесо. Узел IV. Апрель Семнадцатого // Собр. соч.: В 20 т. Т. 20. 1991. С. 409.

[158] Телеинтервью японской компании «Нихон». Токио, 5 октября 1982 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 3. С. 49.

[159] Интервью с Рудольфом Аугштайном для журнала «Шпигель». Кавендиш, 9 октября 1987 // Там же. С. 302.

[160] Телеинтервью японской компании «Нихон». Токио, 5 октября 1982 // Там же. С. 49.

[161] Круглый стол в газете «Йомиури». Токио, 13 октября 1982 // Там же. С. 83.

[162] См. об этом: *Солженицын Александр.* ...Колеблет твой треножник // Там же. С. 248.

[163] Интервью с Рудольфом Аугштайном для журнала «Шпигель». Кавендиш, 9 октября 1987 // Там же. С. 300.

[164] *Солженицын Александр.* Красное Колесо. Узел II. Октябрь Шестнадцатого // Собр. соч.: В 20 т. Т. 14. С. 18–19.

[165] См.: Там же. Узел IV. Апрель Семнадцатого // Собр. соч.: В 20 т. Т. 19. 1991. С. 475–476.

[166] Там же. Узел II. Октябрь Шестнадцатого // Собр. соч.: В 20 т. Т. 14. С. 76.

[167] *Солженицын Александр.* «Русский вопрос» к концу XX века. С. 661.

[168] *Солженицын Александр.* Бодался телёнок с дубом. Очерки литературной жизни. С. 97.

[169] Там же. С. 102, 144.

[170] Там же. С. 145.

[171] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 6. С. 54.

[172] Беседа со студентами-славистами в Цюрихском университете. 20 февраля 1975 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 2. С. 212.

[173] *Солженицын Александр.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 5. С. 460.

[174] Там же. С. 460–461.

[175] Там же. С. 461.

[176] Круглый стол в газете «Йомиури». Токио, 13 октября 1982 // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 3. С. 84.

[177] См.: *Солженицын Александр.* ...Колеблет твой треножник // Там же. С. 250.

[178] *Солженицын Александр.* Нобелевская лекция // Там же. Т. 1. С. 9. Ср.: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет “красота”? Господа, — закричал он громко всем, — князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен; давеча, только что он вошел, я в этом убедился. Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир?»; «Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что “мир спасет красота”, то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза!» (*Достоевский Ф.М.* Идиот (8, 317, 436)).

[179] *Солженицын Александр.* ...Колеблет твой треножник // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 3. С. 247, 250.

[180] *Солженицын Александр.* Нобелевская лекция // Там же. Т. 1. С. 9–10.

Р.Я. Клейман

ДОСТОЕВСКИЙ В ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИОСИФА БРОДСКОГО: ЭХО ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

В 1992 году Бродский выступил на цветаевской конференции в Массачусетсе с докладом о скрытых цветаевских цитатах в пастернаковской «Магдалине»; сопоставляя сходные поэтические тексты Рильке, Цветаевой, Пастернака, он (не без полемической заостренности) заявил:

«Подлинный поэт не бежит влияний и преемственности, но зачастую лелеет их и всячески подчеркивает. Нет ничего физически (физиологически даже) более отрадного, чем повторять про себя или вслух чьи-либо строки. Боязнь влияния, боязнь зависимости — это боязнь — и болезнь — дикаря, но не культуры, которая вся — преемственность, вся — эхо...» (*Бр.*, 7, 180)[1]. Эта позиция, как нам представляется, имеет принципиальное значение для рассматриваемой проблематики. Завершают доклад Бродского следующие строки, принципиальный характер которых также не подлежит сомнению:

«Скрытые цитаты? Только в том смысле, что время повторяет форму отчаяния. Влияния? Только в том смысле, что сбывшаяся душа приводит в движение душу оформляющуюся...» (*Бр.*, 7, 197).

Настоящая статья, таким образом, представляет собой попытку услышать ***эхо Достоевского*** в творчестве Бродского, проследить более или менее последовательно, как именно «сбывшаяся душа» Достоевского сквозь время, повторяющее «форму отчаяния», «приводит в движение» поэтическую душу Бродского. До настоящего времени, кажется, еще никто не предпринимал подобной целостной попытки[2]. Между тем она представляется необходимой для адекватного осмысления общей картины присутствия Достоевского в русской и мировой литературе XX века.

Условно можно выделить два основных аспекта указанной проблемы, обозначив их как аспекты ***публицистики и сравнительной поэтики***.

Анализ обширного публицистического наследия Бродского позволяет утверждать, что Достоевский — один из постоянных «персонажей» его многочисленных эссе, докладов и публичных лекций эмигрантского периода. При этом по меньшей мере две статьи специально посвящены Достоевскому, — «Власть стихий» и «Почему Милан Кундера несправедлив к Достоевскому». Опираясь на них, мы попытаемся выявить некоторые ключевые моменты.

В статье 1980 г. «Власть стихий» (примечательно, что в англоязычном оригинале она первоначально называлась «Dostoevsky: A Petit-Bourgeous Writer» («Достоевский: мелкобуржуазный писатель») Бродский приводит известную дневниковую запись Елизаветы Штакеншнейдер о том, что Достоевский, конечно, гениальный

писатель, но при этом, дескать, все-таки мещанин по своему происхождению и, так сказать, социальному статусу. Поэтому, например, в его произведениях шесть тысяч рублей представляются суммой, обозначающей огромный капитал.

Бродский на это реагирует (столетие спустя!) с полемической остротой; отмечая, что у Достоевского «речь идет о деньгах не столько реальных, сколько метафизических» (*Бр.*, 5, 117), и обнаруживая, кстати, прекрасное знание текстов Достоевского, он темпераментно напоминает читателю:

«...в камин Настасьи Филипповны *в "Идиоте"* летит сумма несколько большая, чем 6 тыс. руб. С другой стороны, в одной из самых надрывных сцен мировой литературы, неизменно оставляющей мучительный след на читательском сознании, капитан Снегирев втаптывает в снег не более двухсот рублей. <...> ***и если, чтобы понять это, нужно быть мещанином, то ура мещанину***» (*Бр*, 5, 115–116; курсив наш. — *Р. К.*).

Но особенно важно, что в этом эссе находим ключевую для Бродского интерпретацию Достоевского:

«Достоевского можно рассматривать как явление ***пророческое*** <...> Однако великим писателем Достоевский стал не из-за неизбежных сюжетных хитросплетений и даже не из-за уникального дара к психологическому анализу и состраданию, но благодаря <...> ***русскому языку*** <...>.

Из беспорядочной русской грамматики Достоевский извлек максимум. В его фразах слышен лихорадочный, истерический, неповторимо индивидуальный ритм, <...> давящий на психику сплав беллетристики с разговорным языком <...> В ***этом — весь Достоевский***». (*Бр*, 5, 115, 117–118; курсив наш. — *Р. К.*)

Эта мысль явственно перекликается с творческим кредо самого Бродского, с его глубоко исповедальным убеждением в том, что поэт, по сути, есть лишь ***часть речи и*** одновременно — ***пророк***. И если «***в этом*** весь Достоевский», то в системе координат Бродского это наивысшая оценка. Запомним ее, ибо мы еще с ней встретимся.

Статья «Почему Милан Кундера несправедлив к Достоевскому» также представляется в значительной мере программной для осмысления позиции Бродского в интересующей нас проблематике. Она впервые была опубликована по-английски («Why Milan Cundera is wrong about Dostoevsky») в начале 1985 г.

Это полемический отклик на статью известного чешского писателя, правозащитника и диссидента Милана Кундеры, где тот вспоминал, что, когда в приснопамятном 1968 году ему предложили написать (под псевдонимом) инсценировку «Идиота», он отказался, ибо почувствовал «крайнюю неприязнь к Достоевскому», у которого, по характеристике Кундеры, «необузданные страсти» возведены в ранг высших ценностей, оправдывающих чудовищные преступления. Как признается Кундера, «<...> я перечитал "Идиота" и понял, что, даже если бы мне пришлось голодать, я бы не смог выполнить эту работу. Мир Достоевского с его выходящими из берегов жестами, мутными глубинами и агрессивной сентиментальностью отталкивал меня». Противоположностью этим необузданным страстям является, согласно Кундере, интеллектуальная цивилизация Западной Европы. Вот почему, перечитав Достоевского, он ощутил острый приступ ностальгии по «Жаку-фаталисту».

Нас в данном случае, однако, интересует не столько заблуждение Кундеры как таковое, сколько ответная реакция Бродского. Реакция эта отличается, скажем прямо, жесткой бескомпромиссностью: «Милан Кундера *так* вспоминает о Достоев-

ском либо оттого, что его ощущение географии предопределяется его ощущением истории, либо оттого, что наличие этого писателя вызывает в нем чувство неуверенности в себе».

Что касается истории с географией, то, действительно, продолжает Бродский, «танки и войска прибывают в отечество Милана Кундеры с Востока с утомительной регулярностью»; но почему-то палец Кундеры, гневно указующий в этом направлении, натыкается на Достоевского. Что же касается творческого чувства неуверенности и соперничества, то такое чувство по отношению к Достоевскому вполне понятно со стороны профессионального литератора, — достаточно вспомнить хотя бы Набокова, не без сарказма замечает Бродский.

Главная же и наиболее печальная ошибка Кундеры, по Бродскому, «заключается в том, что этот замечательный писатель пал невольной жертвой геополитической детерминированности своей судьбы — концепции деления мира на Восток — Запад».

Безусловно признавая правозащитные заслуги Кундеры («<...> всякий, кто еще в состоянии читать и писать, должен быть признателен Милану Кундере и его друзьям и коллегам в Чехословакии»), Бродский вместе с тем подчеркивает: «Единственное, что может настораживать, — это его представление о европейской цивилизации, каковое несколько ограниченно и кособоко, если уж Достоевский в нее не вмещается и рассматривается как угроза для оной».

Между тем, напоминает Бродский, несостоятельность этого противопоставления применительно к Достоевскому видится хотя бы в том, что «большинство романов Достоевского являются по сути развязками событий, начало которых имело место вне России, на Западе. Именно с Запада возвращается душевнобольной князь Мышкин; именно там поднабрался своих атеистических идей Иван Карамазов; для Верховенского-младшего Запад был и источником его политического радикализма, и укрытием для его конспиративной деятельности» (кстати: это наблюдение, очевидно, было дорого Бродскому, ибо оно встречается и в записях его бесед с С. Волковым, к которым мы еще обратимся).

Не раз и не два, многообразно варьируя свою мысль, Бродский подчеркивает: «Как бы то ни было, взгляд Достоевского на человека отличается куда меньшей близорукостью, чем кажется Кундере. Картина эта куда более сложная».

Завершается статья Бродского впечатляющим финалом: «“Русская ночь”, опустившаяся на Чехословакию, не намного темнее той, в 1948 году, когда агенты советской госбезопасности выбросили из окна Яна Масарика. Ту ночь Милану Кундере помогла пережить западная культура, той ночью он полюбил Дени Дидро и Лоуренса Стерна и их смехом смеялся. Смех этот, впрочем, был такой же привилегией человека свободного, как и печали Достоевского» (*Бр.*, 7, 87–96).

Думается, этим эссе Бродский преподнес современности (в том числе и современной западной демократии) урок подлинных высот духа и истинной, неконъюнктурной иерархии в системе ценностей культуры. Русский литератор счел своим личным долгом в достаточно деликатной ситуации вступиться за честь и достоинство другого русского литератора и всей российской словесности, — урок, который, право же, дорогого стоит...

Отсюда, из этих принципиально важных положений, становится очевидной неслучайность множества других, лишь на первый взгляд частных, упоминаний Бродским Достоевского. Например, в Нобелевской речи:

«<...> человек со вкусом, в частности литературным, менее восприимчив к повторам и ритмическим заклинаниям, свойственным любой форме политической демагогии <...> зло, особенно политическое, всегда плохой стилист. Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее — хотя, возможно, и не счастливее. Именно в этом, скорее прикладном, чем платоническом, смысле следует понимать замечание Достоевского, что "красота спасет мир"» (*Бр.*, 6, 48).

Итак, известная формула, ныне, к сожалению, затасканная донельзя, которую цитируют везде, даже на конкурсах красоты, включается Бродским в контекст достаточно неожиданный, становясь неким критерием и гарантией внутренней свободы личности, — свободы от дурновкусия, а вследствие этого — и от политической демагогии. Так Достоевский становится единомышленником и в политическом диссидентстве Бродского (здесь, может быть, уместно напомнить, что для Бродского Достоевский, помимо прочего — собрат по тюрьме и политической ссылке, а мы хорошо помним, как высоко ценил это братство Достоевский. Очевидно, и для Бродского это немаловажный аргумент).

Еще одна точка соприкосновения Достоевского и публицистики Бродского — урбанистика; следует сразу оговорить, что сравнительная урбанистика Достоевского и Бродского в целом — отдельная тема, еще ожидающая своего осмысления, включая, в частности, такие аспекты, как хронотоп Петербурга в художественных системах обоих авторов, специфика его образной реализации, фантастика и реальность в его воплощении etc. Показательно, что при наличии ряда исследований, посвященных отдельно городским мотивам в наследии как Достоевского[3], так и Бродского[4], единой сопоставительной работы подобного рода пока нет.

В рамках настоящей статьи мы попытаемся лишь определить ее контуры в самом общем виде; здесь следует в первую очередь назвать «Путеводитель по переименованному городу». Это эссе, датированное 1979 г., — страстное ностальгическое объяснение в любви Петербургу. И постоянный спутник Бродского в его путешествии по городу первой и вечной любви — Достоевский, воплощающий некое собирательное литературное ***alter ego*** Петербурга, города, многократно отраженного, как зеркалами, не только реками и каналами, но также российской словесностью:

«<...> больше, чем реками и каналами, этот, по слову Достоевского, "самый умышленный город в мире", ***отражен*** русской литературой» (*Бр.*, 5, 60). При этом, по Бродскому, именно в творчестве Достоевского «литература сравнялась с действительностью до такой степени, что <...> невозможно отличить выдуманное от доподлинно существовавшего». В результате город впал в зависимость от своего литературного отражения: «Как некоторые герои Достоевского, Ленинград превращает в предмет гордости и почти чувственного удовольствия свою "непризнанность", отверженность» (*Бр.*, 5, 70).

После Достоевского, отмечает Бродский, явь и вымысел переплелись в Петербурге воедино. И потому «современный гид покажет вам здание Третьего отделения, где судили Достоевского, но также и дом, где персонаж из Достоевского — Раскольников — зарубил старуху-процентщицу» (*Бр.*, 5, 61–62).

Назовем также отдельные публицистические работы Бродского, в которых присутствие Достоевского выражено более косвенно, на уровне общих соотнесенностей, идейных и стилистических перекличек. Это, например, такая статья, как «Пре-

дисловие к антологии русской поэзии XIX века», где, помимо удивительно точных и тонких характеристик русской классической литературы, находим чрезвычайно любопытное сравнение стихотворения с фотографией, соотносимое с известными высказываниями Достоевского о дагерротипировании в искусстве. Бродский пишет:

«Хорошее стихотворение — это своего рода фотография, на которой метафизические свойства сюжета даны резко в фокусе. Соответственно, хороший поэт — это тот, кому такие вещи даются почти как фотоаппарату, вполне бессознательно...» И далее: «Не следует применять здесь нашу современную оптику, поскольку ее высокая разрешающая способность позволяет ясно видеть детали за счет целого, тогда как главным достоинством XIX столетия была способность держать в фокусе и то и другое» (*Бр.*, 7, 100–102).

Отметим также эссе Бродского «Что видит луна» 1992 г. Статья посвящена проблемам европейского объединения и по своим ироническим оценкам единой Европы с ее откровенно прагматическими ценностями соотносима с «Зимними заметками о летних впечатлениях». Характерно уже начало статьи:

«Звукоподражательный джинн бюрократии наконец вырвался наружу и теперь откликается на имя еврократия. Его стихия — воздух, и он летает повсюду, главным образом первым или бизнес-классом, говорит на языках, носит пятисотдолларовые костюмы итальянского покроя, не заботясь ни о кресте, ни о мезузе. У него есть также степень по экономике либо политологии, он, кажется, женат, но это не обязательно <...> ясно одно: вы никогда уже не загоните его обратно в бутылку» (*Бр.*, 7, 203).

А вот финальные строки, убийственная ирония которых опять-таки заставляет вспомнить интонацию «Зимних заметок»:

«Европу традиционно изображали в виде девы, плывущей на быке. Быком был, конечно, Юпитер, принявший этот облик, чтобы похитить деву и где-нибудь ею насладиться. В целом Юпитер был не промах по части принятия личин и довольно беспорядочен в связях, — так сказать, его диапазон был чрезвычайно широк: лебедь, орел, бык, кто угодно. Но он никогда не представал пред девой в форме чистогана. Однажды, правда, он обернулся золотым дождем, и Тициан изобразил его в виде ливня золотых дукатов. Однако то была другая дева: не Европа <...> Лучше тогда забыть про Тициана и обратиться к изображению этого эпизода Рембрандтом. Еще лучше было бы избежать контаминации и не отвлекаться от нашей простодушной девы по имени Европа и ее маленькой истории об этом симпатичном белом быке по кличке Юпитер» (*Бр.*, 7, 206–207).

Для нашей темы несомненный интерес представляют также многочисленные высказывания о Достоевском, вошедшие в книгу С. Волкова «Диалоги с Бродским», — книгу достаточно оригинальную, своеобразный русский эквивалент эккермановских «Разговоров с Гете». Рассмотреть все многочисленные упоминания Достоевского, возникающие в ходе записанных Волковым непринужденных бесед, в рамках одной статьи не представляется возможным. Приведем лишь отдельные примеры.

Так, Волков спрашивает Бродского о его отношении к богемной питерской жизни, в качестве исторического ориентира упомянув знаменитую «Бродячую собаку». Реакция Бродского на первый взгляд неожиданна, но по сути — весьма для него характерна: «<...> та же “Бродячая Собака” представлялась для меня всегда куда

менее интересным местом, чем трактир у Федора Михайловича Достоевского»[5]. Это «Бродячая собака», — место, овеянное легендами об Ахматовой, Мандельштаме, Судейкине! Очевидно, что речь идет не о равнодушии Бродского к их образу жизни, — речь идет о четкой шкале ценностей, в которой трактир Достоевского занимает несравненно более высокое место.

При этом к быту самого Достоевского (в самых неожиданных порой проявлениях) Бродский чрезвычайно внимателен; беседуя с Волковым о русских литераторах в Европе, он вдруг заявляет: «Федор Михайлович Достоевский тоже был, между прочим, совершенно чудовищный лжец, царство ему небесное. Я помню как, гуляя по Флоренции, набрел на дом, где он жил. Он оттуда посылал отчаянные письма домой — что вот, дескать, денег нет. А дом этот был напротив Палаццо Питти. То есть, через Понте Веккио, напротив Палаццо Питти. Простенько».

Отметим подчеркнуто игровой стиль этой фразы, откровенно отсылающий к знаменитому хармсовскому «Федор Михайлович Достоевский, царство ему небесное <...>». И далее следует комментарий Бродского: «Вообще-то автору так и следует вести себя. Тут я автора нисколько не обвиняю. Тут он всегда прав. И он даже не лжец <...> он может себе это позволить»[6]. Число подобного рода «достоевских» упоминаний, реплик, микроцитат, повторимся, могло бы быть значительно умножено, — в частности, у Волкова находим мысль Бродского о том, что многие идеи персонажей Достоевского привезены ими с Запада, — мысль, уже знакомая нам по эссе о Кундере.

Приведем также эпизод книги, в котором Бродский рассказывает, как он, читая двухтомник воспоминаний о Достоевском 1964 года, встретил там упоминание об отце Ахматовой: Горенко и Достоевский помогали дочке Анны Павловны Философовой решать задачу о зайце и черепахе. Анна Андреевна была чрезвычайно тронута, польщена и полушутя говорила, что теперь у нее есть еще одна литературная семейная легенда, — о том, как матушка ревновала батюшку к той же самой даме, за которой ухаживал Достоевский[7].

Показательно, кстати, что сама Анна Андреевна ассоциировала Бродского с Достоевским. Интересен в этом плане эпизод, записанный Ахматовой в дневнике за сентябрь 1965, т. е. в период досрочного освобождения Бродского из ссылки:

«Освобожден Иосиф <...> Я видела его <...> Мне он прочел “Гимн народу”. Или я ничего не понимаю, или это гениально как стихи, а в смысле пути нравственного это то, о чем говорит Достоевский в “Мертвом доме”: ни тени озлобления или высокомерия, бояться которых велит Ф.М.»[8].

Все вышеизложенное дает основания заявить: Достоевский занимает в «пантеоне предков» Бродского достаточно особое, в каком-то смысле исключительное место. Эта исключительность связана с представлением Бродского о той (повторимся) совершенно ***особой, специфической*** роли, которую, по его мнению, сыграл Достоевский в русском историко-литературном процессе.

Наиболее четко суть этой роли можно представить на материале статьи Бродского 1984 г. «Катастрофы в воздухе». Анализируя ситуацию в русской литературе XX века, Бродский с характерной для него убийственной язвительностью констатирует: после Достоевского «русская проза стремительно выродилась в автопортрет дебила, льстящий его наружности» (*Бр.*, 5, 189). Вопрос ставится предельно жестко: «Как могло случиться, что меньше, чем за пятьдесят лет литература скатилась от

Достоевского до Бубенного, Павленко и им подобных?» Как мы убедимся далее, Достоевский назван в качестве точки отсчета далеко не случайно.

Как полагает Бродский, не только полицейское государство толкнуло литературу на пошлый путь соцреализма; у литературы были внутренние причины для такого выбора пути. Этот внутренний выбор, по Бродскому, был между двумя титанами: Достоевским с его высокими метафизическими исканиями и Толстым с его могучим даром реалистического воспроизведения жизни. В присущей ему эпатажно-парадоксальной манере Бродский формулирует: «В каком-то смысле Толстой был неизбежен, потому что Достоевский был неповторим». Ибо Достоевский, по Бродскому, поднялся «слишком высоко» в своих горних устремлениях, и потому Провидение, сжалившись над литераторами среднего уровня, одновременно послало русской словесности Толстого. Для большинства литераторов «миметическая лавина» Толстого оказалась более соблазнительной и более доступной, чем недостижимые духовные высоты Достоевского, и русская проза, за несколькими исключениями, «пошла вниз по извилистой истоптанной тропе миметического письма и через несколько ступеней <...> скатилась в яму социалистического реализма» (*Бр.*, 5, 194–195).

Оставим без комментариев очевидную субъективность этого тезиса Бродского. С одной стороны, исследования последнего десятилетия убедительно показали, что русская литература XX в. в значительной мере пошла за Достоевским. С другой стороны, миметический дар, пусть даже действительно огромный, вряд ли исчерпывает гений Толстого. В данном случае любопытно другое. Развивая и обосновывая эту свою мысль, Бродский дает развернутую характеристику творческого своеобразия Достоевского, что представляет для нашей темы огромный интерес:

«Во многих отношениях Достоевский был первым нашим писателем, доверявшим ***интуиции языка*** больше, чем своей собственной <...> И ***язык отплатил ему сторицей*** <...> Другими словами, он обращался с языком не столько как романист, сколько ***как поэт или как библейский пророк***, требующий от аудитории ***не подражания***, а обращения <...> Его искусство <...> ***не подражало действительности, оно ее создавало*** <...> ***Как библейские притчи***, его романы — проводники, ведущие к ответу, а не самоцель» (*Бр.*, 5, 195–196).

Две принципиально важные (и уже знакомые нам по другим высказываниям Бродского) мысли очевидны здесь: первая — ***о первозначимости языка в творчестве (и судьбе) поэта и вторая — о пророческой функции поэта***. Обе они, многократно варьируясь, проходят через всю поэзию и прозу Бродского, являясь ключевыми в его творческой концепции в целом, — ибо по Бродскому, как уже говорилось, поэт есть ***часть речи*** и поэт есть ***пророк***. Для нас чрезвычайно значимо, что к этим двум ключевым позициям Бродского непосредственно причастен именно Достоевский. И это ***его*** линию, ***его*** традицию ***осознанно*** продолжает Бродский, в чем мы сможем убедиться далее на материале ***сравнительной поэтики***, к каковой мы и переходим.

Обращаясь непосредственно к сопоставлению поэтики Достоевского и Бродского, оговорим сразу: мы отдаем себе отчет в том, что перед нами — соотношение двух огромных художественных миров, чрезвычайно сложное, неоднозначное и вследствие этого к непосредственным цитатам (и тем менее к прямым заимствованиям) несводимое. Речь может идти скорее о перекличке подтекстов, о перекоди-

ровке знаковых образов в другой художественной системе, о переосмыслении и трансформации их в ином историко-культурном контексте.

Приведем некоторые примеры таких сложно трансформированных реминисценций в стихах Бродского:

Частная жизнь. Рваные мысли, страхи.
Ватное одеяло бесформенней, чем Европа.
С помощью мятой куртки и голубой рубахи
Что-то еще отражается в зеркале гардероба.
Выпьем чаю, лицо, чтобы раздвинуть губы... (*Бр.*, 3, 231).

Не выходи из комнаты, не совершай ошибку
Зачем тебе Солнце, если ты куришь Шипку?.....
Не будь дураком! Будь тем, чем другие не были.
Не выходи из комнаты! То есть дай волю мебели,
слейся лицом с обоями. Запрись и забаррикадируйся
шкафом — от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса (*Бр.*, 3, 410).

Застывшее, обезумевшее от страха лицо, слившееся с обоями, попытка запереться, спрятаться, шкафом забаррикадироваться от космоса, от вселенской несправедливости мироздания, ощущение мистического ужаса, приглушаемого бесконечным чаепитием — для тех, у кого «Бесы» на слуху, это, конечно же, знаковые аллюзии. Сравним с эпизодом самоубийства Кириллова:

«У противоположной окнам стены, вправо от двери, стоял шкаф. С правой стороны этого шкафа, в углу, образованном стеною и шкафом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, — неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись затылком к стене, в самом углу, казалось желая весь стушеваться и спрятаться. По всем признакам, он прятался <...> Бледность лица <...> была неестественная, черные глаза совсем неподвижны и глядели в какую-то точку в пространстве» (10, 475) .

Другой пример — стихотворение «Похороны Бобо», в основе которого — очень сложно выстроенная полигенетическая аллюзия, стилистически ориентированная на «Бобок» Достоевского:

Прощай, Бобо, прекрасная Бобо.
Слеза к лицу разрезанному сыру.
Нам за тобой последовать слабо,
Но и стоять на месте не под силу.
.....
Бобо мертва. Вот чувство, дележу
доступное, но скользкое, как мыло.
Сегодня мне приснилось, что лежу
в своей кровати. Так оно и было (*Бр.*, 3, 34–35).

Не правда ли, это мог бы сказать персонаж «Бобка», — тем более, добавим, что дальше находим строчку «Сны без Бобо напоминают явь», и эта размытость сна и яви тоже отсылает нас к поэтике Достоевского.

Известный исследователь Бродского Л. Лосев, включивший это стихотворение в круг творений поэта, посвященных памяти Анны Ахматовой, пишет: «Странное

имя, которое Бродский дает адресату стихотворения, "сгустку пустоты", занявшему место Ахматовой, — апофеоз интертекстуальности. Оно омонимично младенческому "бобо" ("больно"), в стихотворении оно ставится в ряд с именами Зизи и Заза, напоминающими нам о женщинах пушкинской эпохи /Зизи — домашнее имя Зинаиды Вревской (Вульф), подруги Пушкина/, и оно несомненно намекает на загробную фантасмагорию Достоевского "Бобок"» [9].

В историко-сравнительном аспекте отдельного рассмотрения заслуживает, на наш взгляд, поэма Бродского «Горбунов и Горчаков», где Горбунов — узник сумасшедшего дома, которого в конце концов убивает его своеобразный двойник, друг-недруг Горчаков, — т. е. достаточно прозрачная (хотя и не названная прямо) вариация на тему «Идиота».

От частных случаев отдельных аллюзий перейдем к более общим закономерностям и попытаемся хотя бы обозначить некоторые грани возможного сопоставления. В частности, это ***пространственно-временной сдвиг как общая черта поэтического космоса*** обоих авторов, что можно проиллюстрировать на материале стихотворения Бродского «Сретенье», построенного, как нам представляется, по тем же хронотопным законам, что и художественный мир Достоевского. Подчеркнуто медленный проход старца Симеона с младенцем на руках через храм (дом Божий) есть проход в вечность по дороге, пролегающей поверх городского уличного гула. Тем самым реализуется «достоевская» четырехчленная хронотопная структура ***дом — город — дорога — вечность***, образующая в пересечении ***крест*** [10].

И дверь приближалась. Одежд и чела
Уж ветер коснулся, и в уши упрямо
врывался шум жизни за стенами храма.
Он шел умирать. И не в уличный гул
он, дверь отворивши руками, шагнул,
но в глухонемые владения смерти.
Он шел по пространству, лишенному тверди,
он слышал, что время утратило звук.
И образ младенца с сияньем вокруг
пушистого темени смертной тропою
душа Симеона несла пред собою
как некий светильник, в ту черную тьму,
в которой дотоле еще никому
дорогу себе озарять не случалось.
Светильник светил, и тропа расширялась [11] (*Бр.*, 3, 14–15).

Отметим также, что вслед за Достоевским у Бродского достаточно напряженные взаимоотношения с эвклидовским восприятием пространства. Приведем несколько примеров.

Жизнь позволяет поставить «либо»...
Эта частица отнюдь не фора
воображенью, но просто форма
тождества двух вариантов, выбор
между которыми — если выпал —
преображает недвижность чистых
двух параллельных в поток волнистых

.....
Как две прямых расстаются в точке,
пересекаясь, простимся. Вряд ли
свидимся вновь, будь то Рай ли, Ад ли.
Два этих жизни посмертной вида
лишь продолженье идей Эвклида (*Бр.*, 2, 231, 237).

...позволь же
сейчас, на языке родных
осин, тебя утешить; и да
пусть тени на снегу от них
толпятся как триумф Эвклида.

...итак, разлука
есть проведение прямой,
и жаждущая встречи пара
любовников — твой взгляд и мой —
к вершине перпендикуляра
поднимется...

Так двух прожекторов лучи,
исследуя враждебный хаос,
находят цель свою в ночи,
за облаком пересекаясь (*Бр.*, 2, 385–388).

Насчет параллельных линий
все оказалось правдой и в кость оделось;
неохота вставать. Никогда не хотелось (*Бр.*, 3, 137).

Приведенные примеры с достаточной четкостью демонстрируют, что есть целый ряд сквозных образов-символов, пронизывающих поэтические миры обоих авторов, и эвклидовская геометрия, которую, вслед за Иваном Карамазовым, бунтарски нарушают герои философской лирики Бродского, в их числе.

Из ряда таких сквозных констант для более развернутого анализа предлагается далее взять сопоставительный анализ ***образа мухи***, сквозного в творчестве и Достоевского, и Бродского. В поэтике Достоевского муха (мушка, паук, паучок, тарантул, насекомое etc.) выступает как константная образная деталь, неизменно соотнесенная с вечностью, космосом, жизнью и смертью [12].

Напомним, в частности, что Свидригайлов впервые появляется в романе на пороге комнаты-гроба Раскольникова, возникая как бы из страшного сна героя, а в закатном окне, метонимически воплощая вселенский хронотоп, бьется и жужжит муха: «***Проснувшаяся муха*** вдруг с налета ударилась об стекло и ***жалобно зажужжала***» (6, 213). Эта муха, которую, кстати, отметил еще Ин. Анненский [13], переходит затем из сна в реальность, и ее жужжание продолжает слышать Раскольников, уже проснувшись и увидев на пороге незнакомца: «Только ***жужжала и билась*** какая-то большая ***муха***, ударяясь с налета об стекло» (6, 214). Создается триада, которая станет затем константной в поэтике Достоевского: ***муха — солнце — вечность (смерть).***

Не случайно и уход Свидригайлова сопровождается теми же знаковыми деталями: точно обозначены время ***восхода солнца*** — «час пятый в исходе» — и «проснувшиеся ***мухи***» на порции телятины в убогом гостиничном номере — очередном ***мертвом доме*** (6, 393–394). Таким образом, на примере Свидригайлова мы наблюдаем композиционный прием, который можно обозначить как ***хронотопное обрамление героя*** в романе, причем «держит» эту раму именно ***образ мухи.***

В таком контексте показательно также известное откровение Свидригайлова о вечности: «Нам вот все представляется ***вечность*** как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И ***вдруг***, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна ***комнатка***, эдак вроде ***деревенской бани***, ***закоптелая***, а по всем ***углам пауки***, и вот и вся вечность» (6, 221). Происходит ***хронотопное свертывание вечности в угол***, причем не случайно топосом этого свертывания избрана ***деревенская баня,*** — метонимическое pars pro toto ***идиллического дома***, символ ***очищения*** и одновременно, по народным поверьям, — место, где водится ***нечистая*** сила. Тем самым реализуется амбивалентность образа (для сравнения: в «Братьях Карамазовых» Смердяков «из банной мокроты завелся»). ***Сжатие*** бесконечного времени в одномоментность обозначено излюбленным «***вдруг***» Достоевского, а сама ***вечность*** напрямую ассоциируется со зловещим образом ***пауков***.

В «Идиоте» интересующая нас «энтомологическая» константа реализуется последовательным рядом образов, которые содержат сквозные для Достоевского знаковые детали: солнце, муха, мушка, мерзкое насекомое.

Так, в «пети-же» Епанчина о суповой миске старуха «сидит в сенцах одна-одинешенька, ***в углу***, точно от ***солнца*** забилась... ***мухи жужжат***, ***солнце закатывается*** ... осталась одна, как ... ***муха*** какая-нибудь... ***с закатом солнца***, в тихий летний вечер, улетает и моя старуха», — пишет Достоевский и с присущим ему лукавством заключает: «конечно, тут ***не без нравоучительной мысли***...» (8, 126). Тут, несомненно, «не без нравоучительной мысли», ибо перед нами — характерный образец двухголосного слова, в котором семантика персонажа переплетается с авторской.

Наиболее ярко функция ***мушки*** как атрибута ***вечности*** воплощена в швейцарских воспоминаниях Мышкина на зеленой скамейке: «***Каждое утро восходит*** такое же светлое ***солнце; каждое утро*** на водопаде ***радуга***; ***каждый вечер*** снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, ***горит пурпуровым пламенем***; каждая "***маленькая мушка***, которая жужжит около него в горячем ***солнечном луче,*** во всем этом хоре участница..."» и т. д. (8, 351–352).

Попутно отметим, что и здесь мы имеем дело с двухголосным словом, ибо Мышкин цитирует «***мушку***» Ипполита, который собирался уйти в вечность на рассвете, предварительно увидев «***краешек солнца***» (8, 309) и которого смертельно оскорбило во сне ***мерзкое насекомое***. Эта мышкинская-ипполитовская «***мушка в горячем солнечном луче***», участница вселенского пира и хора, рифмуется в финале с ***мухой*** у мертвого тела Настасьи Филипповны: «Князь глядел и чувствовал, что, чем больше он глядит, тем еще ***мертвее*** и тише становится ***в комнате***. ***Вдруг зажужжала*** проснувшаяся ***муха***, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул» (8, 503).

Напомним кратко о других образных вариантах этой константы: так, мерзкое насекомое сна-кошмара Ипполита найдет свое продолжение в маленьком паучке Ставрогина-Матреши, воплощающем линию, которую условно можно обозначить

формулой «сладострастие паучьей самки». Вместе с тем, не забудем и о смеховой вариации на заданную тему, — например, знаменитая лебядкинская басня «Таракан» в «Бесах». Наконец, пчела, жужжащая у могилы Лизы в «Вечном муже» как воплощение некоего вселенского катарсиса...

Переходя к Бродскому, мы попытаемся более или менее развернуто проследить образную реализацию этого мотива в его поэзии. Приведем прежде всего пример, где «достоевская» реминисценция звучит, как нам кажется, достаточно явно; это стихотворение «Полдень в комнате»:

Муха бьется в стекле, жужжа
как «восемьдесят». Или — «сто».
.....
Можно вспомнить ***закат в окне***,
либо — мольбу, отказ.

И финальная сложная метафора стихотворения, где литературная преемственность отражена в зеркале времен знакомым звуком жужжания:

В будущем, суть в амальгаме, суть
в отраженном вчера,
в столбике будет падать ртуть,
летом — жужжать пчела (*Бр.*, 3, 173–179).

Муха в оконном стекле, закат, мольба, отказ, жужжание пчелы — все это дословно совпадает с Достоевским, что особенно остро ощущается в контексте общего щемяще-ностальгического настроя. Сходным образом реализуется «достоевски-закатное» настроение и в другом стихотворении («Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной...»):

тень, ***как лиловая муха, сползает с карты***
и закат в саду за окном точно дым эскадры... (*Бр.*, 3, 170).

В других случаях реминисцентность выражена менее явно, о ней можно говорить только на уровне свернутых мотивов, «эха» фонетики жужжания и ассоциативных связей. Создается впечатление, что жужжание мухи в звенящей тишине, от которого вздрагивали многие герои Достоевского, намеренно и многократно усилено поэтикой Бродского, где это жужжание необыкновенно звонко и разнообразно. Вот лишь некоторые его образцы:

Я понимаю только жужжание мух
На восточных базарах! (*Бр.*, 3, 152).

Еще пример звукоподражательной реализации того же образа:

Ежедневная ложь
и жужжание мух
будут им невтерпеж,
но разовьют их слух

И далее:

Рваные хлопья туч.
Звонкий от оплеух
пруд. И ***отвесный луч*** —
как липучка для мух (*Бр.*, 3, 256–260).

Сравнение липучки для мух с солнечным лучом выводит этот образ на вселенский уровень, хорошо знакомый нам по поэтике Достоевского (вспомним мушку Мышкина в горячем солнечном луче). Причем, как и в поэтике Достоевского, муха — не единственный персонаж в поэтической энтомологии Бродского. В «Эклоге 5-ой (летней)» читаем:

Вновь я слышу тебя, комариная песня лета!
Потные муравьи спят в тени куролепа.
И паук, как рыбачка, латает крепкой
ниткой свой невод (*Бр.*, 3, 219).

В этом же стихотворении поэтика жужжанья и липучка для мух становятся атрибутами любимого лейтмотива Бродского — кириллического алфавита как высшей ценности поэтического творчества:

род фанатизма! Жужжанье мухи,
увязшей в липучке, — не голос муки,
но попытка автопортрета в звуке
«Ж». Подобие алфавита... (*Бр.*, 3, 221).

Часто повторяющийся у Бродского вариант — дихотомия ***муха — сахар.*** Так, в стихах, посвященных пятой годовщине изгнания, находим мучительно-жесткий образ покинутой родины, горечь которого словно подслащена сахаром:

Там сахарный песок пересекаем мухой.
Там города стоят, как двинутые рюхой,
И карта мира там замещена пеструхой... (*Бр.*, 3, 148).

Или:

...Латы
самовара ***и рафинад, от соли***
отличаемый с помощью мухи (*Бр.*, 3, 219–225).

Муха и сахар — поэтическая пара, которая присутствует и в любовной лирике, когда поэт не без иронии заявляет возлюбленной:

...природа
могла бы сделать еще один шаг и слить
их воедино: ***тум-тум фокстрота***
с крепдешиновой юбкой; муху и сахар; нас
в крайнем случае... (*Бр.*, 3, 252).

Этот мениппейный вариант — далеко не единственный в поэзии Бродского. Вот другой, не менее выразительный пример:

Ты не скажешь комару:
«Скоро я, как ты, умру».
С точки зренья комара,
человек не умира.
.....
всяк, кто сверху языком
внятно мелет — насеком (*Бр.*, 4, 113).

Трудно избавиться от впечатления, что перед нами — конгениальная вариация на тему бессмертного лебядкинского «Таракан попал в стакан...», — начиная с ритмического рисунка — четырехстопный хорей — и заканчивая лексическими новациями и экзерсисами, вполне в духе классического «мухоедства».

В поэтическом цикле «Колыбельная трескового мыса» перелет через океан описывается в следующей, также вполне мениппейной, системе координат:

Я заснул. Когда я открыл глаза,
север был там, где у пчелки жало.

И далее находим еще один давно знакомый по Достоевскому образ:

Только затканный сплошь паутиной угол имеет право
именоваться прямым.

А рядом — по-достоевски трагический сюжет, уложившийся в неполных четыре строки Бродского:

...Ночной мотылек всем незавидным тельцем,
ударясь о железную сетку, отскакивает, точно пуля,
посланная природой из невидимого куста
в самое себя, чтобы выбить одно из ста...

И в финале — по-новому воплощенный образ заката:

насекомые ползают, в алой жужжа ботве, —
пчелы, осы, стрекозы (*Бр.*, 3, 81–91).

Особого внимания заслуживает «Муха» — поэтический цикл из 21 стихотворения, или, пожалуй, поэма, разностопные ямбы которой — своеобразный мениппейно-философский реквием по засыпающей осенней мухе:

Совсем испортилась твоя жужжалка!
Но времени себя не жалко...

И вместе с тем — это призыв, почти заклинание:

Не умирай! сопротивляйся, ползай!
Существовать неинтересно с пользой.

И пронзительная строчка:

Надеюсь все же, что тебе не больно...

Одновременно этот текст — стихотворное обращение к мухе в слиянии с ее тезкой, —

неполною, по кличке Муза.
Отсюда, муха,
длинноты эти, эта как бы свита
букв, алфавита.

Отсюда же рождается парадоксальная параллель общественной функции поэта и мухи:

И только двое нас теперь — заразы
разносчиков. Микробы, фразы
равно способны поражать живое.
Нас только двое...

Поэтому естественно, что осеннее оцепенение распространяется с мухи на поэта, приобретая в результате характер планетарного бунта:

И никому нет дела
до нас с тобой. Мной овладело
оцепенение — сиречь твой вирус.
Ты б удивилась,
узнав, как сильно заражает сонность
и безразличие, рождая склонность
расплачиваться с планетой
ее монетой.

Отсюда — один логический ход, один шаг до вселенского бунта Ипполита–Кириллова...

Но космическую серьезность существенно дополняет вполне мениппейный катарсис космического же финала:

топча, подумаю: звезда сорвалась.
и, преодолевая вялость,
рукою вслед махну. Однако
не Зодиака
то будет жертвой, но твоей душою,
летящею совпасть с чужою
личинкой, чтоб явить навозу
метаморфозу (*Бр.*, 3, 281–289).

Этот навозно-мениппейный финал перекликается с финалом стихотворения «Эклога 5-я (летняя)»:

где в полдень истома глаз смежает,
где ***пчела, если вдруг ужалит***
то приняв вас сослепу за махровый
мак или за вещь, коровой
оставленную, и взлетает, пробой
обескуражена и громоздка (*Бр.*, 3, 222).

После всего сказанного не удивительно, что в поэтике Бродского само время обретает черты агрессивно жужжащего насекомого. Не случайно он встречает новый год словами:

Здравствуй, младое и незнакомое
племя! ***Жужжащее, как насекомое,***
время нашло наконец искомое
лакомство в твердом моем затылке (*Бр.*, 3, 16).

Откровенно пушкинская реминисценция приобретает двухголосный характер благодаря столь же откровенной переакцентуации мотива.

И заключают наше маленькое литературно-энтомологическое исследование «Письма к римскому другу»:

Я один в своем саду, горит светильник.
Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.
Вместо слабых мира этого и сильных —
Лишь согласное гуденье насекомых (*Бр.*, 3, 10).

В этом «гуденьи» отчетливо слышится «эхо» Достоевского — таков итог поэтической энтомологии Бродского, общие контуры которой мы попытались очертить (весьма пунктирно) в рамках настоящей статьи.

Другой пример сложно реализованной в поэтике Бродского образной преемственности Достоевского — ***свеча.*** (Оговоримся сразу, что мы условно «изымаем» их двоих из единой цепи преемственности российской словесности, в которой свеча, по нашему глубокому убеждению, носит системообразующий характер.)

У Достоевского свеча — один из сквозных образов-символов. Из множества свечей, колеблющееся пламя которых озаряет его страницы, мы выбрали для предпринятого анализа только три; как нам кажется, именно они служат определенными вехами в творческом развитии данного мотива.

Итак, первый эпизод — в «Записках из подполья», где убогое жилище проститутки благодаря огарку свечи становится знаком погружения героини во вселенскую тьму. «<...> было почти совсем темно. Огарок, светивший на столе в конце комнаты, совсем потухал, изредка чуть-чуть вспыхивая». И далее — почти апокалиптическая финальная фраза: «***Через несколько минут должна была наступить совершенная тьма»*** (5, 152).

Следующий эпизод, который можно привести как явление того же ряда, — «Преступление и наказание», комната Сони Мармеладовой, где, как мы помним, «убийца и блудница» при колеблющемся свете свечи вместе читают Евангелие...

Наконец, венчает этот «трехсвечник» эпизод в «Дневнике писателя» за 1877 год, где автор предлагает читателю сюжет воображаемого живописного полотна «Ночь у еврейки-родильницы»: «...***на кривом столе догорает оплывшая сальная свечка***, а сквозь единственное заиндевевшее и обледенелое оконце уже ***брезжит рассвет нового дня***...» (25, 91). И «нравственный центр» картины, — старый доктор, который снимает рубашку, чтобы запеленать дитя.

Мы не случайно остановились именно на этих эпизодах Достоевского, освещенных слабым светом свечи. Во всех трех свеча играет несомненно символичес-

кую роль. Но если в первом случае неотвратимо должна наступить «***совершенная тьма***», то в эпизоде у Сони чтение Евангелия при свече знаменует ***надежду*** на просветление героев; наконец, в последнем случае ***свеча переходит в рассвет*** нового дня, отмеченного рождением человека и авторской проповедью всечеловеческого братства.

Очевидно, в контексте всего творчества Достоевского можно говорить о достаточно четком ***векторе свечи***, направленном от мрака — к свету, от мертвого дома — к утопическому общечеловеческому дому, где из тьмы возникает надежда, рождается новый день и новая жизнь.

И далее позволим себе сделать одно маленькое допущение, касающееся Бродского. У Достоевского, как мы помним, кульминация сквозного мотива свечи в «Дневнике писателя» — рассказ о новорожденном еврейском младенце, который, когда вырастет, возможно, тоже отдаст ближнему свою рубашку. Допустим на мгновенье: Бродский, более чем пристально, как мы уже убедились, изучающий Достоевского, читает «Дневник писателя» за 1877 год и воспринимает эти строки как пророчество, а себя — как часть его: в Питере, городе, воспетом Достоевским, в доме на Обводном канале родился еврейский мальчик, который призван отдать русской культуре, человечеству не рубашку — язык, поэзию, душу. Что он и сделал. Пророчество сбылось, и разорванный мир соединился — хотя бы на миг...

В таком контексте приобретает особый смысл довольно странная, загадочная поэма Бродского «Исаак и Авраам», написанная на библейский сюжет жертвоприношения. Поэма приобретает исповедальный, автобиографический характер: самого Бродского можно интерпретировать как нового Исаака (Исака, в русской огласовке), которого духовный отец (в таком контексте — скажем прямо — Достоевский) готов принести в жертву на алтарь Слова. Такова, по Бродскому, современная русско-еврейская версия библейского сюжета... Не случайно в поэме сказано:

По-русски Исаак теряет звук.
Зато приобретает массу качеств,
которые «за букву вместо двух»
Отплачивают втрое, в буквах прячась... (*Бр*, 1, 263).

Но, быть может, Всевышний снова не допустит жертвы, остановит руку с занесенным ножом, как остановил мышкинским раздирающим душу криком «Парфен, не верю!» руку Рогожина, не допустив братоубийства...

Не случайно в поэме Бродского сквозной рефрен — все та же свеча, путеводный свет, определяющий судьбы отца и сына, превращающийся в неопалимую купину и опять в свечу, освещающую путь во мраке:

Исак вообще огарок той свечи,
Что прежде Исааком всеми звалась.
И звук вернуть возможно — лишь крича:
«Исак! Исак!» — и эхо справа, слева:
«Исак! Исак!» — ***и в тот же миг свеча***
колеблет ствол, и пламя рвется к небу
.....
Здесь не свеча — здесь целый куст сгорел.

Пук хвороста. К чему здесь ведра воска?
.....
(Свеча горит во мраке полным светом) (*Бр.*, 1, 252).

И эта же свеча упрямо горит в финале, горит назло всему, перенесенная из библейских времен в российский городской пейзаж:

Горит свеча всего в одном окне.
Холодный дождь стучит по тонкой раме.
Как будто под водой, на самом дне,
трепещет в темноте и жжется пламя.
Оно горит, хоть все к тому, чтоб свет
угас бы здесь, чтоб стал незрим, бесплотен.
.....
Двор заперт, дворник запил, ночь пуста.
Раскачивает дождь замок из стали.
Горит свеча, и виден край листа (*Бр.*, 1, 265).

Итак, горит свеча, и виден край листа; и кажется, что если чуть-чуть напрячь зрение, то на этом листе можно прочесть пророческие строки: «капля точит камень, а вот эти-то “общие человеки” побеждают мир, соединяя его <...> И вовсе нечего ждать, пока все станут такими же <...> нужно очень немного таких, чтоб спасти мир, до того они сильны. А если так, то как же не надеяться?» (25, 92)

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь и далее ссылки на Бродского даются в тексте статьи в круглых скобках с аббревиатурой *Бр.* по изданию: *Бродский И.* Соч.: Т. 1–7. СПб., 1998–2001. Первая цифра обозначает том, вторая — страницу. Попутно отметим, что полемическая заостренность тона Бродского имеет и конкретного адресата: это сын Пастернака, который в своих комментариях подчеркивал (чрезмерно, по мнению Бродского) творческую независимость поэта от собратьев по перу.

[2] Отдельные положения настоящей статьи были представлены автором в докладах на Достоевских Чтениях в Петербурге (ноябрь 2003) и на Конгрессе Достоевского в Женеве (сентябрь 2004).

[3] Некоторые аспекты данной проблемы впервые раскрыты нами в ст.: *Клейман Р.Я.* Лейтмотивная вариативность времени-пространства в поэтике Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб., 1997. С. 71–76; *Клейман Р.Я.* Хронотопная тетрада поэтики Достоевского в контексте большого времени // The Dostoevsky Journal. № 1. California, 2000. P. 131–146.

[4] См., напр.: *Куллэ В.* Иосиф Бродский: путешествие из Петербурга в Венецию // Параллели. № 1. М., 2002. С. 159–172.

[5] *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 37.

[6] Там же. С. 173–174.

[7] Там же. С. 239–240.

[8] *Ахматова А.А.* Записные книжки (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 667.

О взаимоотношениях Бродского и Ахматовой, в т. ч. под углом зрения стихотворения «Гимн народу» см. в ст.: *Лосев Л.В.* О любви Ахматовой к «Народу» // Мир Иосифа Бродского: путеводитель. СПб., 2003. С. 325–342.

[9] *Лосев Л.В.* «На столетие Анны Ахматовой» // Как работает стихотворение Бродского / Сб. ст. М.: НЛО, 2002. С. 215. К сожалению, мы вынуждены отметить досадную аберрацию памяти уважаемого исследователя: в стихотворении Бродского отсутствует имя Зизи, послужившее исследователю основой для включения в круг инертекстуальных перекличек пушкинскую аллюзию; канонический текст Бродского звучит следующим образом:

тебя, Бобо, Кики или Заза

им не заменят. Это невозможно (*Бр.*, 3, 35).

[10] Подробнее о четырехчленной хронотопной структуре художественного мира Достоевского, в т. ч. и в соотнесенности с поэтикой Бродского, см. в кн.: *Клейман Р.Я.* Достоевский: константы поэтики. Кишинев, 2001. С. 22–95.

[11] Отметим кстати, что тот же Лосев посвятил «Сретенью» Бродского чрезвычайно интересную (хотя и безотносительную к Достоевскому) статью, в которой, в частности, рассмотрел иконное построение текста и, в соответствии с этим, — ***расширение тропы*** как поэтическое воплощение иконописной «обратной перспективы». См.: *Лосев Л.В.* Ниоткуда с любовью // Континент. 1977. № 14. С. 307–331.

[12] Подробнее о специфике образной реализации мушки как составляющей вселенского хронотопа у Достоевского см. в нашей кн.: *Клейман Р.Я.* Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985. С. 29 и далее.

[13] См.: *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 28.

Сергей Бочаров

ДОСТОЕВСКИЙ У БАХТИНА (БАХТИН-ФИЛОЛОГ)

Бахтин в своём известном нам творчестве осуществился больше как филолог и первую громкую известность приобрёл двумя литературоведческими книгами, но он филологом себя не называл, а слово «литературоведение» произносил с гримасой. Он называл себя — не в литературных, публичных текстах, а в устных, личных, интимных высказываниях — философом. Такова была его самоидентификация: я философ.

Этот общеизвестный факт приобретает новый интерес сейчас, после нового выступления Михаила Леоновича Гаспарова о Бахтине. Наш замечательный филолог специально высказался о том, что Бахтин не филолог. Как будто ведь то же и сам Бахтин о себе говорил. Но только как будто: то же да не то. Личное (почти лирическое) самоопределение это одно, небеспристрастное суждение со стороны — другое. У Гаспарова — жёсткий и даже агрессивный отказ философу Бахтину считаться филологом: он не наш. Граница проведена очень резко. Гаспаров второй раз высказывается о Бахтине — через 25 лет! Через четверть века — вторые гаспаровские антибахтинские тезисы. Рискну заметить, что слышится в этом что-то психологическое и личное, а не только научное, словно наш сильный филолог лично и глубоко задет явлением Бахтина. Словно по импульсу «Не могу молчать» это новое слово. Но выступление принципиальное, тем и интересное.

Принципиальность эта решительная и твёрдая, нацело исключающая вместе с философом Бахтиным и просто хотя бы касательство философии к филологии, вместе же с философией исключающая и творчество из исследования («В культуре есть области творческие и области исследовательские. Творчество усложняет картину мира, внося в неё новые ценности. Исследование упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности. Философия — область творческая, как и литература. А филология — область исследовательская» [1]). Вместе и упрощённый и как бы очищенный образ филологической деятельности; можно спросить — не чересчур ли очищенный? Автор этого образа в одном из своих изящных эссе утверждает «обязанность понимать» [2]; из размышления следует, что это обязанность понимать социальную жизнь, в определении же гаспаровской филологии эта обязанность, собственно, не присутствует. Вернее, присутствует пессимистически: если между мной и самым интимным другом «лежит бесконечная толща взаимонепонимания, можем ли мы после этого считать, что мы понимаем Пушкина?» [3] О Пушкине далее ставшее уже знаменитым — о том, что «душевный мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки» [4]. Однако Пушкин

всё-таки именно *душу* послал нам в заветной лире — столь же, видимо, «неоправданно-оптимистически», как и мы стремимся с этой душой в такой оболочке, которую он посчитал надёжной — в поэтическом слове — войти в контакт. «Стилистическое богатство его ехидства» (Гаспаров о Щедрине[5], а мы о Гаспарове) бьёт по нашей иллюзии лёгкого понимания Пушкина, но ведь и прямо по автору «Памятника». И вообще всем «Памятникам», неоправданно-оптимистическим, филолог не хочет верить; он задаётся вопросом: как Гораций себе представлял тех, кто будет его читать в веках, ведь точно не как нас с вами[6]? Гораций, в самом деле, поставил предел своей поэзии и поэтической славе: пока жрец восходит на Капитолий, да и Пушкин — пока жив будет последний пиит; но всё-таки пушкинский срок ещё не совсем истёк, а у Горация то был доступный образ его исторической римской вечности. И он же первый сказал, что не весь умрёт, авторитетнейший же современный филолог выставляет против Бахтина картину своей филологической некрофилии и всякого бывшего слова как мёртвого материала и разговора с мёртвым поэтом как разговора с камнем. «Нет, весь я не умру», однако, сказано было прямо.

Смеем предположить, что гаспаровская картина несовместимого разделения исследования и творчества («типа», как сейчас говорят, железного занавеса) — картина недостоверная. Творчество нужно и в простом общении, чтобы «разбирать по камушку» толщу взаимонепонимания[7] (а философски гаспаровская филологическая картина вся упирается в эту картину простого общения). Согласимся: творчество преобразует предмет исследования, но как «оставить его неприкасаемым»[8], если мы уже к нему прикоснулись с целью его исследовать? Вот загадка: хитрый Эдип, разреши.

Это отступление в сторону М.Л. Гаспарова вынужденно становится вступлением в тему о Бахтине-филологе. Бахтин стал известен книгой о Достоевском, и мы когда-то примчались втроём в Саранск к литературоведу, которого не с кем было сравнить. Он же сразу уточнил знакомство: — Но я не литературовед, я философ. То же затем твердил Дувакину. Первая репутация литературоведа и по Гаспарову была недоразумением, длящимся и поныне. Бахтин по недоразумению считается филологом — лишь потому, что написал две книги «на материале Достоевского и Рабле». *На материале* — т. е. это книги не о Достоевском и Рабле, а о чём-то своём бахтинском, пользуясь ими как материалом.

Это впечатление «материала» — неслучайное: вот и Ольга Седакова говорит о материале, который даёт возможность мыслителю «заземлить» свою слишком общую мысль и «успокоить» её «на каком-то конкретном задании»[9]. Это неплохо сказано.

«Философ в роли филолога» — гаспаровская формула недоразумения, какое заключает в себе «случай Бахтина». Для Гаспарова contradictio in adjecto. Между тем в самом деле *философ в роли филолога* — это довольно точный портрет автора книги о Достоевском 1929 г. Определение же «случай Бахтина» напоминает нечто в истории мысли — «казус Вагнер» у, кажется, нелюбимого нашим филологом «сверхфилолога» Ницше[10]. «Случай», похоже, тоже критический и требующий, видимо, для науки филологии защиты. Наверное, оттого — повышенный градус реакции на «случай». Раздражение принципиального филолога некорректностью бахтинской философско-литературоведческо-лингвистической смеси (этим «садомазохистским клубком»[11]) как внутренний мотив — можно было и четверть века назад расслы-

шать. Реакция небезпричинная — ведь и в иных самых первых и более ранних реакциях была отмечена та самая *смесь языков* — в выразительном описании языка бахтинского «Достоевского» у Юлии Кристевой в конце её предисловия к французскому переводу 1970 г.: язык гуманистически-расплывчатый, пользующийся как терминами такими туманными гуманитарными понятиями, как душа и голос, язык, скользящий «между документированным стилем тщательного историка литературы и проникающей интуицией как способом чтения текстов; сочинение ни литературное, ни лингвистическое, ни философское, но всё это вместе сразу» [12].

Естественно, двойственные не только реакции и оценки, но понимания. Для В.В. Бибихина, напротив, книга о Достоевском — слишком филологическая, литературоведчески зашифрованная; «terminologie technique» из описанного Кристевой сплава прежде всего бросается покойному, увы, филологу-философу тоже в одном лице, в глаза; человеческое, экзистенциальное содержание достоевского мира зашифровано специальной терминологией. Автор книги «был скован подчёркнутой техничностью, после символистской вольницы, нового литературоведения с его теориями жанра, типами сказа» и работал «в искусственном отстранении от того, о чём говорит <...> Своей отстранённой терминологизирующей манерой Бахтин подтверждал неизбежный по его убеждению разрыв между шифром научного исследования и необъятной правдой» [13].

После символистской вольницы... Сам её лидер и в то же время дисциплинирующий ум вспоминал её сильно «после»; в своей итоговой книге о Достоевском, вышедшей в 1932 г. в эмиграции по-немецки, он описывал изменение ситуации в мире мысли о Достоевском: в начале века интересовались его большими идеями, но они обыкновенно служили предлогами для разных мистических идеологий, «которые легко расцветали на богатой почве его титанической проблематики. В наше трезвое время внимание исследователей обращается почти исключительно к открытию фактов и формальных вопросов, к биографии или к технике повествования, к стилю, к сюжету, к художественным средствам и литературно-историческим связям» [14].

Очевидно, для Вячеслава Иванова «титаническая проблематика» Достоевского в большей или меньшей мере утрачивается в этом новом литературоведении; но он же признаёт, что в старой философской критике эта огромная проблематика служила предлогом для разных идеологий. Неизвестно, читал ли Иванов бахтинскую книгу 1929 г., мог и читать — её внимательно читали в эмиграции, более внимательно, чем в отечестве, — но ситуацию он описал ту самую, в какой возникли «Проблемы творчества Достоевского» (*ПТД*). Они возникли на месте встречи нашей философской критики и новой науки о Достоевском, одновременно рождавшейся в отечестве и в эмиграции (пражские сборники А.Л. Бема). Встреча эта и дала в 1929 г., «в наше трезвое время», этот случай «философа в роли филолога». Пожалуй, тогда в публичном литературоведении такой единственный случай.

Если верить ему самому, он не очень хорошо себя в этой роли чувствовал. Я уже рассказывал в печати о разговоре с М.М. в 1970 г., когда он жаловался, что написал свою книгу не так, как мог бы, потому что не мог там прямо говорить «о главных вопросах» — *оторвал там форму от главного*, так он это формулировал [15]. Значит, «главное» было всё-таки философское и религиозное, и он через сорок лет жалел, что не мог философствовать прямо.

Бахтин был назван недавно «переводчиком идей Вяч. Иванова на язык следующего поколения» [16]. Следующее поколение, вступавшее на поприще после 1917-го, уже отрывалось от символистской и религиозно-философской эпохи, при всём сохранении остаточной связи и даже рыцарской верности ей. *ПТД* и явились книгой-памятником постсимволистского понимания Достоевского на фоне его понимания в символизме (прежде всего Ивановым). Недавно была дана попытка уточнить «исторический контур Бахтина» поправкой ко взгляду М.Л. Гаспарова (в первом его выступлении 1979 г.), уравнявшего его с формалистами в рамках их общей эпохи 20-х годов. Любопытна при этом фактическая ошибка О. Седаковой, решившей о Бахтине, что он «на полпоколения старше формалистов. Они — теоретики времён футуризма, он — мыслитель конца символизма» [17]. На самом деле он с формалистами из одного поколения, притом все главные формалисты — Эйхенбаум, Шкловский, Тынянов — старше. Но ошибка неслучайная, перед нами, видимо, интересный случай разного философского возраста в одном физическом поколении: можно сказать, что Бахтин *теоретически, философски старше* в рамках того же поколения и той же эпохи. Формалисты отрясали символистский философский прах со своих ступней — автор книги *ПТД* шёл по следу Вяч. Иванова, но делал поворот, оборачиваясь, как сказочный герой, философом в роли филолога.

С чего он начал в книге о Достоевском? С того, что отказался «софилософствовать» с Достоевским (с его героями), освободил своего Достоевского от философской критики, владевшей мыслью о Достоевском на протяжении полувека (начиная с трёх речей Владимира Соловьёва в 1881–1883). Эту власть философской критики он отклонил с порога — за одним исключением, решительно отделив Вячеслава Иванова от всех иных имён философской эпохи. Иванов открыл новый путь понимания Достоевского, в чём же он состоял? В том, как построена знаменитая статья Иванова о романе-трагедии (1911). Она построена так, что вначале рассмотрен «принцип формы», а уже за ним — «принцип миросозерцания» Достоевского. От принципа формы к принципу миросозерцания — вопреки традиционной логике «от содержания к форме». Иванов первый рассмотрел Достоевского в таком порядке, назвав его «грандиознейшим из художников» [18]. Это и был «новый путь» и вообще изрядная новость в литературной критике.

Пошёл ли дальше Бахтин на этом пути? В книге 1929 г. он описал коперниканский переворот (по Канту), какой в мире Гоголя совершил Достоевский. Но и сам автор книги совершил свой коперниканский переворот в понимании Достоевского Вячеславом Ивановым. В структурном рисунке статьи Иванова он произвёл *рокировку принципов*, а именно: то, что Иванов описывал как «принцип миросозерцания» Достоевского — «абсолютное утверждение ... чужого бытия: “ты еси”» — Бахтин захотел понять как «принцип формы» его романа, не приняв в то же время ивановского определения принципа формы как романа-трагедии.

Итак — «*ты еси*». Ключевое слово, про которое мало сказать, что это слово философское, — это слово прямо религиозное, слово молитвы Господней, завещанной нам самим Христом («Отче наш, Иже еси...» — Мф 6:9). Почему-то комментаторы как Иванова, так и Бахтина, не вспоминают, как это слово звучало в русской поэзии — у Державина, в оде «Бог», построенной как поэтически-богословское доказательство от человека, как бы обратное заключение от следствия к причине: «*Я есмь — конечно, есь и Ты*». «Ты еси» державинское до Достоевского и Вячеслава Иванова:

Ты есь — Природы чин вещает,
Гласит моё мне сердце то,
Меня мой разум уверяет:
Ты есь — и я уж не ничто! [19]

Бахтин своими словами так пересказывал «Ты еси» Вячеслава Иванова: «превратить другого человека из тени в истинную реальность» (VI, 15 [20]) — это формула не Иванова, а Бахтина, и в точности по Державину. Иванов молитвенную мысль о Боге истолковал как мысль Достоевского о человеке. Бахтин пошёл дальше по пути *филологической секуляризации* этой мысли и принцип миросозерцания по Иванову истолковал как принцип формы.

Сорок лет спустя он будет мучиться этим — тем, что прямо не мог говорить «о главных вопросах». О каких, М.М., главных вопросах — я его тогда спросил. — Философских, чем мучился Достоевский всю жизнь, — существованием Божиим. «Ты еси» в молитве и есть утверждение существования Божия. Вячеслав Иванов по-державински понял это слово как онтологию человека, утверждение человека у Достоевского: «*Ты есь — и я уж не ничто*!» Бахтин этот тезис философский понял как тезис филологический — «ты еси» вячеславивановское, понятое как структурный принцип романа, и есть бахтинская полифония.

Мы подходим к главному термину-шифру знаменитой книги, остающемуся для нас поистине шифром. Главное слово той терминологизирующей манеры, что для В.В. Бибихина заслоняет от нас достоевскую «необъятную правду». Об этой манере, видимо, знал кое-что и сам Бахтин, когда писал (как раз в заметках к переработке книги о Достоевском) о специальном термине как «том лежачем камне, под который вода не течёт, живая вода мысли» (V, 377). Бахтинская полифония и остаётся для нас, пожалуй, главным лежачим камнем. Сам автор книги объяснил её как «простую метафору», заимствованную из музыкального языка и обращённую им в свой термин за неимением «более подходящего обозначения». Стоит ли за этим метафорическим термином-шифром влекущая всех писавших о Достоевском его «титаническая проблематика», по Иванову, или его «необъятная правда», по Бибихину? Удаётся ли Бахтину этим шифром нечто в этой правде «объять»?

Мы от Козьмы Пруткова знаем, что нельзя объять необъятное. Филология по Гаспарову из этого и исходит, и нельзя ничего представить более чуждого ей, чем этот титанический и патетический язык Иванова и Бибихина. Филология трезво оставляет за порогом всё титаническое и необъятное — однако она не может его отменить для читателей Достоевского. Книга Бахтина ведь тоже оставляет за порогом многое, притом такое, что почти исключительно занимало литературу о Достоевском — открытое содержание его знаменитых идей (всё ли позволено, если... и пр.), т. е. ту самую проблематику в её вербальном прямом выражении в речах героев. Всё это вербальное полностью исключено здесь из рассмотрения, об этом в книге ни слова, что составляет весьма интересную отличающую её в литературе о Достоевском особенность. Однако кто скажет, что эта самая проблематика — философская, экзистенциальная, пожалуй, и впрямь титаническая — здесь не присутствует? Книга дышит ею, но прозревает её в каких-то иных пластах романного целого, не столь открытых прямому восприятию. Автор словно снял этот верхний пласт содержания и тем разгрузил свой аналитический аппарат для проникновения в некую сокровенную храмину достоевского мира — в «Достоевского в Достоевском», как Бахтин его

понял. Как Достоевский искал человека в человеке (27, 65), так автор книги ищет Достоевского в Достоевском и прямо так формулирует свою исследовательскую цель и амбицию (VI, 12). Этот Достоевский в Достоевском — *художник* Достоевский, о котором автор в первых строках говорит, что он и есть «Достоевский прежде всего <...>, а не философ и не публицист»; художник («(правда, особого типа)») — уточнение в скобках (VI, 7); но и сам автор книги, конечно, филолог особого типа. Но если всё же филолог, то это значит, что он написал эту книгу о Достоевском, а не только «на материале». Репутацию книги, тем не менее, окрашивает сомнение как раз по части верности философской конструкции автора самому Достоевскому. Что Достоевский в книге — предмет или материал, и чего в ней больше — художника Достоевского или мыслителя Бахтина?

Достоевский в Достоевском как человек в человеке у самого Достоевского: так, по исследовательской аналогии, представляет свой метод автор книги, заимствуя его у предмета исследования. Человек в человеке — «внутренний человек», центр бахтинских анализов, всюду имеющих направление к проникновению внутрь, по пути снимая внешние пласты, в том числе нанесённые толмачами-философами. Вот — глава «Идея у Достоевского». Герои его живут идеями, но исследователя интересует, не *какими* они живут идеями, а *как* они ими живут; идея у Достоевского — не её «*предметные "вершки"*» (а ведь они волновали идеолога Достоевского), а её «*корешки в человеке*» (VI, 108): вот художественный язык *Бахтина-филолога*. Достоевский-художник мыслит «не мыслями, а точками зрениями, сознаниями, голосами» (VI, 106). «В каждой мысли личность как бы дана вся целиком», поэтому идея отождествляется с внутренним человеком, а далее следует отождествление с ним и таких ведущих категорий бахтинского анализа, как *голос* и *слово*. Такую же интериоризацию претерпевает и категория *события*: «связующее *внутренних людей* событие» (VI, 19) — так понимает его Бахтин. Не внешних оно связует людей в сюжете романа, а внутренних в диалоге. И не в обычном грамматическом диалоге, бегущем в строках романа, а в некоем более трудном для наблюдения событии структурном, возносящемся над диалогами в тексте. В самом деле, как констатирует Кристева, значение всех привычных терминов сдвинуто (не лингвистических только, а терминов поэтики) — в сторону интериоризации.

Соответственно всей бурной сфере внешних событий у Достоевского (его знаменитым сюжетам) уделяется столь же мало внимания, что и обширной сфере борьбы идей в его мире (интересовавшей почти исключительно литературу о Достоевском). Есть иное, внутреннее событие, которое и именуется здесь диалогом. Как бы по-дантовски неподвижное, пребывающее и «возвышающееся над сюжетом» (VI, 296) основное (и единственное) событие-диалог (образ такого «висящего» над сюжетом события был усмотрен уже в статье Вячеслава Иванова, наблюдавшего в романах Достоевского перипетийную цепь, «на которой висит, как некое планетное тело, основное событие...»[21]).

За динамическим рядом, перипетийной цепью, просматривается пребывающая, статическая картина. Её состояние определяется утверждаемой Бахтиным для мира Достоевского категорией *одновременности* («сосуществование и взаимодействие» всего смыслового материала в разрезе единого времени, «как бы в пространстве, а не во времени» — VI, 36), что типологически отделяет Достоевского от такого художника становления (художник «становящегося ряда»), как Гёте (как, вероятно, и Пуш-

кин), и сближает с Данте (дантовские параллели несколько раз работают в книге). В недавней работе А.Е. Махов проницательно связал два мотива бахтинской книги — *одновременность* и *вечность* («ибо в вечности, по Достоевскому, всё одновременно, всё сосуществует» — VI, 37), связал их друг с другом и с таинственной бахтинской полифонией. В статье Махова достоевско-бахтинская полифония рассмотрена как ступень в истории этого музыкального термина, музыкальная же его история имеет за собой «трансмузыкальную» предысторию, уходя корнями в «религиозные и мистические концепции» и средневековую теологию. «Этот смысловой, трансмузыкальный элемент, всегда присутствовавший внутри идеи полифонии, но постоянно заслонявшийся технической, специально музыкальной проблемой, был как бы пробуждён Бахтиным, вызволен им из строго музыковедческого словоупотребления»[22]. «Если средневековая музыкальная полифония в самом деле уходила своими корнями в богословское учение о мистической одновременности ветхозаветных и новозаветных событий, выражая звучанием одновременность в вечности, — то в полифоническом мире Достоевского эта идея переживает своего рода воскрешение»[23].

В «Путях русского богословия» о. Георгия Флоровского (1937) идея книги 1929 г. была принята и определена как *философская* полифония: «Заслуживает полного внимания мысль о философской полифонии у Достоевского»[24]. В книге, однако, это мысль филологическая, осуществлённая здесь в виде бахтинского парадокса об авторе и герое. Критики этого парадокса напоминали автору ту классическую истину, что автор есть автор, герой есть герой. Как будто сам он не знает этого и не написал ещё до «Достоевского» трактат на эту тему. Но Достоевский интересовал Бахтина как неклассический случай. Достоевский «не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа» (VI, 11). Вот типичный для Бахтина ход мысли, а слово «не укладывается» — любимое слово; он любил всё то, что «не укладывается». Рабле тоже у него «ни на что не похож» в европейской литературе[25]. Это своё внимание к явлениям уникальнейшим он доводил до предела, индивидуализируя их до предела, но тем самым их изолируя, изымая их из нормальной истории литературы и вызывая естественную оппозицию со стороны нормальной филологической науки.

Так и идею свободы героя от автора у Достоевского он довёл до предела того, что возможно в литературном произведении вообще. Это концепция на грани возможного. Но такая и отвечает, по Бахтину, поэтике Достоевского. *Бахтин её описывает как почти невозможную* — но тем самым он, кажется, описывает некую мировую ситуацию, не только литературную.

Он описывает ситуацию утопическую — а впрочем, возможно, осуществившуюся в метаистории. Утопическая идея его конструкции в том, что «и невозможное возможно» в этом особом и исключительном случае, какой для него явил роман Достоевского. Ведь и сам Достоевский разве не провоцирует на столь экстравагантный взгляд на себя и на свой роман? Парадокс Бахтина об авторе и герое «не укладывается» в сознание. А сходящиеся параллельные неэвклидовой геометрии укладываются? Но разве не сам Достоевский провоцирует на эту аналогию тем нервным интересом к сходящимся параллельным, что, со скрытой ссылкой на Лобачевского, обнаруживает Иван Карамазов? «Я, голубчик, решил так, что если я даже этого не могу понять, то где ж мне про Бога понять» (14, 214). И, в пику эвклидову уму ге-

роя, страстно им утверждаемому, не строит ли автор свой неэвклидов мир? Если так, то такой «словесный объект» филология М.Л. Гаспарова исключает из филологического изучения в принципе; и не только исключает, но и «следит», чтобы исследователи «не применяли неевклидовы методы к таким словесным объектам, для которых достаточно евклидовых»[26]. Так и гаспаровская филология на протяжении уже четверти века неустанно «следит» за бахтинской.

Наконец — центральный полифонический тезис этой последней формулирует парадокс, заложенный в мировую жизнь вообще: авторский замысел Достоевского «*как бы предопределяет героя к свободе*» (VI, 18), — что побуждает вспомнить иной авторский замысел, предшествовавший роману Достоевского; как заметила Н.К. Бонецкая, этот тезис, вызвавший столько недоумений, есть, собственно, перефразировка вероучительного положения о *сотворённой свободе человека*[27].

Итак, полифония по-бахтински — это как термин «просто метафора», как идея это гипотеза (если же принять трансмузыкальный анализ Махова, далеко не просто метафора). Это гипотеза о том, что возможно теоретически невозможное — недопустимая в нормальной эстетике степень свободы героя. Для чего такая степень свободы героя? Для испытания свободы человека. Об этом вновь Вячеслав Иванов, с отсылкой к библейскому первособытию (скрыто заложенному, как «вековой прототип», и в бахтинской полифонии): «Достоевский был змий, открывший познание путей отъединённой, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей своё и вселенское бытиё в Боге. Так он сделал нас богами, знающими добро и зло, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье»[28].

В полемике с формалистами в 1924 г. Бахтин заметил, что у них «поэтика прижимается вплотную к лингвистике» (I, 269). Но к чему «прижимается» его собственная поэтика в книге 1929 г.? К чему-то тоже она прижимается — к каким-то общим бахтинским началам, к предмету же — самому Достоевскому — относится со значительной теоретической дистанции, что и порождает вопрос о соответствии предмету. Она имеет перед собой некоторый теоретический, идеальный объект — в европейской эстетике начала XX века он известен под названием *эстетического объекта*, отличаемого от конкретного «материального произведения» (I, 274–275); это есть философский, духовный эквивалент, соотносительный произведению, но не совпадающий с ним (из гаспаровской филологии эстетический объект, очевидно, исключается в принципе). Именно эстетический объект, по слову В.Н. Волошинова в одной из статей того же 1929 г., представляет собой «синюю птицу» творческого стремления художника и интерпретатора. Роман-трагедия Вячеслава Иванова и полифонический роман Бахтина и были такие пойманные, как они полагали, синие птицы (а между ними ещё была модель идеологического романа Достоевского в статье Б.М. Энгельгардта 1924 г.). Полифоническим романом Достоевского и именуется в книге та общая модель его творчества (эстетический объект), которая описывается *как бы сквозь произведения Достоевского как таковые*.

Этот ультратеоретический уровень рассмотрения Достоевского в книге и порождает массу вопросов, недоумений и возражений. В наши дни у книги странная репутация. Она у нас на почётном положении «памятника», на неё по-прежнему много ссылаются, но нынешней армии «достоевсковедов» она не очень нужна, наша новая достоевсковедческая волна, весьма активная, обходится без Бахтина, и говорится прямо, что знаменитая книга уже отошла в историю. Есть, однако, и другое впечат-

ление — что она остаётся невостребованной, чему почётное положение памятника только способствует. Мы когда-то приняли книгу как философский ключ к Достоевскому — именно здесь остаётся вопрос и сомнение, притом вопрос и сомнение адресуются прежде всего литературоведческому исследованию.

Десять лет назад на страницах журнала «Новое литературное обозрение» прозвучало — не как вопрос, а как утверждение — «Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского»[29]. Кэрил Эмерсон недавно рассказала на страницах «Вопросов литературы», что это заглавие было тенденциозно её статье приписано редакцией «НЛО»[30]. В статье, тем не менее, речь в самом деле идёт о том, о чём говорит приписанное заглавие. И это законное направление интереса — да, наверное, многого в Достоевском Бахтин не смог — или же не захотел — прочитать. Но вопрос — что же он смог прочитать в Достоевском, чего не смог никто до него. И тут остаётся неясность.

Кэрил Эмерсон говорит о бахтинском логоцентризме в ущерб визуальной и чувственной сфере, которую у Достоевского он просто не замечает, это его «слепая зона». И это так, но это в книге осознанно так. Мы здесь читаем, что герой Достоевского — не характер, не образ, а «полновесное слово, ч и с т ы й г о л о с, мы его не видим, мы его слышим...» (VI, 63). Однако нет сомнения в том, что мы достаточно много видим у Достоевского, и «чистые голоса», как остроумно заметил один из критиков книги (С. Ломинадзе), не убивают старушек топором[31].

Книга вообще напрашивается на опровержения на каждом шагу. На каждом шагу шокирующие утверждения, выводящие Достоевского из литературного общего ряда. Но хорошо однажды сказала Лидия Гинзбург — она сказала о «плодотворной односторонности». Это она сказала в защиту, вернее, в обоснование своих учителей-опоязовцев: как будто сами они не знали, что в гоголевской «Шинели» есть кроме сказа и «гуманное содержание». Но они позволяли себе его игнорировать, у них была *плодотворная односторонность*, без которой они не сказали бы то, что они сказали.

И теоретический их противник Бахтин позволял себе кое-что игнорировать ради резких своих утверждений, пренебрегающих достоверностью в каждом слове, но зато позволяющих резко и выпукло поставить парадоксальный факт. Этот факт — герой Достоевского по Бахтину: *не образ, а слово*. Определение-парадокс, поскольку герой-человек как целое определяется через то, что обычно считается функцией или частью. Не характеры-образы живут и действуют (и даже убивают топором) в мире Бахтина-Достоевского, а *внутренние люди* («связующее *внутренних людей* событие»), чистые голоса. В устной лекции он описывал «театральный эффект» восприятия Достоевского — «тёмная сцена с голосами, больше ничего» (II, 267). Этой сплошной интериоризации мира и отвечает полифоническая идея как идея трансмузыкальная: в полифоническом мире *голос* — действующее лицо, «нетождественное внешнему персонажу»; отсюда и музыкальная аналогия — «в музыке выражение не сопровождается воплощением или овеществлением»[32].

«*Мы его не видим, мы его слышим*» — это заведомо неточное полноценно здесь убедительно.

Слово царит в бахтинской картине мира, в самом деле, в ущерб *лицу* человека, которое тоже у Достоевского, особенно в «Идиоте», особая ценность. Князь Лев Николаевич в защиту Настасьи Филипповны находит единственный аргумент: «но тут было ещё одно, что вы пропустили, потому что не знаете: я смотрел на е ё л и ц о!» (8, 484).

Автор книги тоже не смотрит на это лицо: он Настасью Филипповну, как и всех прочих у Достоевского, *не видит, а слышит*. И тут он, кажется, умеет расслышать то, чего никто не расслышал у Достоевского. Все читавшие книгу помнят «кухню» Макара Девушкина. Речь его на этом слове «корчится» под взглядом чужого человека. Но так же корчится исповедь Ставрогина, у того от стыда, у этого от гордости. Слово, которое *корчится*: вот ещё пример языка исследования, художественно близкого языку исследуемого объекта, как будто столь притом отвлечённого (эстетического объекта); но оба анализа я бы назвал конгениальными Достоевскому. Настасья Филипповна, говорит Бахтин, не знает правды о самой себе: она знает себя виновной и назло осуждающему её миру утрированно такой себя утверждает — как «рогожинскую», и она же знает про себя, что она «не такая», как угадал князь. Слово князя нужно, чтобы вмешаться в её внутренний спор и помочь узнать себя настоящую — лучшую. Такова же и роль Алёши в решающем разговоре с Иваном. Это вершина бахтинских анализов — диалог Алёши с Иваном (VI, 284–285). Алёша видит страшную картину разложенной воли брата и вмешивается в эту внутреннюю картину, чтобы помочь и спасти. Он знает и ту правду, что знает на глубине сам Иван и непременно скажет себе: я убил («Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа»), но перекрывает её тоже правдой, которую его Бог послал сказать брату — послал как сторожа брата своего, по библейскому архетипу: «Но убил не ты <...> Меня Бог послал тебе это сказать» (15, 40).

«*Не ты*» алёшино — то же, что «*не такая*» у князя. Здесь вернёмся к статье Кэрил Эмерсон. Она называет бахтинское прочтение Достоевского благодушным и нечувствительным к грубым, мрачным и злым сторонам достоевского мира (любопытен такой разброс в восприятиях: наоборот, для О. Седаковой бахтинский диалог это сплошной «скандал» — одним этим словом она определяет всю книгу[33]). И с этим тоже у Эмерсон можно, наверное, согласиться — но ведь мрачное у Достоевского на поверхности, идеальное в глубине. Князь, говорящий ей, что она не такая, — «просто не прав» — она именно *такая*, возражает Эмерсон князю и Бахтину, ссылаясь на сюжет романа. А сюжет Бахтин недооценивает тоже, что тоже верно: *слово у него стоит над сюжетом*. Все гибнут в сюжете, но вот над сюжетом было сказано одно «проникновенное слово», оно никого не спасло в сюжете, но оно остаётся как слово-вершина и возвышается над сюжетом. Так ли это у Достоевского? Такая или же не такая Настасья Филипповна? Смотря как чувствовать Достоевского. Для меня как читателя Достоевского откровением у Бахтина в своё время была именно его ориентация на Достоевского в Достоевском как на идеальное в Достоевском.

Верна ли бахтинская картина диалога, которая у него разлагается на голоса в одном человеке, в одном сознании, как духовные силы в одном человеке, а диалог подобен мистерии или даже моралите? В таком анализе наша читательская картина дробится и усложняется, словно бы разлагается, — интериоризация общей картины ещё интенсивнее продолжается. Вспомним критику Бибихина и его слова про отстраняющие и мешающие читателю Достоевского научные шифры, закрывающие необъятную правду. Но я читаю про диалог Алёши с Иваном, и бахтинский шифр меня не отстраняет, а приближает, напротив, к людям-героям и вводит внутрь, позволяет вложить персты в ту самую необъятную правду.

Что ещё интересно — в этом анализе автор вошёл в контакт с проблематикой психоанализа, которой, как мы знаем, весьма интересовался. Н.И. Николаев опубли-

ковал записанное Л.В. Пумпянским устное выступление Бахтина: «Бл. Августин против донатистов подверг внутренний опыт гораздо более принципиальной критике, чем психоанализ. “Верую, Господи, помоги моему неверию” находит во внутреннем опыте то же, что психоанализ» (I, 341). И Достоевский, по Бахтину, находит во внутреннем опыте то же — расколотость голоса человека на противоположные реплики, какую чорт и Алёша нашли в Иване и хотят в разговоре с ним повернуть в свою сторону. «*Верую, Господи, помоги моему неверию*» — разве не так же в точности хочет Алёша помочь неверию брата? «Меня Бог послал тебе это сказать». Не даёт ли записанный Пумпянским устный текст Бахтина модель его понимания диалога у Достоевского (а сколько ещё такого устного бахтинского, широко активного в 20-е годы, осталось не записанным)? Понимание диалога по типу евангельскому ближе, точнее, чем по модели психоанализа.

И ещё, последнее — Достоевский и Лев Толстой: классическая и уже банальная оппозиция — она и в бахтинской книге в центре внимания. Бахтин открыл в филологии тему чужого слова как тему, близкую Достоевскому; Толстому она близка не была. Эта тема резко легла на мир Достоевского, и что она в нём открыла? Надо сказать, что открыла всякие неприятные вещи — уже ставшие знаменитыми всяческие оглядки, лазейки, оказывается, насквозь этот мир просекающие — «от голядкинских обидчивых оговорок и лазеек до этических и метафизических лазеек Ивана Карамазова» (VI, 229). Неприятная тема чужого слова, для многих читателей неприятно отличающая мир Достоевского от мира Толстого. Но, по Бахтину, эта неприятная тема — глубокая тема. Чужое слово — страшное для человека и его подавляющее, и оно же — необходимое человеку и его утверждающее. «Ты еси» — ведь тоже чужое слово. Человек нуждается в признании и утверждении его другим человеком — книга о Достоевском об этом написана. Это наша человеческая, «слишком человеческая» потребность — но Достоевский, по Бахтину, представляет собой её оправдание. В уже несколько раз поминавшемся очерке О. Седаковой она говорит о «существенной самонедостаточности» человека в философской бахтинской картине [34]. *Существенная самонедостаточность* — это точно сформулировано, и она имеет у Достоевского оправдание. Что его отличает от Льва Толстого, с его, Толстого, исканием одинокой святости. Как мне не бояться людей и их суда, не зависеть от их похвалы, не нуждаться в признании? У Толстого это решается одиноким путём ухода — но решается ли? «Чем меньше имело значение мнение людей, тем сильнее чувствовался Бог» [35]. Это итог «Отца Сергия», это Толстой. Отец Сергий ушёл от людей до растворения в безвестности безымянного существования. Но в радости, которую он испытывает, когда потерявшим имя странником на большой дороге принимает подаяние и слышит разговор о нём господ по-французски, *который он понимает*, — в радости этой не может не быть опять шевеления гордости — если не самого героя, то автора за героя, Толстого, так мощно выписавшего его превосходство, его величие в эту минуту. Величие святости не без гордости. Так есть ли куда уйти от оценки людей, пусть в виде самооценки или оценки героя автором?

«Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия». Есть такая проникновенная запись в бахтинских текстах (V, 9).

Человек у зеркала — тоже бахтинская тема; речь идёт большей частью о самообмане самосознания, какой ситуация эта содержит в себе: «Из моих глаз глядят

чужие глаза» (V, 71). Зависимость от зеркала это зависимость от чужого взгляда (как от чужого слова), чреватая явлением двойника. Но «зеркало абсолютного сочувствия» — это иное. Сочувствие нам даётся как благодать, так сказано нам поэтом; и не об этом ли у Бахтина, с его презумпцией *абсолютного* сочувствия («абсолютный» эпитет в его афоризме — главное слово)? Тютчевское четверостишие, к которому отсылает бахтинская запись, — о чём оно, как не о благодатной зеркальности бытия, той, в которой угол падения не равен углу отражения (который нам не дано предугадать)? В произведении Достоевского, на котором особенно (как и на «Двойнике») задерживался Бахтин, есть, кажется, то и другое зеркало. Человек из подполья у зеркала — это крайний случай одержимости чужим взглядом и чужой оценкой. Но вот что случилось с ним:

«А случилось вот что: Лиза, оскорблённая и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе. Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймёт, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив» (5, 174).

Она поняла его, минуя сразу все его безобразные оболочки: чем не зеркало абсолютного сочувствия? Именно — *абсолютного*, проходящего сразу мимо всего неприятного и противного к скрываемому ядру души, в самом деле иному и лучшему. То самое идеальное в Достоевском, о чём речь выше, — в этом столь неприятном тексте.

Бахтин бывал несправедлив к Толстому, оттого что не был к чему-то главному в нём расположен. Это главное он формулировал за Толстого так: «Мне надо одному самому жить и одному самому умереть» (V, 347). У самого Толстого это сказано так: «И жизнь истинная — только та, когда живёшь один перед Богом, а не перед людьми»[36]. У Достоевского человек перед Богом это всегда человек перед человеком, как брат Иван перед братом Алёшей. «Обойтись с самим собой» — так Бахтин эту как бы толстовскую самодостаточность формулирует для героев Достоевского. Он это формулирует для таких героев, как господин Голядкин (VI, 238) и человек из подполья, но обойтись с самим собой хотят и герои иного, гордого типа — Ставрогин, Иван Карамазов. Обойтись без признания, без *утверждения* другим человеком, какое подарила Лиза подпольному герою, приняв его как несчастного человека, но он такого утверждения любовью, в обход его самоутверждения, принять не смог. «Обойтись» так — как будто значит обойтись без чужого мнения, взгляда, слова, оценки, и разве не хорошо обойтись без этих малоприятных вещей, без зависимости от них, без *зависимости*? Но как бы не потерять вместе с ними и что-то необходимое и дорогое, отвечают Достоевский—Бахтин. Не потерять бы и зеркала абсолютного сочувствия, которое нам даётся как благодать в ответ на нашу заинтересованность во мнении, взгляде, оценке. В такой заинтересованности, нужде в другом человеке — наша слабость и зависимость, но и шанс на проникновения и прорывы. Достоевский знал толк в таких вещах и без своего разбирательства в неприятных амбициях не пришёл бы к своим духовным сияниям. Он не сказал бы, как Толстой, что чем меньше значит мнение людей, тем ближе Бог. «Толстой всю жизнь искал Бога, как ищет его язычник, природный человек», — писал Н.А. Бердяев, — Достоевского мучила тема о человеке, он не теолог, он антрополог. «Поистине, вопрос о Боге — человеческий вопрос. Вопрос же о человеке — божественный вопрос, и, быть может, тайна Божия лучше раскрывается через тайну человеческую, чем через природное обращение к Богу вне человека»[37].

Достоевский у Бахтина — не теолог, он антрополог, единым словом объявший свой мир — «ты еси». Бахтин перед Достоевским — философ в роли филолога, принявший на себя эту роль всерьёз и её исполнивший.

Так её при этом исполнивший, что, скажите, где другая работа о Достоевском, где бы так было сказано о художественном совершенстве этого писателя, которым более или менее пренебрегала философская критика? В своём духе и вопреки обычным представлениям Бахтин описывает роман Достоевского как художественную гармонию. Он даёт такие характеристики конструктивного совершенства этого романа, какие очень редки и просто единственны в литературе о Достоевском. Ведь кто приводится из мировых поэтов ему в параллель? Поэты совершенные — Данте («мир Достоевского по-своему так же закончен и закруглён, как и дантовский мир»: VI, 40) и, что удивительнее, Расин. Сравнение с Расином выглядит парадоксом, говорит автор книги, настолько отличны они содержательно. «Но художественно герой Достоевского так же точен, как и герой Расина» (VI, 61). И какой герой? Человек из подполья — возможно ли представить героя более отличного «содержательно»? Но «внутренние и внешние диалоги в этом произведении так абстрактны и классически чётки, что их можно сравнить только с диалогами у Расина» (VI, 281). Таков взгляд филолога в этом трактате философа в роли филолога.

«Грандиознейший из художников» — этому градусу оценки у Вячеслава Иванова отвечает книга «Проблемы творчества / поэтики Достоевского».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гаспаров М.Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX–XXI вв.: проблемы и методология изучения. Материалы международной научной конференции 10–11 ноября 2004. МГУ, филологический факультет. М., 2005.

[2] *Гаспаров М.* Записи и выписки. М., 2000. С. 95.

[3] Там же. С. 101.

[4] Там же. С. 112.

[5] Там же. С. 48.

[6] Там же. С. 99.

[7] Там же. С. 97.

[8] Там же. С. 100.

[9] *Седакова Ольга.* Проза. М., 2001. С. 268.

[10] «Сам Ницше, думая быть действительным сверхчеловеком, был только сверхфилологом <...> Оставаясь всё-таки филологом, и слишком филологом, Ницше захотел сверх того стать “философом будущего”, пророком и основателем новой религии. Такая задача неминуемо приводила к катастрофе, ибо для филолога быть основателем религии так же неестественно, как для титулярного советника быть королём испанским» (Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. Т. X. СПб., 1914. С. 29).

[11] *Гаспаров М.* Записи и выписки. С. 101.

[12] Полный текст в оригинале заключения Кристевой об озадачившей передовую французскую методологию «промежуточности» и «двусмысленности» предприятия Бахтина: «On comprend ici pourquoi l'entreprise bakhtinnienne ne peut être qu'intermediaire. Sous le nom de poetique, hérite de ses prédécesseurs historicistes et formalistes, Bakhtine scrute un continent que les outils de la poétique ne peuvent pas atteindre. D'où l'ambiguité de sa démarche: hésitant entre un langage humaniste, voire sourdement chretien, et une terminologie technique; se glissant entre

une documentation soignée d'historien de la littérature et une intuition perçante dans la lecture des textes; ni littéraire, ni linguistique, ni philosophique, mais tout cela à la fois; souvent répétitive, parfois imprécise; deplaçant constamment le sens des termes linguistiques sans jamais les fixer rigoureusement (que veut dire, en fin de compte, le terme "mot" au-delâ de la représentation?)» // *Bakhtine Mikhail*. La poétique de Dostoïevski. Paris, 1970. P. 21.

[13] *Бибихин В.В.* Слово и событие. М., 2001. С. 107–108 (статья 1991 г.).

[14] *Иванов Вячеслав*. Собрание сочинений. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 558–559.

[15] Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 71–72; *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 475–476.

[16] *Силард Лена*. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 25.

[17] *Седакова Ольга*. Проза. С. 265–267.

[18] *Иванов Вячеслав*. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 8.

[19] Примечание текстологическое: в изданиях Державина советского времени повсеместно печатается нелепое — «ты есть», т. е. производится грамматически неграмотная текстологическая секуляризация текста, уничтожающая молитвенную славянскую форму. Кажется, единственное исключение — «Г. Державин. Оды» (Л., 1985. С. 78) — издание, подготовленное С.С. Аверинцевым, первое восстанавливает державинский текст.

[20] Бахтин цитируется по: Собрание сочинений. Т. 1, 2, 5, 6. М., 1996–2003, с указанием тома (римской цифрой) и страницы.

[21] *Иванов Вячеслав*. Борозды и межи. С. 20.

[22] См.: *Махов А.Е.* Музыка слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. 2005. № 5.

[23] *Махов А.Е.* Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. С. 117. — Позволим себе привести здесь выдержку из письма автора этой книги автору настоящей статьи от 6 сентября 2005: «Меня очень занимает гипотеза (не моя) о происхождении музыкальной (ученой, "монашеской") полифонии из богословия, но я тщетно искал средневековый текст, который бы это ясно доказывал. И вот странное рассуждение у Бахтина об "одновременности в вечности" сыграло (для меня) роль этого отсутствующего средневекового текста. Я говорю — странное, потому что оно звучит удивительно средневековo, словно бы писал какой-нибудь экзегет, занятый симметричным расположением "в вечности" смыслов и фигур Священного Писания. Могу лишь подозревать, что тема "Бахтин и средневековое мышление" не ограничивается смехом, карнавалом, пародиями и т. п., но имеет какие-то пока еще скрытые стороны».

[24] *Флоровский Георгий, прот.* Пути русского богословия. Paris, 1981. С. 553.

[25] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965. С. 5.

[26] *Гаспаров М.* Записи и выписки. С. 102.

[27] Studia Slavica Hung., 31, Budapest, 1985. С. 100.

[28] *Иванов Вячеслав*. Борозды и межи. С. 8.

[29] См.: Новое литературное обозрение. 1995. № 11.

[30] Вопросы литературы. 2005. № 4. С. 15.

[31] Вопросы литературы. 2001. № 2. С. 44.

[32] *Махов А.Е.* Musica literaria. С. 116.

[33] *Седакова Ольга*. Проза. С. 271.

[34] Там же. С. 270.

[35] *Толстой Лев*. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 31. М., 1954. С. 46.

[36] Там же. Т. 41. С. 35.

[37] *Бердяев Николай*. Миросозерцание Достоевского. Paris, 1968. С. 20–21.

Федор Тарасов

БАХТИНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ДИАЛОГИЗМА ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ ЕВАНГЕЛЬСКИХ ОСНОВ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ

В исследовательской литературе о Достоевском последнего десятилетия связь произведений писателя с Евангелием — одна из популярнейших тем, что вполне естественно и закономерно ввиду ее огромной значимости для понимания творчества Достоевского. Одним из последствий появления обилия самых разнообразнейших работ на эту тему стали множащиеся и все ярче проступающие принципиальные, концептуальные противоречия между ними. Самое очевидное из них — между двумя основными потоками исследований: «констатирующим», т. е. указывающим «адреса» непосредственно цитируемых Достоевским евангельских текстов и описывающим их переклички с его литературными сюжетами, и «дешифрующим», нацеленным на обнаружение и «расшифровку» скрыто, в «подтексте» присутствующих евангельских образов и фрагментов. Если в первом случае художественное произведение становится иллюстрацией, комментарием к Евангелию, то во втором — своеобразным «новым» Евангелием, смоделированным литературными средствами. Кроме того, «констатирующим» методом не объяснить действительно существующих в произведениях Достоевского имплицитных форм связи с евангельским текстом, а с другой стороны, «дешифровка» не ограждает, даже наоборот, провоцирует произвол в выявлении «зашифрованных» евангельских текстов, обнаруживая их там, где их вовсе нет.

Подобные противоречия, порождающие основательную неразбериху, возникают из-за того, что вопрос о роли Евангелия в творчестве Достоевского раскрывается в отрыве от законов художественного мира писателя, от его художественной логики, обусловленной его мировосприятием. Только уяснив эту логику, можно ответить, как и для чего евангельский текст входит в произведения Достоевского, а с другой стороны, — как с данным свойством творчества писателя соотносятся представления о поэтике Достоевского Бахтина, ставшие весьма распространенными и даже почти общепринятыми и в то же время оставившие в стороне это фундаментальное свойство поэтики.

Восемнадцатилетним юношей Достоевский писал брату, что человек есть тайна, разгадыванию которой он хочет посвятить свою жизнь. Тайна, потому что не ограничивается «насущным видимо-текущим» (23, 145), которое одно лишь знакомо «реализму», ограничивающемуся кончиком своего носа, и которым «сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь» (28_2, 329). Их объяснение открывается «реализму в высшем смысле» (как Достоевский называл свой творческий метод), направленному на изображение «глубин души человеческой», на то,

чтобы найти «в человеке человека» (27, 65). В этих глубинах, в этом невидимом внутреннем человеке уже семнадцатилетним юношей будущий писатель обнаруживал свидетельства, что, как образно выразился тогда еще студент Инженерного училища, мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. В полудетском высказывании четко обозначилось представление о земном человеческом существовании как о переходном состоянии и взыскании небесного Отечества. Именно в таком смысле Достоевский затем скажет, что «человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается весь настоящим» (24, 247), а герой его последнего романа «Братья Карамазовы», старец Зосима, — что «многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» (14, 200). Но одновременно молодым Достоевским выражено и в*и*дение «отуманенности грешною мыслию», заволакивающей дороги к «мирам иным» небесного Отечества, пропитанности «глубин души человеческой» злом до такой степени, что, по словам апостола Павла, добро, коего хочу, не делаю, а зло, которого не хочу, делаю.

Действие зла, разъедающего внутреннего «человека в человеке», выявлено Достоевским столь выпукло и впечатляюще, что писателя и по сей день часто упрекают в «жестокости таланта» и «патологичности» копания в «грязном белье» человеческой души. Подобные упреки выдают тип сознания, совершенно не воспринимающего сформулированный философом Вл. Соловьевым в одной из статей о Достоевском вывод: «Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, — пока эта темная основа у нас налицо — не обращена — и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое настоящее дело и вопрос "что делать" не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей слепых, глухих, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздается вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления» [1].

Применительно к Достоевскому речь может идти не о патологичности, а ровным счетом наоборот, о полноте и адекватности, неусеченности в*и*дения им человеческой натуры, в силу которого он был одним из самых резких и принципиальных критиков утопического мировосприятия, порождающего социалистические проекты и невнятные гуманистические теории. Мир «во зле лежит» гораздо основательнее, чем думают «лекаря социалисты». Поэтому и произошло в этом мире Событие, выраженное тремя евангельскими словами и являющееся точкой отсчета в художественном пространстве Достоевского: «Слово плоть бысть» (Ин 1:14).

У Достоевского есть запись: «Христос весь вошел в человечество» [2]. Свидетельство о безмерном чуде воплощения Бога, о присутствии в человечестве «сияющей личности Христа» даже важнее для писателя в Евангелии, чем само евангельское учение, поскольку только реальное соединение Бога и человека, а не учение само по себе, дает возможность реального, а не утопически-иллюзорного избавления от бесконечно множащегося греха и смерти (Достоевский говорил о христианстве как о доказательстве, что в человеке может вместиться Бог). Как отмечает философ Н.О. Лосский в своем объемном исследовании «Достоевский и его христианское

миропонимание», «зло эгоистического себялюбия так проникает всю природу падшего человека, что для избавления от него недостаточно иметь перед собою пример жизни Иисуса Христа; нужна еще такая тесная связь природы Христа и мира, чтобы благодатная сила Христа сочеталась с силою человека, свободно и любовно стремящегося к добру, и совместно с ним осуществляла преображение человека»[3].

На протяжении всей жизни Достоевскому сопутствовало личное непосредственное ощущение присутствия Христа в земном человеческом существовании, осмысляющего и возводящего это существование к его небесной цели-итогу. Исследователями творчества Достоевского часто вспоминаются слова из «Дневника писателя» за 1873 год, передающие споры Достоевского с Белинским, когда последний «бросился обращать» его «в свою веру». «Мне даже умилительно смотреть на него, — пересказывает Достоевский реплику о нем Белинского, — каждый-то раз, когда я вот так помяну Христа (что Его "требования" к человеку "нелепы" и "жестоки". — *Ф. Т.*), у него все лицо изменяется, точно заплакать хочет...» (21, 10–11). Этот эпизод красноречиво свидетельствует, что «пресветлый лик Богочеловека» для Достоевского — вовсе не риторическая фигура, как свидетельствует и диалог с Достоевским, переданный писательницей В.В. Тимофеевой (О. Починковской): «...Стремитесь всегда к самому высшему идеалу! Разжигайте это стремление в себе, как костер! Чтобы всегда пылал душевный огонь... Идея-то ваша какая?

— Идеал один... для того, кто знает Евангелие...

— Но как же вы понимаете Евангелие? Его ведь разно толкуют. Как по-вашему: в чем вся главная суть?..

— Осуществление учения Христа на земле, в нашей жизни, в совести нашей...

— И только? — тоном разочарования протянул он.

Мне самой показалось этого мало.

— Нет, и еще... Не все кончается здесь, на земле. Вся эта жизнь земная — только ступень... в иные существования...

— К мирам иным! — восторженно сказал он, вскинув руку вверх к раскрытому настежь окну, в которое виднелось тогда такое прекрасное, светлое и прозрачное июньское небо.

— И какая это дивная, хоть и трагическая задача — говорить это людям! — с жаром продолжал он, прикрывая на минуту глаза рукою. — Дивная и трагическая, потому что мучений тут очень много... Много мучений, но зато — сколько величия! Ни с чем не сравнимого... То есть решительно ни с чем! Ни с одним благополучием в мире сравнить нельзя!..»[4]

Итак, исходный принцип непосредственного мировосприятия Достоевского, легший в основу его художественного творчества, — разворачивание земного человеческого существования перед лицом «миров иных», причем не абстрактного, слепого и немого «другого измерения», а конкретно пред живым «пресветлым ликом Богочеловека». (Именно этим живым чувством, а не установкой представить Бога лишь положительно прекрасной личностью, продиктован тот сложившийся у Достоевского «символ веры», о котором он поведал по выходе из каторги Н.Д. Фонвизиной, благословившей его в свое время на крестный путь каторжника Евангелием, единственной книгой, разрешенной в остроге: «Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен, в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в 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 ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной».)

Такое восприятие мира как предстоящего пред Христом, или, иначе, несущего на себе отпечаток Его присутствия, конечно, существенно корректирует формализованное М.М. Бахтиным в его популярнейшей ныне монографии о проблемах поэтики Достоевского понятие «пороговости», которое при переводе из физического пространства в личностное обозначается им термином «полифонии» — множественности самостоятельных голосов, взаимодействующих друг с другом в диалоге. По Бахтину, именно в диалоге раскрываются «глубины души человеческой». Одновременно, нетрудно заметить, в понятия диалога и полифонии явно вкладывается смысловая подоплека пространства, в рамках которого осуществляется человеческая свобода. Здесь концепция Бахтина довольно плотно смыкается с религиозно-философской традицией трактовки Достоевского в конце XIX — начале XX в., особенно в ее бердяевском варианте, где свобода как последняя, иррациональная глубина человека представала в виде возможности выбрать из множества одно, а сама множественность — в виде наличия противоположных путей добра и зла; в свою очередь осуществление свободы выражалось в некоем синтезе противоположностей, когда грех признавался как своеобразное удобрение в деле достижения особой, новой, высшей святости, неведомой аскетическим делателям, отсекающим грех.

Эти два смежных типа трактовки проблематики внутреннего человека у Достоевского задали направление большинства современных интерпретаций творчества Достоевского, в которых они, как правило, синтезируются. Между тем, оба подхода несут печать абстрактно-формального способа осмысления, неизбежно уводящего от логики самого писателя. Абстрактного, потому что мыслимая как исходная ситуация вне добра и зла — вне осуществленного выбора — в реальном личностном бытии, пораженном первородным грехом и протекающем либо в борьбе с грехом, либо в потворстве ему (ср. «кто не собирает со Мной, тот расточает»), невозможна. Формального, потому что свобода как возможность, а в перспективе — право выбрать, ничего не говорит о качественном состоянии «человека в человеке»; она становится зависимой от любого внешнего по отношению к личности капризного стечения обстоятельств, при котором «не из чего выбрать». Очевидна неминуемость ее превращения в отстаивание своего права на выбор, и далее — в своеволие.

Любопытно, что религиозные философы Серебряного века, заявлявшие о «новом религиозном сознании», о новом, «высшем» в сравнении с «Православием Феофана и Филарета» типе святости, обращались у Достоевского в подавляющем большинстве к героям-«бунтарям», претендующим на миссию «сверхчеловека» и развенчиваемым автором в этих претензиях. Ту же избирательность в отборе литературного материала можно обнаружить и у Бахтина; причем диалог у него, по существу, сводится к отстаиванию за собой последнего слова перед лицом «другого»-чужого-врага. В некоторых же современных концепциях свободы у Достоевского как ядра внутреннего человека говорится не только о «карнавальной» игре, переворачивании — профанировании ценностей, но даже о некоем подобии шизофрении

при постоянной смене ценностей и критериев существования как о единственном пути отстаивания и реализации свободы.

При обращении с таких позиций к очевидному факту использования Достоевским евангельских текстов и образов происходит закономерный результат двоякого свойства. С одной стороны, Достоевский объявляется создателем некоего мистического типа художественного произведения, продолжения Евангелия или прямо литературного Евангелия. Собственно-литературный сюжет, соотнесенный с евангельским, становится своего рода шифровкой сакрального текста. Но тогда не может быть речи об изображении реального присутствия Христа в человеческом существовании, Христос — лишь один из прототипов, поведенческий пример. В то же время возникают претензии, что герои «не справляются» с возложенной на них миссией повторить евангельских «прототипов», более того, они изначально не способны на это. Тогда на подмогу приходит другая идея — профанирования евангельского текста. Например, воскресение главного героя «Преступления и наказания» Раскольникова едва намечено и отнюдь не столь очевидно, как воскресение Лазаря четверодневного. Князь Мышкин в романе «Идиот» совсем не воздвигает к новой жизни «блудницу» Настасью Филипповну, которая сама оказывается «некающейся Магдалиной». Или, скажем, генерал Пралинский в повести «Скверный анекдот» не умножает радость на свадебном пире своего бедного подчиненного Пселдонимова, как Христос в Кане Галилейской, а напротив, заставляет Пселдонимова, образно говоря, выпить чашу «желчи и оцта». А в «Братьях Карамазовых», последнем романе Достоевского, «блудные сыны», братья Карамазовы, возвращаются к отцу, который не только не прощает их, но и сам оказывается «блудным» почище их.

Логика, стоящая за этими, казалось бы, очевидными примерами, тут же заводит в тупик, если обратиться сразу ко всей совокупности связей литературного текста с Евангелием. Так, в известном каждому школьнику «Преступлении и наказании» Раскольников сопоставляется с умершим и закрытым в гробу Лазарем, которого Христос воскресил из мертвых. Свидетельств этому найти нетрудно — будь то внешние детали (к примеру, комната героя, похожая на гроб), или описание внутренних переживаний убийцы, ощутившего себя мертвецом, человеком, отрезанным от остальных, даже близких, родных людей. Однако Соня Мармеладова, читающая Раскольникову евангельское повествование о чуде воскрешения Лазаря, мысленно сравнивает Раскольникова с иудеями, пораженными чудом, надеясь, что он, как и они, уверует в Спасителя. А далее, когда Соня-блудница, обливавшая слезами ноги несчастного убийцы Раскольникова, надевает на него крест, подвигая на то, чтобы он пошел в полицейский участок и признался в своем преступлении, и сопровождает его в «скорбном шествии» (как сказано в романе), то здесь выявляются сближения с Самим Христом и Его голгофским крестным путем, на котором Христа сопровождали жены-мироносицы, а среди них — бывшая блудница Мария Магдалина. Таким образом, Раскольников оказывается соотнесенным с тремя противопоставленными участниками евангельской ситуации: со Христом, Лазарем и маловерными иудеями.

Подобные тупики возникнут и при рассмотрении других произведений Достоевского, если игнорировать фундаментальный для всей его эстетической системы закон вхождения и действия евангельского текста внутри собственно художественного, исходящий из той самой «пороговости», границы между «я» и «другим», кото-

рую формализовал Бахтин. Ясно, что у Достоевского «другой» — это Бог, это Христос, и Он не может быть «чужим», т. к. «весь вошел в человечество», т. к. Он — в самой сокровенной «глубине души человеческой» (ср.: «Царство Божие внутрь вас есть» — Лк 17:21). Для Него нет ничего тайного, что не было бы явным, Ему известны и «концы и начала» человеческой жизни, открывающейся не как дурная бесконечность бессвязных, нагромождающихся друг на друга происшествий («реплик» бахтинского «диалога»), а как единый связный контекст, как высказывание — ответ на Слово, которое «плоть бысть» и «в мире бысть».

То, что происходит в человеческой жизни и что изображает Достоевский, — не происшествие-случай, а событие — в глубоком смысле этого слова, со-бытие, совершение человеческого бытия, поступка, слова — в присутствии Христова бытия, стремление к увиденности во Христе.

Чтобы ярче представить, как Достоевский различал событие и происшествие, можно обратиться к двум его высказываниям. Одно из них — в письме А.Н. Майкову из Флоренции от 15/27 мая 1869 г.: речь идет о желании воспроизвести всю русскую историю, отмечая в ней те точки, в которых она как бы сосредоточивалась и выражалась сразу во всем своем целом. Другое — в «Дневнике писателя» за 1873 год, в заметке «По поводу выставки»: «...у нас именно происходит смешение понятий о действительности. Историческая действительность, например в искусстве, конечно не та, что текущая (жанр), — именно тем, что она законченная, а не текущая. Спросите у каждого психолога, и он объяснит вам, что если воображать прошедшее событие... завершенное, историческое... то событие *непременно* представится в законченном его виде, то есть с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить лицо или событие. А потому сущность исторического события и не может быть представлена у художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности. Таким образом, художника объемлет как бы суеверный страх того, что ему, может быть, поневоле придется “идеальничать”, что, по его понятиям, значит лгать. Чтоб избегнуть мнимой ошибки, он придумывает <...> смешать обе действительности — историческую и текущую; от этой неестественной смеси происходит ложь пуще всякой. По моему взгляду, эта пагубная ошибка замечается в некоторых картинах г-на Ге. Из своей “Тайной вечери”, например <...> он сделал совершенный жанр. Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, — но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, Которого мы знаем. К Учителю бросились Его друзья утешать Его; но спрашивается: где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?» [5]

Событие — это и есть «нечто колоссальное», происшествие, взятое с его «концами и началами», колоссальное потому, что есть действие-ответ по отношению ко Христу (можно вспомнить слова Христа: что сделал одному из малых сих, то Мне сделал), есть действие в масштабах вечности. Потому и говорит один из героев «Братьев Карамазовых», что «все за всех виноваты», что малый человеческий поступок есть серьезное, грандиозное событие в измерении вечности.

События в произведениях Достоевского развиваются на протяжении очень короткого временного отрезка, причем это решающие, судьбоносные события в жизни героев; их прошлое дается в своеобразной ретроспективе, собирающейся в точку этих поворотных событий, во время которых всплывают, делаются явными и выставляются на «всеобщее обозрение» тайные, скрываемые и, казалось бы, забытые поступки героев. То же, что происходит с героями, с их внутренним человеком, переживающим такие события, описывается как умирание-воскресение. Данная смысловая последовательность представляет собой идею Страшного Суда. Именно она венчает, как правило, композицию произведений Достоевского: будь то сцена в «Бедных людях», когда Девушкина ведут через одну, другую, третью комнату в кабинет «его превосходительства», где он и «предстал» пред очи оказавшегося милостивым судии, увидев себя в зеркале во всем своем неприглядном виде — в покатившейся к ногам «его превосходительства» пуговице было «все его оправдание»; будь то гроза-потоп на Ильин день в финале «Села Степанчикова»; будь то сны героев (сон «смешного человека», в котором обида, нанесенная маленькой нищей девочке, превращается в мировую катастрофу целой планеты, развратившейся и потерявшей свою райскую жизнь; «апокалиптический» сон Раскольникова на каторге, когда его «новое слово» становится войной всех против всех; или, в раннем творчестве, кошмарный сон Голядкина: герой видит себя бросившимся бежать без оглядки куда глаза глядят, но с каждым шагом выскакивало как будто из-под земли по такому же точно господину Голядкину, и все они тотчас пускались бежать один за другим и «длинною цепью, как вереница гусей, тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от совершенно подобных» (1, 184–187), или непосредственно сцена суда в конце «Братьев Карамазовых».

Идея Страшного Суда важна Достоевскому как, используя выражение о. Павла Флоренского, способ создания «надвременного единства личности», «портрета по воскресении», или, другими словами, увиденности во Христе. Специфика этого ви́дения — не только в том, что для него человеческая жизнь, известная от начала до конца, с сохранением всей своей последовательности-протяженности собирается в одномоментную точку. Одновременно это взгляд из взаимоисключающих позиций: извне, поскольку Христос — не «я», но «Другой», и изнутри, поскольку Он, Его образ — внутри каждого, самая сердцевина «человека в человеке», поскольку, наконец, «Царствие Божие внутрь вас есть». Диалог, в котором раскрываются «глубины души человеческой», — это бытие перед лицом Богочеловека.

Смысл присутствия евангельского текста в художественных произведениях Достоевского, как теперь можно обозначить, — в том, что он делает «происшествия», случающиеся с героями, «событиями», происходящими пред лицом Христа, в присутствии Христа, как ответ Христу. Понятно, что именно евангельский текст, свидетельствующий о земном пребывании Бога в человеческом мире, может внести и вносит в сюжет произведений Достоевского некий метасюжет, новое измерение, делающее художественное пространство, условно говоря, из плоского объемным, или, по-другому, обозначая своим смыслом бытийный уровень той глубины, помещая на которую свой сюжет, писатель и строит ви́дение во Христе, изображение реального пребывания Христа в человеческом существовании.

Указание на эту реальность возможно не в умножении портретных, сюжетных или иных детальных сходств, практически всегда сугубо внешних и, как можно бы-

ло убедиться, порою противоречащих друг другу, а в том, что взаимодействие героев произведения в своем развитии формирует глубинный смысл, словесно выраженный в том или ином евангельском тексте, фрагменте, на который это развивающееся взаимодействие и «наводит» читательское сознание. Такой принцип можно в определенном отношении сравнить со знаменитой картиной А. Иванова «Явление Христа народу»: внутреннее движение, проходящее по толпе, данной крупно на переднем плане, направляет к тому расположенному в глубине, на втором плане, центру, где издали виднеется фигура приближающегося Христа. Или, говоря словами митрополита Антония (Храповицкого), «...этот крест благоразумного разбойника, или, напротив, разбойника-хулителя, — вот что описывал Достоевский, а читатель уже сам выводит отсюда, если не желает противиться разуму и совести, что между двумя различными крестами непременно должен быть третий, на который один разбойник уповает и спасается, а другой изрыгает хулы и погибает...» [6]

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Соловьев Вл.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 311.

[2] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. // Лит. наследство. Т. 83. М., 1971. С. 174.

[3] *Лосский Н.О.* Достоевский и его христианское миропонимание // *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. М., 1994. С. 97.

[4] Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 149–150.

[5] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 12. СПб., 1994. С. 91.

[6] *Антоний (Храповицкий), митрополит.* Пастырское изучение людей и жизни по сочинениям Ф.М. Достоевского // Ф.М. Достоевский и Православие. М., 1997. С. 74–75.

Ольга Юрьева

ОБРАЗ «РУССКОГО СЕМЕЙСТВА» В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

В романах великого пятикнижия, являющихся, по определению С.Н. Булгакова, «заветом» и «задуманных как завет», содержится один из самых значительных заветов Достоевского — о семье как основе и зиждительной силе общества, без которой *все* усилия власти создать сильное национальное государство оказываются просто несостоятельными. Воплощенные в произведениях Достоевского в художественных образах размышления об этике, психологии и типологии русского семейства получили свое развитие в «Дневнике писателя», цель которого мыслитель видел в разъяснении идеи «о нашей национальной духовной самостоятельности».

Как пишет В.П. Владимирцев, «психологические извлечения из семейной этнографии, чаще всего на основе культурно-бытовых материалов, были постоянным публицистическим источником "Дневника писателя". Впрочем, не единственным. Публицистику этого ответвления питала энергия глубоко личных автобиографических переживаний-впечатлений. Достоевский, в частности, опирался на собственный фамильный опыт, на впечатления детства и отрочества, вынесенные из отчего дома» [1].

О своих детских годах Достоевский вспоминал в «Дневнике писателя»: «Я происходил из семейства русского и благочестивого. С тех пор как я себя помню, я помню любовь ко мне родителей. Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства. Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все главные эпизоды русской истории Карамзина, которого вслух по вечерам читал нам отец. Каждый раз посещение Кремля и соборов московских было для меня чем-то торжественным» (21, 134). Таким образом, учение Достоевского о национальном семействе во многом формировалось на основе детских воспоминаний, доминантой которых являлись идеи о любви и взаимопонимании, определяющих сущность и смысл семейных отношений, а религиозная и «гражданственная» составляющая семейного воспитании мыслилась писателем как необходимая составляющая истинной национальной личности. Размышляя о русском национальном укладе, Достоевский совершает истинное открытие, предложив актуальную и сегодня, точную и емкую типологию русского семейства. Писатель рассматривает три типа русского семейства: «случайное» (25, 173), «ленивое» (20, 181) и «благочестивое» (21, 134).

Достоевский утверждал, что самые главные впечатления своей жизни человек выносит из детства, приобретая в первые три года жизни «целую треть тех идей и познаний, с которыми ляжет стариком в могилу» (22, 9). Вот почему так важно, какими будут эти впечатления, с каким багажом нравственных и духовных впечатлений и запросов выйдет из отчего дома человек. Устами старца Зосимы писатель го-

ворит: «...нет драгоценнее воспоминаний у человека, как от первого детства его в доме родительском, и это почти всегда так, если даже в семействе хоть только чуть-чуть любовь да союз. Да и от самого дурного семейства могут сохраниться воспоминания драгоценные, если только сама душа твоя способна искать драгоценное. К воспоминаниям же домашним причитаю и воспоминания о священной истории, которую в доме родительском, хотя и ребенком, я очень любопытствовал узнать. Была у меня тогда книга, священная история, с прекрасными картинками, под названием "Сто четыре священные истории Ветхого и Нового Завета", и по ней я и читать учился. И теперь она у меня на полке лежит, как драгоценную память сохраняю» (24, 263–264). Достоевский действительно учился читать по этой книге, и когда, незадолго до смерти, сумел достать точно такую же, то очень радовался и хранил ее, как самую дорогую реликвию.

Достоевский был убежден, что «создается общество началами нравственными» (24, 184), и эти нравственные начала закладываются в семье. Поэтому историческая судьба государства целиком зависит от семьи, от качества и направленности семейного, родительского воспитания. Конечно, замечает Достоевский, «мы любим святыню семьи, когда она в самом деле свята, а не потому только, что на ней крепко стоит государство» (22, 72). Святость семьи для Достоевского — идея особенно дорогая. Он воспринимал семью как Малую Церковь, как некое духовно-родственное образование, в котором формируется человеческая душа, где ребенок получает первоначальное духовное воспитание, учится любви и взаимопониманию и впитывает основы христианского миропонимания.

Трагедию современной ему и грядущей эпох Достоевский усматривал в том, что в российском государстве все больше становится «случайных семейств», выпускающих в мир «случайных людей», «выкидышей общества», и все меньше — истинно русских «благочестивых семейств».

Прообразом истинного русского национального семейства для Достоевского являлось народное семейство. «Народные семейственные сцены» на улицах столицы производили на Достоевского особое впечатление и позволили сделать очень важный, «главный» для него вывод: «...в огромном большинстве народа нашего, даже и в петербургских подвалах, даже и при самой скудной духовной обстановке, есть все-таки стремление к достоинству, к некоторой порядочности, к истинному самоуважению; сохраняется любовь к семье, к детям» (21, 113).

В «исконную русскую идеологию семьи» (В.П. Владимирцев) Достоевский включает такие понятия, как **основательность, благочестие, «попечительная родительская любовь к детям», забота не только о материальном, но и нравственном, душевном благополучии своего чада.** «Меня особенно поразило, — пишет Достоевский о простонародье, — что они так действительно и даже с нежностью любят своих болезненных детей; я именно обрадовался мысли, что беспорядки и бесчинства в семейном быту народа, даже среди такой обстановки, как в Петербурге, все же пока исключения, хотя быть может, и многочисленные, и думал поделиться этим свежим впечатлением с читателем» (21, 113). Именно в таком «благочестивом семействе» формируется истинная национальная личность, основой духовного строения которой являются христианские идеалы. Только в «благочестивом семействе» может появиться и реализоваться идея появления в России «лучших людей», перед которыми «и сам народ и сама нация добровольно и свободно склоняют

себя, чтя их истинную доблесть» (23, 153). «Лучшие люди», по Достоевскому, всегда вырабатывали себе «стройный кодекс правил доблести и чести», они умирают «за отечество, если жертва от них требовалась» (23, 154). Достоевский особенно гордился тем, что его родители тоже жили этой идеей, о чем он писал в письме к брату: «Заметь себе и проникнись тем, брат Андрей Михайлович, что идея непременного и высшего стремления в *лучшие люди* (в буквальном самом *высшем* смысле слова) была основною идеей и отца и матери наших, несмотря на все уклонения. Ты эту самую идею в созданной тобой семье твоей выражаешь наиболее из всех Достоевских» (29_2, 76). Не потому ли вся его жизнь стала стремлением выйти в «лучшие люди», особым духовным восхождением, освобождением от всех истинных и мнимых пороков.

Семейство Снегиревых в романе «Братья Карамазовы» — «благочестивое семейство», из недр которого, несмотря на бедность и внешнее неблагополучие, мог выйти такой «положительно прекрасный человек», как Илюшечка. Г.К. Щенников справедливо полагает, что круг Снегиревых — антитеза дому Карамазовых, это «исконная русская семья, хранительница народных устоев. Снегиревы — бедные, больные и униженные люди. В их образе жизни и во внешнем облике нет никакого благообразия, никакого "красивого порядка". Какая уж тут красота, когда глава семьи сносит публичное оскорбление: Дмитрий Карамазов в трактире оттрепал его за бороденку ("банную мочалку") и потом благородно вызвал на дуэль, а Николай Ильич отказался стреляться с ним. Не может отставной штабс-капитан рисковать своей жизнью, потому что за его спиной большая и слабая семья: "Три дамы сидят-с, одна без ног слабоумная, другая без ног горбатая, а третья с ногами, да уж слишком умная, курсистка, в Петербург снова рвется... Про Илюшу не говорю-с, всего девять лет-с, один как перст, ибо умри я — и что со всеми этими недрами станется, я только про это одно вас спрошу-с?" (15, 186). Как тут поддержать родословное фамильное красивым жестом? Но отказ от него вовсе не означает, что Снегиревы лишены понятия о чести, о долге. Наоборот, чувство чести развито в них чрезвычайно — это одна из крепчайших нитей, связующая все семейство. Только это чувство у них болезненное, амбициозное, надрывное, т. к. неотделимо от ощущений своей ущербности, униженности и незащищенности»[2]. Особенно болезненно переживает унижение отца Илюшечка, не побоявшийся вступиться за честь отца и пойти против «целого мира», не испугавшись камней одноклассников, готовый отстоять честь семьи ценой собственной жизни. Очень хорошо понимающий своего сына Снегирев рассказывает: «Бросился он вдруг ко мне весь, обнял мне обеими ручонками шею; стиснул меня. Знаете, детки коли молчаливые да гордые, да слезы долго перемогают в себе, да как вдруг прорвутся, если горе большое придет, так ведь не то, что слезы потекли, а брызнут, словно ручьи-с. Теплыми-то брызгами этими так вдруг и обмочил он мне все лицо. Зарыдал как в судороге, затрясся, прижимает меня к себе, я сижу на камне. "Папочка, вскакивает, папочка, милый папочка, как он тебя унизил"» (24, 189–190).

Сам Снегирев испытал столь же бурный и болезненно выраженный «приступ чести», когда принял от Алеши деньги, а потом смял взятые кредитки, бросил их на песок и с дикой злобой бросился их топтать каблуком: «Вот ваши деньги-с!.. Доложите пославшим вас, что мочалка чести своей не продает-с!» (24, 193). Главное, что спровоцировало столь бурное проявление — мысль старшего Снегирева о том, что же бы он мальчику своему сказал, «если бы у вас деньги за позор наш взял?..» (14,

193). Так ребенок в сознании отца становится мерилом чести, достоинства, истинного служения и истинного благородства. В «благочестивом семействе» детей и отцов связывают истинные любовно-родственные отношения, о чем свидетельствует та неподдельная и глубокая скорбь, охватившая старшего Снегирева после смерти Илюшечки. В недрах «благочестивого семейства» Снегиревых рождается новое человеческое сообщество, формирующееся вокруг Алеши Карамазова — прообраз соборности, той «религиозной общественности» (Д. Мережковский), которая является, по Достоевскому, идеалом общественного устройства.

Русская литература XX столетия не знает образа «благочестивого семейства» в том его виде, в котором оно мыслилось Достоевским. Единственным исключением стали произведения ретроспективного, феноменологического плана, когда писатель обращается к изображению «давно минувших дней». К таким произведениям можно отнести «Антоновские яблоки» и «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунина, «Богомолье», «Лето Господне» и «Няня из Москвы» И.С. Шмелева, «Заря» и «Май» Б.К. Зайцева. Последний же образ Дома, в котором обитало «благочестивое семейство», в русской литературе XX века стал дом Турбиных в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия». В середине XX века, в «деревенской прозе», он появится вновь, но будет уже символизировать лишь былое благополучие и всей своей «уходящей натурой» олицетворять мысль о разрушении былых устоев, былого величия и благочестия.

Явственно наследуя представлениям Достоевского об истинном «благочестивом семействе», писатели XX века художественно освоили и его доминирующие признаки: **благочестие**, основой которого является «сердечная вера» в Христа, **добротолюбие, красотолюбие, теплые, любовные отношения родных и близких, соборность как принцип взаимоотношений с людьми, ощущение причастности своей жизни к мировому всеединству.**

Мы принципиально «разводим» понятия «соборности» и «всеединства», которые в некоторых исследованиях рассматриваются как синонимичные. «Всеединство» понимается нами как идея единства всего сущего в этом мире, как единство всех планов существования. Всеединство осуществляется независимо от человека, он лишь ощущает или не ощущает его, от чего зависит как сущность, так и «качество» его жизни. Идея Всеединства — это идея Бога, создавшего этот мир как целокупный организм, в котором реальная множественность не исключает всеобщего единства. «Соборность» — идея религиозная, осознанная человеком как необходимость соблюдать принципы общежития, определенные христианскими законами. Идея всеединства во многом определяет взаимоотношения человека с космосом всеобщего бытия, идея соборности — с миром людей. Тесное взаимодействие этих идей в сознании человека определяет его ценностные ориентации и общественный (но не социальный) статус.

Ориентируясь на представления о всеединстве и соборности, И.С. Шмелев запечатлел тип «народного семейства», а И.А. Бунин, М.А. Булгаков и Б.К. Зайцев в своих автобиографических произведениях воплотили идею Достоевского о благочестивом «русском интеллигентном семействе».

В своем «романе» (именно так, в кавычках, зафиксировал определение жанра своего произведения И.А. Бунин) «Жизнь Арсеньева» писатель воссоздает облик дворянского мелкопоместного семейства, в котором черты благочестия воплощаются в несколько видоизмененном по сравнению с «народным семейством», но все же

сходном виде. Одной из главных общих идей произведений Бунина и Шмелева становится идея Бога, выполняющая роль структурообразующего и смыслообразующего фактора в построении образа семьи. Многие современники и исследователи упрекали Бунина в безверии, усматривая в его произведениях не христианское, а скорее языческое и буддийское начало. Не отрицая наличия языческих и буддийских настроений в его произведениях, все же настаиваем на мысли о преобладании христианской традиции в мироотношении писателя. Это особенно явственно проявляется в автобиографической прозе Бунина. В самые отчаянные и страшные дни своей жизни Бунин писал: «Так все жутко и гадко вокруг, что тянет в церкви, в эти последние убежища, еще не залитые потопом грязи, зверства. Только слишком много было оперы, хорошо только порою: дико-страстные вопли, рыдания, за которыми целые века скорби, бесприютности, восток, древность, скитания — и Единый, перед Коим можно излить душу то в отчаянной, детски-горестной жалобе, за душу хватающей своим криком, то в мрачном, свирепо-грозном, все понижающемся реве»[3]. В смутные революционные дни Бунин, стараясь преодолеть «тягостную, тревожащую душу пустоту», заходил в собор: «Вошел, и, как всегда за последнее время, церковная красота, этот остров "старого" мира в море грязи, подлости и низости "нового" тронули необыкновенно. Какое вечернее небо в окнах! В алтаре, в глубине, окна уже лилово синели — любимое мое. Милые девичьи личики у певших в хоре, на головах белые покрывала с золотым крестиком на лбу, в руках ноты и золотые огоньки маленьких восковых свечей — все это так прелестно, что, слушая и глядя, очень плакал. Шел домой, — чувство легкости, молодости. И наряду с этим — какая тоска, какая боль!»[4]

На первой же странице повествования в «Жизни Арсеньева» звучат религиозно-духовные тексты, молитвы, восстанавливающие ту родовую память, что определяет связь поколений и времен: «В Духов день призывает церковь за литургией "сотворить память всем от века умершим". Она возносит в этот день прекрасную и полную глубокого смысла молитву:

— Вси рабы твоя, Боже, упокой во дворех твоих и в недрах Авраама, от Адама даже до днесь послужившая тебе чисто отцы и братии наши, други и сродники!

Разве случайно сказано здесь о служении? И разве не радость чувствовать свою связь, соучастие с "отцы и братии наши, други и сродники", некогда совершавшими это служение? Исповедовали наши древнейшие пращуры учение "о чистом, непрерывном пути Отца всякой жизни", переходящего от смертных родителей к смертным чадам их — жизнью бессмертной, "непрерывной", веру в то, что это волей Агни заповедано блюсти чистоту, непрерывность крови, породы, дабы не был "осквернен", то есть прерван этот "путь", и что с каждым рождением должна все более очищаться кровь рождающихся и возрастать их родство, близость с ним, единым Отцом всего сущего»[5].

Нетрудно заметить, что в представлениях Бунина об истинном дворянском семействе воплотились размышления Достоевского о миссии и роли дворянства в пореформенной России, которые он высказал в романе «Подросток». Выделяя в национальной типологии характеров «русский тип дворянства», Достоевский утверждал, что он «никогда не походил на европейский». Герой романа Версилов говорит: «Наше дворянство и теперь, потеряв права, могло бы оставаться высшим сословием, в виде хранителя чести, света, науки и высшей идеи и, что главное, не замыкаясь уже в отдельную касту, что было бы смертью идеи. Напротив, ворота в сословие

отворены у нас уже слишком издавна; теперь же пришло время их отворить окончательно. Пусть всякий подвиг чести, науки и доблести даст у нас право всякому примкнуть к верхнему разряду людей. Таким образом, сословие само собою обращается лишь в собрание лучших людей, в смысле буквальном и истинном, а не в прежнем смысле привилегированной касты. В этом новом или, лучше, обновленном виде могло бы удержаться сословие» (13, 177–178).

Родовая гордость Бунина далека от «сословной спеси». Он горд тем, что его род, корнями своими уходящий в древность, славен был своими делами, служением отечеству и культуре, но был, как он признавался, вполне равнодушен «не только к своей голубой крови, но и к полной утрате всего того, что было связано с нею» [6]. Семейный уклад мелкопоместного дворянства, как и «склад средней дворянской жизни» имел, по Бунину, «много общего со складом богатой мужицкой жизни по своей домовитости и сельскому старосветскому благополучию» [7]. Понятия «благочестия» еще более сближают различные сословия, так как исключают из ценностной ориентации социально-оценочные критерии. Аксиология русского семейства едина и универсальна — это явственно видно из сопоставления изображения в русской литературе семейств, принадлежащих к различным сословиям.

Достоевский был убежден, что «маленькие, детские души требуют беспрерывного и неустанного соприкосновения» с родительскими душами. Дети хотят, чтобы их родители были «всегда духовно на горе, как предмет любви, великого нелицемерного уважения и прекрасного подражания. Наука наукой, а отец перед детьми всегда должен быть как бы добрым, наглядным примером всего того нравственного вывода, который умы и сердца могут почерпнуть из науки. Сердечная, всегда наглядная для них забота ваша о них, любовь ваша к ним согрели бы как теплым лучом все посеянное в их душах, и плод вышел бы, конечно, обильный и добрый» (25, 189–190). Родители — центр мира для ребенка из «благочестивого семейства». Эта идея становится центральной в произведениях И. Шмелева, Б. Зайцева, И. Бунина, М. Булгакова, а потом и В. Распутина, и Ф. Абрамова, и других русских писателей XX столетия, обращавшихся к изображению русского семейства. Гордость за отца переполняла душу маленького Ванюши Шмелева, а любовную и благодарную память о нем он пронес через всю жизнь. Бунин вспоминает, что в те времена, когда мир для него ограничивался усадьбой, домом и самыми близкими, он «не только заметил и почувствовал отца, его родное существование, но и разглядел его, сильного, бодрого, беспечного, вспыльчивого, но необыкновенно отходчивого, великодушного, терпеть не могшего людей злых, злопамятных». Перед нами — типичный образ деревенского дворянского, да и, как полагает Бунин, русского обломовского существования: отец «никогда ничего не делает», проводя «свои дни в счастливой праздности». Маленького сына привлекала его «отважная наружность, прямота переменчивого характера, больше же всего, кажется тем, что был когда-то на войне в каком-то Севастополе, а теперь охотник, удивительный стрелок, — он попадал в двугривенный, подброшенный в воздух, — и так хорошо, задушевно, а когда нужно, так ловко, подмывающе играет на гитаре песни, какие-то старинные, счастливых дедовских времен...» [8]

Для маленького Жени, героя автобиографической повести Б.К. Зайцева «Заря» в слове «отец» «заключалось все могущественное и интересное, что возможно представить о человеке. Он мог одолеть что угодно, устроить всякое дело; он был охотник. Стрелял волков и медведей где-то в дебрях, в Чертоломе, и ничего не боялся» [9].

Для героя Бунина мать была «совсем особым существом среди всех прочих, нераздельным с моим собственным, я заметил, почувствовал ее, вероятно, тогда же, когда и себя самого...

С матерью связана самая горькая любовь всей моей жизни. Всё и все, кого любим мы, есть наша мука, — чего стоит один этот вечный страх потери любимого. А я с младенчества нес великое бремя моей неизменной любви к ней, — к той, которая, давши мне жизнь, поразила мою душу именно мукой, поразила тем более, что, в силу любви, из коей состояла вся ее душа, была она и воплощенной печалью: сколько слез видел я ребенком на ее глазах, сколько горестных песен слышал из ее уст!» [10]

Тот же ужас поразил сердце маленького героя повести Зайцева при мысли: «Вдруг умрет мама теперь же, через месяц, год? Этого он не мог вынести; как стоял у окна — залился долгим плачем, долгим, неутешным. <...>

Много раз с тех пор, в зрелые годы, думал он об этом, но тот вечер, когда впервые был поставлен вопрос, — тот осенний мрачный вечер нельзя было вычеркнуть ничем» [11]. По-другому не может быть в детстве, когда «мама» «обнимает три четверти жизни». Она — «светлый дух», она защитит, утешит, вылечит. «В большом доме, где копошатся дети, снова и постоянно проходит светлым видением она, далекая от радостей, ясная, и вся в любви мама» [12].

Идея преемственности поколений особенно волновала Достоевского в связи с проблемой «русского семейства». Рассуждая о государственной ответственности родителей за воспитание детей, Достоевский писал: «...без зачатков положительного и прекрасного нельзя выходить человеку в жизнь из детства, без зачатков положительного и прекрасного нельзя пускать поколение в путь», нужна «связующая, общая, нравственная и гражданская идея». Без нее нельзя «взрастить поколение и пустить его в жизнь!» (25, 181). В «благочестивом семействе» Шмелевых исполнена мечта Достоевского о нравственном воспитании в семье, основанном на любви и взаимопонимании, на сердечной связи поколений, объединенных верой и памятью.

Известно, что Н. Федоров утверждал, что любовь к родителям является необходимым условием и предпосылкой всеобщего братства: «Братья мы только по любви к отцам», — часто повторял философ «общего дела». Рисуя «случайное» семейство, Достоевский показывает ситуацию, крайне антагонистическую по отношению к федоровской идее: отец Карамазов — существо отвратительное, гадкое, не достойное ни любви, ни почитания. И, тем не менее, Алеша искренне привязан к отцу, прощает ему все, несмотря ни на что, любит его, даже нежен с ним. И только такое отношение оказывается нравственно плодотворным и воздействует даже на живущего в «скверне» «безвременного старика» Федора Павловича. Истинной жертвенной любовью любит своего, казалось бы, ничтожного, исковерканного, сломленного отца Илюша Снегирев.

В «благочестивом» семействе, показанном в романе Шмелева «Лето Господне», христианские и человеческие добродетели передаются как самое драгоценное наследство из поколения в поколение, от отца — сыну, и в непрерывности повторения и воспроизведения этого духовного наследия видит Шмелев сущность материального, земного проявления идеи бессмертия.

Главное, что выносит ребенок из «благочестивого семейства» — чувство защищенности, которое складывается в детстве и сопровождает человека всю жизнь, по-

могая ему преодолевать трудности жизни. Бунин вспоминает «какой-то зимний вечер с ужасным и очаровательным снежным ураганом за стенами, — ужасным потому, что все говорили, что это всегда так бывает "на Сорок Мучеников", очаровательным же по той причине, что, чем ужаснее бился ветер в стены, тем приятнее было чувствовать себя за их защитой, в тепле и уюте» [13].

В лоне «благочестивого семейства» формируется чаемая Достоевским истинная «русская личность» (23, 105), для которой мир представляет собою великое всеединство, в центре которого — Бог. Рассказывая о трапезе на огороде, с черной подсоленной коркой хлеба и «длинными зелеными стрелками лука с серыми зернистыми махорчиками на остриях, красной редиской, белой редькой, маленькими шершавыми и бугристыми огурчиками», Бунин заключает: «...мы за этой трапезой, сами того не сознавая, приобщались самой земли, всего того чувственного, вещественного, из чего создан мир. Помню: солнце пекло все горячее траву и каменное корыто на дворе, воздух все тяжелел, тускнел, облака сходились все медленнее и теснее и, наконец, стали подергиваться острым малиновым блеском, стали где-то, в самой глубокой и звучной высоте своей погромыхивать, а потом греметь, раскатываться гулким гулом и разражаться мощными ударами да все полновеснее, величавей, великолепнее... О, как я уже чувствовал это божественное великолепие мира и Бога, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой вещественности!» [14] (Заметим, что в ощущении этой чувственной близости к земле сам Бунин очень схож с героями Достоевского.)

Люди в «благочестивом семействе» живут, соразмеряя свою жизнь не с климатическим календарем, а с религиозным, и в этом духовно-религиозном календарном измерении все приобретало особую значимость, сообразуясь с жизнью Христа, с событиями Старого и Нового Завета. В этой соразмерности своей судьбы с событиями Библейской истории человек обретал уверенность в особой, непререкаемой значимости своей жизни, преисполнялся сознанием глубокого, сокровенного смысла всего, что происходит с ним и вокруг него, обретал веру в Высшее Покровительство, чувствовал свою сопричастность мировой и природной жизни, что сообщало его личной судьбе особую значимость, а, следовательно, накладывало на человека и особую ответственность.

В произведениях И.С. Шмелева, И.А. Бунина, М.А. Булгакова и Б.К. Зайцева о «благочестивом семействе» создается чаемый Достоевским образ идеального пространства, доминантными локусами которого становятся деревня, окраина города и дом-усадьба. Дом представляет собою не только жилище, но бытийственное, онтологически значимое пространство, в котором каждый обитатель чувствует свою причастность не только к своему роду, но и к истории народа и государства. Усадебное устройство позволяет организовать это пространство как органический союз человека с животным и растительным миром, представленным в домашнем бестиарии, саде и огороде.

Острота мировосприятия, гениальные чувства мирочувствования сформировались у Бунина в «младенчестве» и детстве, проведенном на хуторе, в «великой глуши». «Пустынные поля, одинокая усадьба среди них... Зимой безграничное снежное море, летом — море хлебов, трав и цветов... И вечная тишина этих полей, их загадочное молчание... Но грустит ли в тишине, в глуши какой-нибудь сурок, жаворонок? Нет, они ни о чем не спрашивают, ничему не дивятся, не чувствуют той сокро-

венной души, которая всегда чудится человеческой душе в мире, окружающем ее, не знают ни зова пространства, ни бега времени». На подворье «были собаки, лошади, овцы, коровы, работники, были кучер, староста, стряпухи, скотницы, няньки, мать и отец, гимназисты братья, сестра Оля, еще качавшаяся в люльке» [15]. Символичен уже этот перечислительный ряд, в котором «на равных» располагаются все обитатели усадьбы, животные и люди, в своей естественной целокупности, что весьма свойственно и любимым героям Достоевского, для которых мир представляет ненарушимое всеединство, частью которого является человек.

Те же ощущения фиксирует в своей автобиографической прозе Б.К. Зайцев: «Навсегда врезался двухэтажный белый дом на взгорье, почти среди села; дорога к церкви, усаженная ракитами; бело-розовая церковь с раздольным погостом, откуда видны луга, с разметавшейся "поповкой", — там жил причт. Наискось через улицу большой сад. <...> А далеко вокруг дома, церкви, сада, села, расположенного на полухолме, — синели кольцом леса» [16]. А окна дома как будто «выходили вообще на Божий мир, лежавший в таком просторе и ясности» [17].

Многозначный образ Дома, созданный в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия», представляет собою удивительно емкий синтез мифологем русской культуры XIX века. «Родное гнездо» М.А. Булгакова располагалось в доме № 13 по Александровскому спуску. «Изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади "Саардамский Плотник", часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей, и разноцветный парафин горел на зеленых ветвях. В ответ бронзовым, с гавотом, что стоят в спальне матери, а ныне Еленки, били в столовой черные стенные башенным боем. Покупал их отец давно, когда женщины носили смешные, пузырчатые у плеч рукава. Такие рукава исчезли, время мелькнуло, как искра, умер отец-профессор, все выросли, а часы остались прежними и били башенным боем. К ним все так привыкли, что, если бы они пропали как-нибудь чудом со стены, грустно было бы, словно умер родной голос и ничем пустого места не заткнешь. Но часы, по счастью, совершенно бессмертны, бессмертен и Саардамский Плотник, и голландский изразец, как мудрая скала, в самое тяжкое время живительный и жаркий.

Вот этот изразец, и мебель старого красного бархата, и кровати с блестящими шишечками, потертые ковры, пестрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича, с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду, ковры турецкие с чудными завитушками на восточном поле, что мерещились маленькому Николке в бреду скарлатины, бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовой, Капитанской Дочкой, золоченые чашки, серебро, портреты, портьеры, — все семь пыльных и полных комнат, вырастивших молодых Турбиных, все это мать в самое трудное время оставила детям и, уже задыхаясь и слабея, цепляясь за руку Елены плачущей, молвила:

Дружно... живите» [18].

Образ прошлого Булгаков создает из бытовых и культурных реалий, достигающих в контексте повествования предельного символического обобщения. Центр Дома Турбиных — изразцовая печка, которая «грела и растила» детей, как в любом русском доме, и стала символом домашнего очага, тепла и уюта. Отсчитывали время

казавшиеся вечными черные стенные часы. «Башенный бой» этих часов, рождая ассоциацию с кремлевскими курантами, придает Дому статус пространства, расширяющегося до общероссийского. Ощущение стабильности, нерушимости традиций создают такие емкие детали, как «мебель старого красного бархата», семейные портреты, бронзовая лампа под абажуром, золоченые чашки, фамильное серебро. Особую роль в культурологическом пространстве «русского интеллигентного семейства» играет книжный «шкап», впервые использованный Достоевским в «Братьях Карамазовых» как символ интеллигентской культуры. В XX столетии книжный «шкап» Коли Красоткина фигурирует и в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад», и в автобиографической прозе О. Мандельштама, и в «Антоновских яблоках», и «Жизни Арсеньева» И.А. Бунина.

Героини романов Л.Н. Толстого и А.С. Пушкина (Наташа Ростова и Капитанская дочка) воспринимаются как члены семьи и упоминаются в одном перечислительном ряду с семейными реликвиями. Не случайно обращение Булгакова именно к «Капитанской дочке» А.С. Пушкина и «Войне и миру» Л.Н. Толстого — произведениям, в которых рисуется трагическая судьба русской женщины в эпоху Пугачевской войны и Отечественной войны 1812 года. В один ряд с Наташей Ростовой и Капитанской дочкой встанет и Елена Турбина-Тальберг, трагическая судьба которой, связанная с революцией и Гражданской войной, предопределена: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи. Мать сказала детям:

— Живите.

А им придется мучиться и умирать» [19].

В огне революции и Гражданской войны умирают не только люди — разрушаются основы, на которых держится государство, и среди них — семья. С горечью скажет И.А. Бунин в «Окаянных днях»: «Наши дети, внуки не будут в состоянии даже представить себе эту Россию, в которой мы когда-то (то есть вчера) жили, которую мы не ценили, не понимали, — всю эту мощь, сложность, богатство, счастье...» [20]. Апокалиптический пафос «Окаянных дней» явлен и в образе разрушенного Дома, воплощающего у Бунина идею гибели Святой Руси: «...в тысячелетнем и огромном доме нашем случилась великая смерть, и дом был теперь растворен, раскрыт настежь и полон несметной праздной толпой, для которой уже не стало ничего святого и запретного ни в каком из его покоев» [21].

Кризис и распад патриархально-семейных отношений Достоевский полагал одним из самых значимых и опасных процессов в современном ему обществе. Достоевский был убежден, что деградация семьи как изначального, Богом данного естества, свидетельствует об утрате в русском обществе духа соборности и религиозности, о процессе отторжения человека от себе подобных, от природы и от своего сокровенного «Я». «Все врозь» (16, 50), «беспорядок всеобщий» (16, 80), — определяет Достоевский трагедию общественной ситуации в России 1870-х годов. «Право, мне все кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего “обособления”. Все обособляются, уединяются, всякому хочется выдумать что-нибудь свое собственное, новое и неслыханное. Всякий откладывает все, что прежде было общего в мыслях и чувствах, и начинает с своих собственных мыслей и чувств. Всякому хочется начать сначала. Разрывают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе и тем только и утешается», — с тревогой пишет Достоевский в «Дневнике писателя»

(20, 80). Разрушение семейных основ государства грозит, по Достоевскому, неисчислимыми социальными бедами: утратой общих представлений о добре и зле, аберрацией всех нравственных понятий, выработанных человечеством, что неизбежно приведет к нигилистическому «разрушительству», атеистическому своеволию, и, наконец, к деградации и физической гибели нации.

«Случайное семейство» является противоположным «благочестивому» полюсом в «семейной классификации» Достоевского. Если взаимоотношения в «благочестивом» семействе основываются на патриархальных и христианских идеалах, то «случайное семейство» утратило всякие этические и нравственные основания и стало для Достоевского тревожным симптомом всеобщего распада и разложения.

В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский пишет: «Современное русское семейство становится все более случайным семейством. Именно *случайное семейство* — вот определение современной русской семьи. Старый облик свой она как-то вдруг потеряла, как-то внезапно даже, а новый... в силах ли она будет создать себе новый, желанный и удовлетворяющий русское сердце облик? Иные и столь серьезные люди говорят прямо, что русского семейства теперь "вовсе нет". Разумеется, все это говорится лишь о русском интеллигентном семействе, то есть высших сословий, не народном. Но, однако, народное-то семейство — разве оно не вопрос тоже?» (25, 173). И в народной среде есть «случайные семейства», где отцы пьянствуют, бьют жен и издеваются над ними (21, 20–22), а матери истязают своих детей (21, 22), и все же русское народное семейство, по мнению Достоевского, в большинстве своем сохранило понятие «святости семьи» (24, 173). Наибольшие опасения вызывало у писателя «русское интеллигентное семейство», ибо именно на интеллигенции как «высшей просвещенной части народа» (25, 68) лежала огромная ответственность за судьбы культуры, государства и народа.

Особенностям формирования личности в недрах «случайного семейства» посвящен роман Достоевского «Подросток», в котором писатель показывает «вышедшего из детства» «неготового человека», дерзко желающего «поскорее ступить свой первый шаг в жизни». Писатель исследует «душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннею ненавистью за ничтожность и "случайность" свою и тою широкостью, с которою еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет его в сердце своем, любуется им еще в стыдливых, но уже дерзких и бурных мечтах своих, — все это оставлено единственно на свои силы и на свое разумение, да еще, правда, на Бога» (22, 7–8). Именно из таких детей вырастают «выкидыши общества» — «случайные» члены «случайных семей». Рассказывая о «русском интеллигентном семействе» Версиловых, Достоевский полагает, что в своем современном виде — как «случайное семейство» — оно не способно выполнить историческую миссию, возложенную на дворянство, в среде которого сформировался «высший культурный тип». Как мы уже сказали, миссию дворянства Достоевский видел в сохранении русской культуры, понятий чести и достоинства, а также той высшей идеи, что всегда составляла сущность помыслов его лучшей части. Двойственный, полный скептицизма и безверия, душевно ослабленный, а физически несущий явственные черты вырождения, Андрей Петрович Версилов уродует душу своего сына — Аркадия, носящего фамилию приемного отца Макара Долгорукого. «Я был как выброшенный и чуть не с самого рождения помещен в чужих людях», — рассказывает о себе Аркадий Долгорукий (13, 14). За го-

ды учебы в школе мать и отец посетили его только однажды. Но и общение с отцом не стало для Подростка спасительным или успокаивающим его охваченную идейной смутой душу. Версилов — личность противоречивая, двойственная. «Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время», — признается он (13, 171), как и в том, что в конце изложения какой-либо мысли он «сам перестает верить в излагаемое» (13, 179). Его высказывания парадоксальны: «жить с идеями скучно, а без идей всегда весело» (13, 178); «любить своего ближнего и не презирать его — невозможно» (13, 175). Так же, как и старший Верховенский, он «любит Россию, но зато и отрицает ее вполне» (13, 455).

Скитающееся по «квартиренкам» и «каморкам», по городам и весям, семейство Версилова — поистине «явление случайное». Но самое печальное, «что уже множество таких, несомненно, родовых, семейств русских с неудержимою силою переходят массами в семейства случайные и сливаются с ними в общем, беспорядке и хаосе. Да, Аркадий Макарович, — обращается к Подростку Николай Семенович, — вы — член случайного семейства, в противоположность недавним родовым нашим типам, имевшим столь различные от ваших детство и отрочество. Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства!» (13, 454).

Особую важность проблемы семьи приобретают в эпохи, когда «переходное и разлагающееся состояние общества порождает леность и апатию», когда «очень немногие» «могут ясно видеть перед собою и не сбиваться с дороги» (25, 180), а главное — научить этому своих детей. Именно в такие эпохи возрастает роль семьи, роль отцов, которые должны стать духовными наставниками для своих детей. Но «случайность современного русского семейства» и состоит, по Достоевскому, «в утрате современными отцами всякой общей идеи, в отношении к своим семействам, общей для всех отцов, связующей их самих между собою, в которую бы они сами верили и научили бы так верить детей своих, передали бы им эту веру в жизнь» (15, 178). И пусть потом дети отказались бы от этой идеи, «исправили бы ее для своих уже детей, но все же самое присутствие этой общей, связующей общество и семейство идеи — есть уже начало порядка, то есть нравственного порядка, конечно, подверженного изменению, прогрессу, поправке, положим так, — но порядка» (15, 178).

Таков отец «случайного семейства» в романе «Бесы» Степан Трофимович Верховенский. Выпустив в жизнь многих молодых героев романа — Петра Верховенского, Николая Ставрогина, Шатова, Лизу Тушину и Дарью Шатову, Степан Трофимович никому из них не дал твердых убеждений, руководящих принципов, спасительной идеи. Большой мастер говорить красивые фразы, любящий «свое положение гонимого и, так сказать, ссыльного», безвольный, бесхарактерный, хоть добрый и не лишенный благородства, «прекраснейший человек», он, «умнейший и даровитейший», пытается жить не как обычный, погруженный в социум человек, а как литературный, «сам себя придумавший», герой, время от времени впадающий в «гражданскую скорбь». Он проповедует идеи счастья всего человечества и в то же время проигрывает в карты своего крепостного Федьку, уверяет, что верит в Бога и соглашается «с мыслью о вреде религии». Парадоксальные «красивости» высказываний старшего Верховенского не просто свидетельствуют об оторванности героя от родной почвы, но и обрекают на эту трагедию растущее рядом с ним молодое поколение. Имеющий редкий дар «зажигать сердца», он «заразил» Николая Ставрогина

«пагубными» «западными идеями», передал ему «по наследству» свой сарказм и безверие, свою двойственность в метании между добром и злом, между атеизмом и Богом, силой и бессилием.

Петр Верховенский презирает своего отца, он нарочито груб и непочтителен с ним, называет его «сентиментальным шутом» при «капиталистке» (10, 239). Видевший своего отца всего два раза, воспитывавшийся на стороне, Петр не испытывает никаких родственных чувств. Трагическую окраску образу Степана Трофимовича придает несоответствие между педагогическим потенциалом его личности и ничтожеством и даже вредоносностью его воздействия на молодые умы. С одной стороны, «Петр Верховенский, надменный, наглый, грубый и хитрый, прямо противоположен своему отцу — тщеславному, кокетливому позеру с претензиями на эстетику, с другой, вопреки этой противоположности, имеется скрытая преемственность, основу которой, — верно полагает Е.М. Мелетинский, — составляет, как в случае со Ставрогиным, потеря народной национальной почвы. А потеря почвы порождает и усиливает хаос» [22].

Как отмечает П. Фокин, в романе «Бесы» показано, к каким катастрофическим последствиям для общественного устройства может привести безответственность отцов. «В “Идиоте” показано, как отцы не хотят больше нести бремя отцовства, в “Бесах” порвалась связь времен. Степан Трофимович Верховенский, являющий в романе обобщенный образ отцовства как духовного лидерства, попросту никому из детей не нужен и не интересен, его роль в их жизни ничтожна, его слова для них ничего не стоят» [23]. Достоевский был убежден, что духовное воспитание в семье не зависит от ее благосостояния. Мало хорошо одевать и кормить детей, мало нанимать им хороших гувернанток и учителей, — нужен «отец семейства», нужна настоящая семья. Чтобы юноша не вышел в жизнь «один как перст», чтобы устоял в борьбе с соблазнами и невзгодами, сердце его должно быть прочно связано с прошлым, с семейством, с детством. Более того, из богатых семей дети даже чаще выходят без достаточного запаса важных впечатлений и истин. А что тогда говорить о тех семьях, где нет достатка, а «леность» отцов такова, что «детки уже в высшей степени оставлены на случайность! Нужда, забота отцов отражаются в их сердцах с детства мрачными картинами, воспоминаниями иногда самого отравляющего свойства. Дети вспоминают до глубокой старости малодушие отцов, ссоры в семействах, споры, обвинения, горькие попреки и даже проклятия на них, на лишние рты, и, что хуже всего, вспоминают иногда подлость отцов, низкие поступки из-за достижения мест, денег, гадкие интриги и гнусное раболепство. И долго потом в жизни, может, всю жизнь, человек склонен слепо обвинять этих прежних людей, ничего не вынеся из своего детства, чем бы мог он смягчить эту грязь воспоминаний и правдиво, реально, а стало быть, и *оправдательно* взглянуть на тех прошлых, старых людей, около которых так уныло протянулись его первые годы. Но это еще лучшие из детей, а ведь большинство-то их уносит с собою в жизнь не одну лишь грязь *воспоминаний*, а и саму грязь, запасется ею даже нарочно, карманы полные набьет себе этой грязью в дорогу, чтоб употребить ее потом в дело и уже не с скрежетом страдания, как его родители, а с легким сердцем: “Все, дескать, ходят в грязи, об идеалах бредят только одни фантазеры, а с грязнотцой-то и лучше”» (25, 180). Так дети из «случайного семейства» увеличивают грязный багаж своих отцов, превосходя их и в цинизме, и в бездушии, и в безнравственности, как это произошло с отцом и сыном Верховен-

скими. «Великие идеи», мечты всечеловеческого обновления, идея «вечной красоты», носителем которых был Степан Трофимович, «в руках» Петруши Верховенского обратились в идеи насильственного и кровавого переустройства мира на «новый лад», а либерализм старшего Верховенского обратился в «бесконечный» деспотизм младшего. Смута и хаос в умах и в жизни горожан, моделирующие общий беспорядок в государстве, — следствие развала и хаоса в социально-семейных отношениях.

«Какие же это такие воспоминания должны были бы они унести из детства для очистки грязи своих семейств и для *оправдательного*... взгляда на отцов своих?» — спрашивает Достоевский и отвечает, что только «великая вера в состоянии породить *прекрасное* в воспоминаниях детей». Эта вера спасет ребенка, несмотря даже на самую «лютую обстановку их детства, бедность и даже самую нравственную грязь, окружавшую их колыбели». Достоевский убежден: «без зачатков положительного и прекрасного нельзя выходить человеку в жизнь из детства, без зачатков положительного и прекрасного нельзя пускать поколение в путь». «Связующим, общим» началом общества должна стать, по Достоевскому, «нравственная и гражданская идея». Без нее нельзя «взрастить поколение и пустить его в жизнь!» (25, 180–181), ведь именно «из подростков созидаются поколения...» (13, 455).

Ярчайшим примером «случайного семейства» является и семья Карамазовых, центр которой — Федор Павлович Карамазов. Старшего сына от первого брака, Дмитрия, отец «вовсе и совершенно бросил... не по злобе к нему или не из каких-нибудь оскорбленно-супружеских чувств, а просто потому, что забыл о нем совершенно». Отца своего Дмитрий «узнал и увидал в первый раз уже после совершеннолетия, когда нарочно прибыл в наши места объясниться с ним насчет своего имущества» (14, 11). Вторая жена родила Федору Павловичу двух сыновей, Ивана и Алешу, и «по смерти ее с обоими мальчиками случилось почти точь-в-точь то же самое, что и с первым, Митей: они были совершенно забыты и заброшены отцом» (14, 13). Мальчики воспитывались слугой Григорием, жили в его избе, откуда их забрала опекунша покойной матери. После ее смерти мальчики скитались по разным семьям. Четвертый сын — Павел Смердяков был рожден от «душевнобольной девки» Лизаветы Смердящей. «Федор Павлович не противоречил ничему и даже нашел все это забавным, хотя изо всех сил продолжал от всего отрекаться» (14, 93). Он рос в доме отца, но не как сын, а как слуга, копя в своем сердце обиду и ненависть. Вообще ненависть к отцу является трагически объединяющим братьев Карамазовых чувством. Дмитрий выражает свою злобу и ненависть открыто и бурно, грозя ему расправой. Внешне сдержанный и корректный Иван даже живет в доме отца, но когда ему угрожает опасность, ненависть Ивана прорывается в словах: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» (14, 129). А Алеше он признается, что не прочь «пролить кровь Езопа», оставляя «за собою ... полный простор» (14, 132).

Сам Федор Павлович сравнивает своих сыновей с шиллеровскими «разбойниками», братьями Моорами: «Это мой сын, плоть от плоти моея, любимейшая плоть моя. Это почтительнейший, так сказать, Карл Мор, — представляет он старцу Зосиме своих сыновей, — а вот этот сейчас вошедший сын, Дмитрий Федорович, и против которого у вас управу ищу, — это уже непочтительнейший Франц Мор, — образ из "Разбойников" Шиллера, а я, я сам в таком случае уж Regierender Graf von Moor»

(14, 66). Комментируя этот фрагмент романа, издатели тридцатитомника Достоевского пишут: «Федор Павлович сближает с благородным Карлом Моором Ивана, а с коварным Францем — Дмитрия. Как выясняется в дальнейшем, он заблуждается, потому что, подобно Францу Моору, предательскую роль по отношению к отцу и брату играет именно Иван» (15, 537). Являющийся воплощением «карамазовщины», Федор Павлович несет в себе все пороки широкой и противоречивой натуры русского человека: «повышенная чувствительность» и равнодушие к судьбам близких людей, доходящее до жестокости; неверие в Бога и боязнь ада, презрение к «высоким материям» и постоянный к ним интерес; осознание порочности своей натуры и самолюбование, когда «невинное бесстыдство природного божка переходит в наслаждение собственным срамом и падением». «...с подлецами и я подлец. <...> Все подлецы», — заявляет он (14, 159).

Как это ни парадоксально, старший Карамазов сам спровоцировал свое убийство, став режиссером собственной смерти: он «породил» своего убийцу в прямом и переносном смысле, он не воспитал в своих сыновьях ни уважения к себе, ни жалости — лишь отвращение и ненависть. Только Алеша, «ранний человеколюбец», жалеет и по-своему любит отца, неся в своем сердце идеал христианской любви и заповедь «возлюби ближнего, как самого себя». Каждый из сыновей несет в себе отпечаток личности своего отца: безудержность и страстность, денежный расчет и отказ от нравственных ценностей Дмитрия, цинизм и безверие Ивана, сомнения и «карамазовское» в Алеше, равнодушие и беспринципность Смердякова — родовые признаки Карамазовых. Общим и «отцовским» является во всех Карамазовых «сладострастие» насекомых: «Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано, — говорит Алеше Дмитрий. — И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в твоей крови бури родит. Это — бури, потому что сладострастье буря, больше бури! Красота — это страшная и ужасная вещь!» (14, 100). Не случайно прокурор в своей обвинительной речи придает обобщенный смысл семейству Карамазовых, отмечая, что «в картине этой семейки как бы мелькают некоторые общие основные элементы нашего современного интеллигентного общества» (15, 125).

Трагедию современного ему общества и семейства Достоевский видит именно в отсутствии «*общего* и *связующего*, во что бы все отцы верили», что бы стало основой, «началом порядка, то есть нравственного порядка, конечно, подверженного изменению, прогрессу, поправке, положим так, — но порядка». Вместо этого в обществе и семействе царит «поголовное и сплошное отрицание прежнего (но зато лишь отрицание и ничего положительного)», а все попытки «сказать положительное» свидетельствуют не столько о желании найти «общее и связующее», сколько об «огульном» отрицании всего старого и «безобразного» допущения «всего того, что прежде запрещалось». Какие же высшие идеи могут родиться в среде «отцов», если «сами-то они все вместе утратили целое, потеряли общее, разбились по частям, соединились лишь в отрицательном, да и то кое-как, и разделились все в положительном, а в сущности и сами даже не верят себе ни в чем, ибо говорят с чужого голоса, примкнули к чужой жизни и к чужой идее и потеряли всякую связь с родной русской жизнью» (15, 181).

Что же говорить о более близкой к Достоевскому эпохе начала XX века, когда начали сбываться все самые мрачные прогнозы «великого духовидца». Касается это

и развития и воплощении в русской литературе начала века идеи семьи Достоевского, в которой, как в фокусе, отразились все самые глубокие противоречия эпохи.

В рассказе Л. Андреева «Мысль» представлен герой, судьба которого является трагическим результатом воспитания в недрах «случайного семейства», итогом безыдейности отцов и собственных заблуждений. Сюжет рассказа не просто явственно ориентирован на идеологические и сюжетные линии творчества Достоевского. Герой прямо ссылается на Достоевского, строя свою поведенческую модель как антагонистическую по отношению к Раскольникову. Убивший своего друга, Антон Игнатьевич Керженцев вспоминает Раскольникова, «этого так жалко и так нелепо погибшего человека», как говорит о нем герой, почти дословно цитируя слова Раскольникова о себе как о «слепо, безнадежно, глухо и глупо, по какому-то приговору слепой судьбы» (6, 417) погибшем человеке. Убийство, которое совершил Керженцев — тоже «идейное убийство», тоже совершенное ради «самопроверки» и «самоутверждения». Называя себя «двойственником», Керженцев еще более идентифицирует себя с героем Достоевского.

Самое главное, что волновало героя — каким он будет после убийства. Керженцев явно учел «ошибки» и просчеты Раскольникова: «Не скажу, чтобы я пришел к полной уверенности в своем спокойствии, — подобной уверенности не могло создаться у мыслящего человека, предвидящего все случайности. Но, собрав тщательно все данные из своего прошлого, приняв в расчет силу моей воли, крепость неистощенной нервной системы, глубокое и искреннее презрение к ходячей морали, я мог питать относительную уверенность в благополучном исходе предприятия»[24]. Керженцеву «было весело» от того, что он сумел «это сделать так хорошо и ловко», и он «смотрел в глаза, прямо в глаза тем, кому смело и свободно лгал». Но более всего был горд герой тем, что «совершенно не испытывал угрызений совести, что мне и нужно было самому себе доказать»[25]. «Ожесточенная совесть» Раскольникова тоже «не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем», кроме разве простого *промаху*, который со всяким мог случиться» (6, 417), но, в отличие, от своего предшественника, сохранившего «чистоту идеи» и не воспользовавшегося деньгами убитой им старухи, Керженцев «с особенным удовольствием вспоминает menu ненужно роскошного обеда, который он задал себе на украденные деньги и с аппетитом съел»[26].

Герой пытается разобраться в истоках своей личности, своего мироотношения и преступления и понимает, что эти истоки — в его взаимоотношениях с отцом, представляющих из себя «жестокую битву», победа в которой «недешево досталась» герою. «Очень умный и талантливый», старший Керженцев был адвокатом и заставлял своими речами «плакать не только нервных дам, но и серьезных, уравновешенных людей». Только младшего Керженцева его речи не трогали, так как он знал, что отец сам «ничего не понимает из того, что говорит. У него много было знаний, много мыслей и еще больше слов; и слова и мысли, и знания часто комбинировались очень удачно и красиво, но он сам ничего в этом не понимал. Я *часто сомневался даже, существует ли он*, — до того весь он был вовне, в звуках и жестах, и мне часто казалось, что это не человек, а мелькающий в синематографе образ, соединенный с граммофоном. Он не понимал, что он человек, что сейчас он живет, а потом умрет, и ничего не искал. И когда он ложился в постель, переставал двигаться и засыпал, он, наверное, не видел никаких снов и переставал существо-

вать»[27]. Этот «фантом», претендовавший на звание отца, представлялся герою «жалким, картонным паяцем, по недоразумению считавшимся человеком»[28]. Трагедия Керженцева — это трагедия абсолютного непонимания между отцом и сыном: «Души моей он не знал, а весь внешний распорядок моей жизни возмущал его, ибо не вкладывался в его понимание»[29]. Не унаследовавший от отца ни одной «великодушной идеи», не ощущавший с его стороны ни любви, ни поддержки, младший Керженцев был предоставлен самому себе, своим бредовым идеям и мыслям, среди которых не было ни одной, что могла спасти, защитить его от «самоубийственного убийства» друга.

Единственным условием правильного воспитания Достоевский полагал любовь. Но любовь тоже «есть труд, даже любви надобно учиться». Писатель убежден: если «родители добры, если любовь их к детям ревностна и горяча, то дети многое простят им и многое забудут потом не только из комического и безобразного, но даже не осудят их безапелляционно за иные совсем уже дурные дела их; напротив, сердца их непременно найдут смягчающие обстоятельства» (25, 191). Но дети, вышедшие из семейств «несогласных и ожесточенных», и в тридцать лет эпизоды из своего детства будут припоминать «с озлобленным чувством и презрением». Они «возненавидят свои воспоминания, проклянут свое бывшее родное гнездо и тех, кто был с ними в этом гнезде!» (25, 192). И эта ненависть станет благодатной почвой для страшных «чугунных идей», которыми может заразиться надломленная юношеская душа.

Весьма выразительно воплощает идею всеобщего «распада», деградации личности и разрушения всех межчеловеческих связей образ «случайного семейства» в романе А. Белого «Петербург». Отсутствие всякой любви и привязанности между супругами Аблеуховыми, каждый из которых жил своей жизнью, не могло не сказаться и на их взаимоотношениях с сыном, зачатым «между улыбками: похоти и покорности». «Удивительно ли, что Николай Аполлонович стал сочетанием отвращения, перепуга и похоти? Надо было приняться за воспитание ужаса, порожденного ими: очеловечивать ужас.

Они ж раздували...

И, раздувши до крайности ужас, поразбежались от ужаса; Аполлон Аполлонович — управлять департаментом; Анна Петровна — удовлетворять половое влечение с Манталини (с артистом); Николай Аполлонович — в философию, в собрания, к усикам. Их домашний очаг превратился в сток мерзости»[30].

Неудивительно так же и то, что отец называл своего сына «негодяем» и «ублюдком», задумываясь, «родной ли ему его сын? Сын — может, ведь, оказаться сыном Анны Петровны, благодаря случайному преобладанию матерней крови; а в матерней крови», как узнал старший Аблеухов из справочника, «оказалась поповская кровь», которая, как он полагал, «*изгадила* аблеуховский род, подарив просто гаденьким сыном»[31]. А между тем, Белый подчеркивает сходство отца и сына, которое проявляется как во внешности (огромные васильковые глаза), так и в привычках и склонностях. «Николай Аполлонович, так же, как и Аполлон Аполлонович, сам с собою разговаривал. Движения его были стремительны, как движения папаши; как Аполлон Аполлонович, отличался невзрачным росточком, беспокойными взглядами улыбавшегося лица; когда погружался в серьезное созерцание, взгляд окаменевал: сухо, четко и холодно, выступали линии совершенно белого лика, подобного иконо-

писному»[32], оба «переперчивали суп», оба увлекались восточной экзотикой, облачаясь в халаты и татарские ермолки. Но «Николай Аполлонович проклинал свое бренное существование и, поскольку был образом и подобием он отца, он — проклял отца; богоподобие его должно было отца ненавидеть. Николай Аполлонович отца чувственно знал, до мельчайших изгибов и до невнятных дрожаний; был чувственно абсолютно равен отцу; он не знал, где кончается он и где в нем начинается этот сенатор, носитель искристых знаков на золотом расшитой груди; он не то что представил, скорей пережил себя — в пышном мундире; и что-то заставило его привскочить перед бело-золотым старичком... <...>

Когда оба соприкасались друг с другом, то они являли подобие двух повернутых друг на друга отдушин; и пробегал неприятный сквознячок»[33].

Пространство, в котором существует «случайное семейство» Аблеуховых, пронизано этим «сквозняком», уничтожающим тепло, добросердечность, естественность и уют семейного очага. Пространство дома сенатора, насквозь вымороженного, создается такими деталями, как подобные снеговым сугробам белые чехлы на мебели, «стены — снег, а не стены», «холодно посверкивающее со стен ледяное стекло». Этот холод проник в душу Николая Аполлоновича, с детства «круговращавшегося во льдах», и потому «самые страстные чувства переживались им *как-то не так*, воспламенялся не так он, *не по-хорошему*, холодно». В холоде дома Аблеуховых — идея всеобщего духовного оледенения, которое наступает как следствие утраты личностью всех межчеловеческих связей.

В «Дневнике писателя» за июль-август 1877 года есть глава «Фантастическая речь председателя суда», написанная Достоевским под впечатлением суда над семейством Джунковских, которых судили за жестокое обращение с детьми, но оправдали. Достоевский предает родителей, истязавших своих детей, суду их собственной совести. Писатель полагает, что ненавидеть своих детей — «вещь, в сущности, почти неестественная, а потому невозможная. Ненавидеть же столь малых еще детей — вещь безрассудная и даже смешная» (25, 188). К такой ненависти родители могут прийти из-за лености, равнодушия, «ленивой отвычки от исполнения такой первейшей естественной и высшей гражданской обязанности, как воспитание собственных детей, действительно могут породить даже нелюбовь к ним, почти ненависть, почти чувство личной какой-то мести к ним, особенно по мере их возрастания, по мере все возрастающих природных требований их, по мере вашего сознания о том, что для них много надо сделать, много потрудиться, а стало быть, много им пожертвовать из собственного вседовольного отъединения и покоя» (25, 188–189). Ненависть к собственным детям будет возрастать по мере того, как будут возрастать «шалости оставленных в пренебрежении детей», по мере того, как будут все более укореняться в них «дурные привычки, видимое извращение умов и сердец» (25, 188–189).

Чувствуя свое унизительное положение, терпя издевательства, ребенок ожесточается, в голове его рождаются «самые фантастические извращенные и цинические мечты», он окончательно теряет любовь к родному гнезду, к родителям, которые не дорожат им, не считаются с его человеческим достоинством, свойственным даже самому малому ребенку. Но «ленивые» родители не думают, что «эти мысли, а главное — сильные, хотя и детские впечатления эти он унесет потом в жизнь и проносит их в сердце своем, может быть, до самой могилы» (25, 189).

Достоевский хотел бы, чтобы все родители поняли, что «воспитание детей есть труд и долг» (25, 190). Для иных родителей это долг «сладкий, несмотря на гнетущие даже заботы, на слабость средств, на бедность даже». Для других же, причем часто именно для «достаточных родителей», воспитание собственных детей — «самый гнетущий труд и самый тяжелый долг». Такие родители стремятся откупиться от своего родительского долга деньгами, а если денег нет, то прибегают «к строгости, к жестокости, к истязанию, к розге». Писатель полагает, что само по себе наказание — продукт родительской лени, ее неизбежный результат: «Все, что можно бы сделать трудом и любовью, неустанной работой над детьми и с детьми, все, чего можно достигнуть рассудком, разъяснением, внушением, терпением, воспитанием и примером, — всего того слабые, ленивые, но нетерпеливые отцы полагают всего чаще достигнуть розгой: "Не разъясню, а прикажу, не внушу, а заставлю"» (25, 190).

Результатом такого воспитания становится не исправление, а развращение ребенка: хитрый, скрытный, он «непременно покорится и обманет» (25, 190). Ребенка же «слабого, трусливого и сердцем нежного» просто забьют. «Наконец, ребенка доброго, простодушного, с сердцем прямым и открытым — вы сначала измучаете, а потом ожесточите и потеряете его сердце» (25, 190). Именно это произошло с незаконным сыном Федора Павловича Карамазова Смердяковым.

«Случайным» маленьким человечком, истинным «выкидышем» общества является герой повести А.М. Ремизова «Часы» — «всем мешавший и всеми отгоняемый», и потому всех ненавидящий Костя Клочков. И если Смердяков посягнул на жизнь отца ради самоутверждения и судорожного желания отстоять право своей личности на человеческую значимость, пусть даже выраженную в таком уродливом виде, как способность лишить жизни другого человека, то Костя решается на самый великий с его точки зрения поступок — он хочет остановить само Время, и тем самым доказать всем окружающим, что от него тоже что-то в этом мире зависит. Взаимоотношения старшего и младшего поколения Клочковых строятся только на «товарно-денежных» отношениях. Клочков-старший многими отвратительными внешними и внутренними признаками напоминает старшего Карамазова: «полураздетый и грязный, источенный сухоткою», с «беззубым слюнявым ртом», «вытаращенными мутными глазами, трясущимися руками», «самоглот: съесть может сладостей, сколько влезет». У своих родных он вызывает лишь ненависть и отвращение: «Жену ты свою отравил, проклятый, поганый, ты всех детей отравил, и этого идиота на свет вывел, а сам как собака на сене!» — вырывается злоба из души невестки [34].

Все в доме Клочковых дышит неблагополучием: и нескладная жизнь молодых, и «старческая собачья жизнь» Клочкова-старшего, и полная унижений жизнь родившегося «идиотом» Кости. Костин клинический идиотизм, коррелируя с «идиотизмом» героев Достоевского, является в то же время «снижением», профанированием оного, как и алчно-отвратительное поедание шоколада стариком Клочковым пародирует «сластолюбие» Федора Павловича. В свойственной для Ремизова манере образ старика Клочкова открыто символизируется: «Был старик похож на то страшное в жизни человеческой — на неизбежное, оно вот так же стережет на пороге всякое жилье, оно стоит под дверьми обреченных домов и, подслушав счастливое слово, открывает чуть видную щелку для глухой неизбежной беды» [35].

Дом Клочковых — эйдологический символ семейного и социального неблагополучия окружающего мира. Знала Катя Клочкова, что «неудача стережет их дом, а счастье так редко, — приотворит счастье дверь, выглянет, и уж нет его, и след простыл. Только не знала она, всегда и везде ли так, или только у них, с ними, в их доме»[36]. Трагедийную окраску роману Ремизова придает ответ на этот вопрос: «Везде». Дом-Россия охвачен страшной болезнью разложения и распада, которая вот-вот взорвет изнутри и разрушит до основания те благополучные островки, которые еще существуют в этом мире. Не случайно именно Домом, «российским старым домом» называет Россию в «Окаянных днях» И.А. Бунин, переживая революцию как гибельную катастрофу для семьи под названием «русский народ»: «Сон, дикий сон! Давно ли все это было — сила, богатство, полнота жизни — и все это было наше, наш дом, Россия!

Полтава, городской сад. Екатеринослав, Севастополь, залив, Графская пристань, блестящие морские офицеры и матросы, длинная шлюпка в десять гребцов... Сибирь, Москва, меха, драгоценности, сибирский экспресс, монастыри, соборы, Астрахань, Баку... И всему конец!»[37]

Обращаясь к родителям, Достоевский говорит от имени общества, государства, отечества: «Вы отцы, они ваши дети, вы современная Россия, они будущая: что же будет с Россией, если русские отцы будут уклоняться от своего гражданского долга и станут искать уединения или, лучше сказать, отъединения, ленивого и циничесского, от общества, народа своего и самых первейших обязанностей. Всего ужаснее то, что это так распространено...» (25, 192). Таким образом, в воспитании подрастающего поколения Достоевский видит не только личное дело родителей, но их гражданский долг, который они обязаны выполнять со всем подобающим старанием и ответственностью за будущее своей страны: «Пусть мы умрем, но останутся дети наши, а после них — их дети», — писал Достоевский в романе «Подросток». «Что мы готовим России?» — с ужасом спрашивал Достоевский безответственных родителей. Достоевский верил в нравственную силу юности, которая, как он полагал, «всегда сыщет себе дорогу уже одним инстинктом», и все же был убежден, что старшее поколение не должно оставлять молодежь без нравственного попечения, особенно в неустойчивые, переходные эпохи. Молодые люди обречены сами «отыскивать себе идеалы и высший смысл жизни», сами выбирают себе учителей, и «это-то отъединение их, это-то оставление на собственные силы и ужасно, — уверен Достоевский. — Это вопрос слишком, слишком значительный в теперешний момент, в теперешний миг нашей жизни. Наша молодежь так поставлена, что решительно нигде не находит никаких указаний на высший смысл жизни. От наших умных людей и вообще от руководителей своих она может заимствовать в наше время, повторяю это, скорее лишь взгляд сатирический, но уже ничего *положительного*, — то есть во что верить, что уважать, обожать, к чему стремиться, — а все это так нужно, так необходимо молодежи, всего этого она жаждет и жаждала всегда, во все века и везде!» (24, 51). Но какие «указания» могут получить «русские мальчики» от отцов, которые запутались в своих собственных противоречиях.

В черновых набросках к «Подростку» Достоевский характеризует Версилова: «*две деятельности*... в одной ... он великий праведник... в другой... страшный преступник. *Здесь* — страсть, с которой не хочет и не может бороться. *Там* — идеал, его очищающий, и подвиг умиления и умилительной деятельности... Делает зло

спокойно и даже добродушно» (16, 8). В нем сочетается «самая подлая грубость с самым утонченным великодушием... и обаятелен, и отвратителен» (16, 7). Самое страшное, что в сознании Версилова «исчезли и *стерлись* определения и границы добра и зла» (16, 7). Сына Версилова поражает, насколько глубоко несоответствие между проповедуемыми отцом идеями и слабостью, а порой и низостью его действительных проявлений: «В домашней жизни то капризен... то... терпелив как ангел. Сведенных детей то ненавидит, то страстно любит» (16, 112). Версилов «действительно проповедовал христианство, но был мрачен, переменчив, капризен, и весел, и ипохондрик, и мелочен, и великодушен, и великая идея, и цинизм». Все это, как замечает Достоевский, происходило «от внутреннего беспорядка» (16, 112), порождаемого отсутствием нравственной руководящей идеи, которую отец Версилов мог бы передать своему сыну. И даже когда отец говорит Аркадию: «Надо веровать в Бога, мой милый... прочти десять заповедей... их исполни» (13, 172–174), он не может быть убедителен, так как сам Закону Божию не послушен, более того, всем образом своей жизни и своих убеждений его опровергает, будучи «атеистом не по убеждению только, а всецело» (16, 9).

Молодое поколение, выросшее без идеалов, без высшей идеи, является, по Достоевскому, «продуктом и следствием каких-то особых роковых законов и предопределений, которые стоят над всем интеллигентным слоем русского общества уже чуть ли не два века сряду, почти вплоть до великих реформ нынешнего царствования? Нет, видно, двухсотлетняя оторванность от почвы и от *всякого дела* не спускаются даром. Винить недостаточно, надо искать и лекарств». Писатель убежден, что такие лекарства есть: они в вере и в народе, «в святынях его и в нашем соединении с ним» (24, 52).

Воспитание верований и убеждений тем более важно, что, как полагал Достоевский, «теперешний юный народ» очень сильно отличается от предшествующих поколений: они «как-то решительнее и гораздо короче на сомнения и размышления». Если «прежние», надумав какие-нибудь фантастические проекты, их «не исполняли и много что поверяли их под клятвою какому-нибудь товарищу, а теперешние надумают да и выполнят». Если прежнее поколение «связывало и чувство их долга, ощущение обязанности, — к отцам, к матерям, к известным верованиям и принципам», то в нынешнем «связи эти и ощущения стали несколько слабее. Меньше удержу и внешнего и внутреннего, в себе самом заключающегося». Поэтому из современной молодежи очень легко сделать «настеганное стадо» (24, 51), лишь уверив молодых людей в том, что «они собраны во имя чего-то высшего и прекрасного, во имя какого-то удивительного самопожертвования для величайших целей» (24, 52).

Появление разрушительных нигилистических и революционных идей Достоевский напрямую связывал с идейным крахом старшего поколения, оставившего в воспоминаниях «цинизм, глумление, безжалостные посягновения на первые нежные святые верования детей; затем нередко открытый разврат отцов и матерей, с уверением и *научением*, что так и следует, что это-то и есть истинные “трезвые” отношения. Прибавьте множество расстроившихся состояний, а вследствие того нетерпеливое недовольство, громкие слова, прикрывающие лишь эгоистическую, мелкую злобу за материальные неудачи, — о, юноши могли это наконец разобрать и осмыслить! А так как юность чиста, светла и великодушна, то, конечно, могло случиться, что иные из юношей не захотели пойти за такими отцами и отвергли их “трезвые”

наставления» (22, 102). Такое «либеральное воспитание» произвело «совсем обратные следствия», и юноши и подростки стали искать новых путей, прямо начав с «отпора тому ненавистному циклу идей, которые встретили они в детстве, в своих жалких родных гнездах» (22, 102).

Так, Степан Трофимович сознает, что во многом виноват в том, какими убеждениями руководствуется его сын. Если Степан Трофимович во всем сомневался, то мысли Петруши были «спокойны, несмотря на торопливый вид, отчетливы и окончательны» (10, 143). Метания отца от веры к безверию обернулись в сыне оголтелым атеизмом: он призывает к «разрушению церквей» (10, 246) и разглагольствует: «Об атеизме говорили и, уж разумеется, Бога раскассировали» (10, 180). Идеи старшего Верховенского о всеобщем счастье обратились в кровавые теории. Благородство и добродушие отца в сыне переродились в лицемерие, хитрость, жестокость. Петр — «фальшивый, порочный молодой человек» (10, 282), «клоп, невежда, дуралей, не понимающий ничего в России» (10, 193). Так сын увеличивает «грязный багаж» своего отца.

Достоевский предупреждал, что «во времена переходные, во времена потрясений в жизни людей, сомнений и отрицаний, скептицизма и шатости в основных общественных убеждениях» (21, 131) особенно сильна опасность «заражения» ложными, губительными «идейками», позволяющими человеку, не считая себя мерзавцем и даже не будучи им, делать «явную и бесспорную мерзость». В этом видит Достоевский «самую болезненную и грустную черту» своего времени. В таких условиях бессмысленно требовать от молодежи «стойкости» и «зрелости убеждений» — ведь их не было даже у их отцов, «а теперь менее чем когда-нибудь есть». «Наши юные люди наших интеллигентных сословий, развитые в семействах своих, в которых всего чаще встречаете теперь недовольство, нетерпение, грубость невежества (несмотря на интеллигентность классов) и где почти повсеместно настоящее образование заменяется лишь нахальным отрицанием с чужого голоса; где материальные побуждения господствуют над всякой высшей идеей; где дети воспитываются без почвы, вне естественной правды, в неуважении или в равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу, так особенно распространяющемся в последнее время, — тут ли, из этого ли родника наши юные люди почерпнут правду и безошибочность направления своих первых шагов в жизни?» «Начало зла» Достоевский видит в наследовании сыновьями ложных идей своих отцов, в «вековом национальном подавлении в себе всякой независимости мысли, в понятии о сане европейца под непременным условием неуважения к самому себе как к русскому человеку» (21, 132).

Что можно ожидать от юношей, если «с самого первого детства своего эти дети встречали в семействах своих один лишь цинизм, высокомерное и равнодушное (большею частию) отрицание; если слово “отечество” произносилось перед ними не иначе как с насмешливой складкой, если к делу России все воспитывающие их относились с презрением или равнодушием; если великодушнейшие из отцов и воспитателей их твердили им лишь об идеях “общечеловеческих”; если еще в детстве их прогоняли их нянек за то, что те над колыбельками их читали “Богородицу”» (21, 134–135).

Может ли Петр Верховенский любить и жалеть свой народ, если для его отца «Россия есть слишком великое недоразумение». «Я скорее древний язычник», «рус-

ская деревня, за тысячу лет, дала нам лишь одного комаринского», — красуется своими «парадоксами» Верховенский. Народ, «русские мужички» для него — «вшивые головы», которых он отдаст «в обмен за одну Рашель» (10, 31, 33). Может ли привить своему сыну уважение к родине Версилов, если он «любит Россию, но зато и отрицает ее вполне» (13, 455). А старший Карамазов рассуждает: «...русского мужика, вообще говоря, надо пороть. Я это всегда утверждал. Мужик наш мошенник, его жалеть не стоит, и хорошо еще, что дерут его иной раз и теперь. Русская земля крепка березой. Истребят леса — пропадет земля русская. Я за умных людей стою. Мужиков мы драть перестали с большого ума, а те сами себя пороть продолжают. И хорошо делают. В ту же меру мерится, в ту же и возмерится, или как это там... Одним словом, возмерится. А Россия свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию... то есть не Россию, а все эти пороки... а пожалуй что и Россию» (14, 122). О религии он говорит: «Взять бы всю эту мистику да разом по всей русской земле и упразднить, чтоб окончательно всех дураков обрезонить. А серебра-то, золота сколько бы на монетный двор поступило!» (14, 123).

Рассказывая в «Дневнике писателя» об убийстве мещанки Перовой и о самоубийстве ее убийцы, Достоевский более всего озабочен тем впечатлением, которое произвело это само по себе страшное происшествие на сыновей убитой, мальчиков 9 и 12 лет, ставших свидетелями злодеяния. «Вот опять "случайное семейство", — горестно восклицает писатель, — опять дети с мрачными впечатлениями в юной душе. Мрачная картина останется в их душах навеки и может болезненно надорвать юную гордость еще с тех дней,

...когда нам новы
Все впечатленья бытия,

а из того не по силам задачи, раннее страдание самолюбия, краска ложного стыда за прошлое и глухая, замкнувшаяся в себе ненависть к людям, и это, может быть, во весь век» (22, 8). Вот почему, убежден Достоевский, ребенок с детства должен быть окружен любовью и лаской. Это не только создаст атмосферу счастливого детства, но и укрепит душу ребенка, даст ему силы в борьбе с жизненными невзгодами. И, напротив, чувство покинутости, отторженности в родной семье, отсутствие ласки и любви со стороны родителей могут привести к самым печальным последствиям. Поэтому главное, что волнует писателя — «что унесут дорогого и святого из детства в жизнь современные дети» (25, 180).

Писатели начала XX века подтвердили худшие опасения Достоевского, показав, что распад русских патриархальных семейных устоев привел Россию к катастрофе, когда ничего и никого не уважающие «русские мальчики», мечтающие о переделке мира «на новых основаниях», получили власть и возможность реализовать свои «чугунные идеи».

Таким образом, представления Достоевского о роли семьи во всей полноте воплощаются в русской литературе начала XX века. Нельзя, конечно, отрицать влияния Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, А.П. Чехова на изображение семейных отношений писателями начала XX столетия, и всё же преобладание здесь традиции Достоевского проявляется явственно.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Владимирцев В.П.* Поэтика «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского: Этнографическое впечатление и авторская мысль. Иркутск, 1998. С. 33.

[2] *Щенников Г.К.* Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001. С. 190.

[3] *Бунин И.А.* Окаянные дни / Сост. А.В. Кочетков; вступит. ст. О.Н. Михайлова. М., 1991. С. 49.

[4] Там же. С. 58.

[5] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1988. С. 226.

[6] Там же. С. 4.

[7] Там же. С. 332.

[8] Там же. С. 272.

[9] *Зайцев Б.К.* Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 148.

[10] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1988. С. 272.

[11] *Зайцев Б.К.* Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 153.

[12] Там же. С. 154.

[13] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 273.

[14] Там же. С. 276.

[15] Там же. С. 267.

[16] *Зайцев Б.К.* Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 147.

[17] Там же. С. 148.

[18] *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 181–182.

[19] Там же. С. 181.

[20] *Бунин И.А.* Окаянные дни. С. 42.

[21] Там же. С. 65.

[22] *Мелетинский Е.М.* Заметки о творчестве Достоевского. М., 1989. С. 126.

[23] *Фокин П.* Категория «отцовства» в идейно-художественной системе Ф.М. Достоевского // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2. / Под ред. О.Ю. Юрьевой. Иркутск, 2003. С. 19.

[24] *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Рассказы 1989–1903. М., 1990. С. 387.

[25] Там же. С. 388.

[26] Там же.

[27] Там же. С. 398.

[28] Там же. С. 399.

[29] Там же.

[30] *Белый А.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 248.

[31] Там же. С. 128.

[32] Там же. С. 34.

[33] Там же. С. 76.

[34] *Ремизов А.М.* Часы: роман // *Ремизов А.М.* Неуемный бубен: Роман, повести, рассказы, сказки, воспоминания. Кишинев, 1988. С. 227.

[35] Там же. С. 229.

[36] Там же. С. 231.

[37] *Бунин И.А.* Окаянные дни. С. 132.

Дмитрий Достоевский

ДОСТОЕВСКИЕ В XX ВЕКЕ

Семья Федора Михайловича Достоевского в последние годы его жизни состояла из жены Анны Григорьевны и их детей: Любови одиннадцати лет, и Федора десяти лет. Двое детей, Соня и Алеша, умерли в детстве. Доктора говорили Федору Михайловичу, что, по свойству его болезни он может в любую минуту умереть, и он торопился приготовить детей к жизни. «Я все, голубчик мой, думаю о моей смерти <...> и о том, с чем оставлю тебя и детей, — пишет Достоевский жене. — Все считают, что у нас есть деньги, а у нас ничего. Теперь у меня на шее Карамазовы, надо кончить хорошо, ювелирски отделать, а вещь эта трудная и рискованная, много сил унесет <...>, кончу роман и в конце будущего года объявлю подписку на Дневник и на подписные деньги куплю имение, а жить протяну *как-нибудь* продажей книжонок. Нужна энергическая мера, иначе ничего никогда не будет» [1]. В этом же письме Федор Михайлович по пунктам приводит программу на ближайшие годы: 1) Деревня есть капитал, который к возрасту детей утроится, и 2) что тот, кто владеет землею, участвует и в политической власти над государством. «Это будущее детей и определение того, чем они будут: твердыми ли и самостоятельными гражданами (никого не хуже) или стрюцкими». Незадолго до смерти, в письме к пасынку Павлу Исаеву, уже имеющему собственную семью, он пишет: «Я знаю, что моя жизнь уже не долговечна, но я не хочу умирать, но ощущаю себя, напротив, так как будто бы лишь начинаю жить. Желаю тебе долголетия, чтобы любоваться на детей и ласкать внуков. Ничего не может быть лучше в жизни!» [2] Несколько лет назад в петербургский музей Ф.М. Достоевского пришли две благообразные старушки, которые сообщили, что являются потомками Павла Александровича и что он, так часто огорчавший отчима своими поступками и нежеланием «образовываться», под конец своей жизни достиг некоторых чинов и ушел из жизни вполне достойным человеком.

Образованием собственных детей Федор Михайлович озаботился с самого раннего их детства. Помня о том, какое впечатление в детстве произвело на него знакомство с мировой литературой, Достоевский взялся читать детям «Разбойников» Шиллера, но потерпел фиаско, потому что дети, старательно таращившие глаза, чтобы не заснуть, в конце концов, несмотря на артистизм чтеца, уснули. Некоторую лень в обучении грамоте проявляли оба ребенка, что заставило писателя воскликнуть в одном из писем к жене по поводу восьмилетнего Феди: «Он до сих пор не умеет читать. Если б ты знала, как я об этом здесь думаю, и как это меня беспокоит. Да и когда же это он выучится? Все учится, а не выучится!» [3]

Вместо учебы, как выясняется, Федик предпочитает бегать в Старой Руссе на заднюю улицу играть с мальчишками в рюхи. Надо сказать, что Старая Русса — ма-

ленький городок-курорт с лечебными грязями, был выбран для лечения слабых здоровьем поздних детей. Поначалу Федор Михайлович скептически относился к решению жены, но после покупки дома, единственной их недвижимости, — «наконец-то кончилась наша цыганская жизнь», и появления здесь на свет последнего ребенка Алёши, писатель полюбил этот город и отобразил его как «Скотопригоньевск» в романе «Братья Карамазовы». Маленький Федя был очень похож на отца в детстве, такой же круглый, — «Федик решительно становится булочкой» и резвый. Отец был рад, что у детей появилось своё «Даровое» — усадьба, где проходило детство самого писателя. Оставляя семью на лето в Старой Руссе и уезжая каждый год на лечение в Германию, отец в каждом письме просит подробно писать о «детках», объясняя каждый недоуменный вопрос о них матери: «Ты пишешь о том, что он все уходит к мальчикам. Он в таких именно летах, когда происходит кризис из первого детства к сознательному осмыслению. Я замечаю в его характере очень много глубоких черт, и уж одно то, что он скучает там, где другой (ординарный) ребенок и не подумал бы скучать. Но вот беда: это возраст, в котором переменяются прежние занятия, игры и симпатии на другие. Ему уже давно нужна бы была книга <...>, я в его лета уже кое-что читал»[4]. На заре научной педагогики Достоевский создал систему воспитания своих детей. Причем слово «воспитывать» не используется в его письмах, оно заменяется другими: «следи», «наблюдай», «веди». «Я не прежде, ни потом не видела человека, — пишет в своих "Воспоминаниях" Анна Григорьевна, — который бы так умел, как мой муж, войти в миросозерцание детей и так их заинтересовать своею беседою. В эти часы Федор Михайлович сам становился ребенком». Именно в Старой Руссе их сосед, по его воспоминаниям, частенько видел в окне дома фигуру писателя, «ухарски» отплясывающего с детьми свою любимую мазурку под звуки старого органчика, за которым сидела Анна Григорьевна. Надеясь в Германии в одиночестве писать, Федор Михайлович каждый раз признавался, что дальше набросков дело не идет, — «другое дело в Руссе, когда за стенкой шумят детки». Дети, спрашивая мать, где папа, получали ответ, что «папа работает», и сами садились выводить каракулями свои книги. «Я роман свой ещё не написала, напишу к Рождеству, но зато Федя написал роман», — приписывает Люба в письме к отцу. Федор Михайлович в конце жизни мечтал издать для детей специальный сборник из отрывков своих произведений, а пока читал их своим детям. Под впечатлением услышанного Люба пишет о плохой девочке и хорошей девочке — сироте, которой, за её страдания, Бог подарил куклу. Федя же пишет о своем «мужике Марее», которого он встретил в одной из деревень при поездке с мамой в Рязанскую губернию. Всё свое свободное время Федя и Люба проводят с детьми священника Иоанна Румянцева. «Батюшка Румянцев, — писал Достоевский Победоносцеву, — есть мой давний и истинный друг»[5]. Из четырех дочерей батюшки и Любы составился неплохой хор, а Федя деловито укладывал на лопатки двух его сыновей.

Вскоре игра в рюхи, так беспокоившая мать, сменяется на другую симпатию. Опять в беспокойстве Анна Григорьевна пишет мужу: «Федик положительно не хочет слушаться: вчера взял и ушел за подводой так далеко, что возница остановился и привел его назад. Он бежит к каждой лошади и старается её обнять». Мамашу беспокоит непослушание, но в ответ отец обращает внимание на интерес Феди к лошадям и советует купить ему жеребенка. Через год на подаренные бабушкой три рубля покупается жеребенок. Папа снова в отъезде, и ему сообщается о событии: «...ку-

пили чудесного конька. Возник важный вопрос: как назвать его? Порешили назвать "Буйным" собственного завода Федора Федоровича Достоевского. Восторг необыкновенный...» В ответ, в письме из Москвы, заполненном описанием происходящих событий на Пушкинском юбилее, где, между прочим, Достоевский был увенчан «богатейшим, в два аршина в диаметре, лавровым венком», нашлось место и старорусскому событию: «Придя домой, получил твое письмо о жеребенке <...>, обнимаю детей, цалую, благословляю. Цалую и жеребеночка. Всех вас благословляю....»[6] Пройдет два десятка лет и Федор Федорович Достоевский станет коннозаводчиком, известным специалистом по лошадям.

Беспокойство Федора Михайловича, что Федя и Люба останутся без должного отцовского попечения, заставляло его уже на смертном одре многажды подзывать к себе детей, целовать их, благословляя, и грустно смотреть им вслед, когда их уводили, провидя их тяжелую сиротскую жизнь. Дети братьев, уже вполне взрослые, самостоятельные, образованные, особенно брата Андрея, радовали его и вместе с тем заставляли его мучительно думать о будущности своих малолетних детей. В свой, как оказалось, последний день рождения из всей многочисленной родни только от брата Андрея он получил поздравительное письмо с пожеланиями долгих лет жизни. В ответ Федор Михайлович с грустью пишет: «Вряд ли пожелания твои могут сбыться, вряд ли проживу долго. Очень тягостно мне с моей анфиземой переживать петербургскую зиму. Тебе же от души желаю жить как можно дольше и счастливее, тем более что, воистину, только теперь и идет для тебя счастливая жизнь. Если б я мог, как ты, дожить до счастья видеть деток моих взросшими, устроенными, ставших добрыми, хорошими, прекрасными людьми, то чего бы, кажется, более и требовать от земной жизни? Оставалось бы только благодарить Бога и на деток радоваться. Всё воображаю себе как взглянешь ты на свое доброе, прекрасное, любящее тебя семейство, то как же не почувствовать отрады и умиления? Я же предвижу про себя, что деток оставлю после себя еще подростками, и эта мысль мне очень подчас тяжела»[7].

Пройдет три месяца и сын брата Андрея, Александр, к этому времени приват-доцент петербургской Медико-хирургической Академии, начинающий ученый-гистолог, будет членом комиссии по похоронам своего дяди, будет помогать вдове и её детям в этот тяжелый для них период жизни. Пройдет ещё почти пятьдесят лет, и уже в конце двадцатых годов XX века другой сын брата Андрея, Андрей Андреевич Достоевский приютит у себя дома в Ленинграде своего тезку, внука писателя Андрея Федоровича, исключенного из Новочеркасского Донского политехнического института.

Смерть Федора Михайловича разделила жизнь его жены, теперь вдовы, на два отрезка: четырнадцать счастливейших лет рядом с ним, и тридцать семь лет, посвященных его памяти. Тот человек, которому она посвятила всю себя, все свои чувства до самоотречения, ушел в вечность. Перед ней встала неимоверной трудности задача, которую ей необходимо было решать. Отказаться от этих 14 лет и посвятить оставшуюся жизнь самой себе? Ведь ей было только 35 лет. Нет, эту мысль она не могла даже и допустить. Заняться воспитанием детей и посвятить себя им? «Да, это должно — это его желание, это его дети, но только не в ущерб ему, его делу». И Анна Григорьевна должна была разделить свою любовь на любовь к нему и любовь к его детям. Но это настолько трудно, что кто-то должен быть обделен. Но

только не *Он*. «Ты на горе, ты солнце, а я стою под горой и на тебя молюсь», — написала она однажды в письме к мужу, и затем повторила эти слова через двадцать пять лет в альбоме композитора Прокофьева, пришедшего просить разрешения на постановку оперы «Игрок».

Радостью и гордостью наполнены строки письма Анны Григорьевны к мужу, когда она отправилась в путешествие с детьми в Рязань: «Студент, наш попутчик, оказался твоим почитателем, да таким архипламенным, который почитает тебя до благоговения. Он убедил нас ехать в третьем классе (чтобы ухаживать за нами) и выбрал нам места в некурящем отделении. Дети с ним ужасно подружились, особенно Федя, который не отходил от него всю дорогу. Он же смотрит за детьми лучше трех нянек. Сам он бедный, а детям много раз приносил винограду, вишен, орехов, пряников, и все услуги оказывал, потому, что это дети Достоевского — "единственного русского огромного таланта". Видишь, папочка, и нас любят за тебя!»

Отказавшись после смерти Федора Михайловича от государственного попечения в образовании детей, Анна Григорьевна на свои деньги отдает их в гимназии. Лиля поступает в третью женскую гимназию, которую не заканчивает, прервав обучение по здоровью. Федя учится в лучшей гимназии Гуревича, но учеба не очень увлекает его, и при переходе из пятого класса в шестой над ним нависла переэкзаменовка. Он пишет маме в Старую Руссу: «Весь день зубрил, зубрил, зубрил. Страшно это! Зубришь, зубришь, а на ум почти ничего!». Федя предпочитает гулять в Летнем саду, где, между прочим, познакомился с «седовласым генералом», который, узнав, кто он такой, сообщил ему, что был начальником папы в Сибири и имел 12 писем от него, но все, к сожалению, сгорели.

Дети писателя, став взрослыми, подчас огорчались, что смотрят на них и общаются с ними как с потомками к тому времени всемирно известного русского писателя. Им необходимо было строить свою собственную жизнь, искать собственные интересы, порой отличные от интересов матери. Над ними довлела слава отца, и это приводило порой к сложностям в их жизни. Любовь Федоровна, например, так и не нашла себе достойного спутника жизни. Она влюблялась в Великого князя, почитателя таланта папы, или в старорусского губернатора, и каждый раз безответно. Заводила литературные салоны, привлекала в них другие громкие литературные имена, сдружилась с сыном Льва Толстого, тоже Львом, предлагала ему совместно писать драмы для театра, пыталась писать сама, но терпела фиаско. Как верно отметил Б.Н. Тихомиров: «Можно предположить, что объединяющим началом в их отношениях явился комплекс схожих переживаний, который можно было бы назвать "комплексом детей великих писателей"». «Да, дети знаменитостей, — горе вам!» — воскликнул однажды Л.Л. Толстой. Под этим горьким восклицанием могла подписаться и Л.Ф. Достоевская.

Отказ дочери помогать матери в её священном деле популяризации произведений отца стал большим ударом для Анны Григорьевны. Люба пишет матери: «Я понимаю, что можно просить переслать забытые планы или документы, но заставлять выискивать ключи, открывать сундуки, перечитывать вороха писем, и все для того, чтобы доказать какому-то идиоту, что папа имел некоторое значение в России — право же унизительно, а по отношению ко мне жестоко. Я так занята и хозяйством, и устройством своей квартиры, что не нахожу времени что-либо прочесть».

В Петербурге Люба отделяется от матери. Она снимает роскошную квартиру на фешенебельной Адмиралтейской набережной. Появляются голубые гостиные и розовые будуары, белый рояль и драпировка от Гарпина. В своих воспоминаниях, написанных в 1921 году, Любовь Федоровна пишет: «Моя мать всю жизнь говорила о своем муже как об идеальном человеке и, став вдовой, воспитывала своих детей в культе отца». Если этот культ давал силы Анне Григорьевне всю жизнь неустанно и энергично пропагандировать произведения Достоевского (она даже придумала издание в виде брошюр за 10 копеек для неимущих и заключенных, что вызвало интерес С.А. Толстой, которая обратилась к ней с письмом за разъяснениями), то в Любе этот культ вызывал ревность и сопротивление. По словам многолетней подруги Анны Григорьевны, В.Н. Стоюниной: «Люба была страшно самолюбива, после как выросла, говорила даже: "Неприятно быть дочерью такого славного человека, такого знаменитого отца! Все сейчас о нем говорят. Почему не я сама на первом месте!"». Может быть, эта запись и не совсем правдива, но одно то, что весной 1892 года, приехавшая первой в Старую Руссу Люба сообщает матери, что из-за половодья подмокли сундуки, стоявшие внизу, и она собственноручно выбросила «превратившийся в труху» чемодан Федора Михайловича с его вещами и письмами, выглядит как святотатство, тем более, как выяснилось, она же сама поленилась поднять вещи на второй этаж осенью. Там же произошло и другое неприятное событие для матери. Однажды на дачу прибежал солдат с мокрой Любой на руках, он рассказал, что Люба пыталась утопиться в мелководной Перерытице, а он ее спас. Анна Григорьевна всё сделала, чтобы скрыть скандал: дала деньги солдату, чтобы молчал, а у военного начальства выпросила ему медаль. Люба подростком страдала от прыщей на лице, желая быть в свете, она, однако, вынуждена была оставаться дома, что отражалось на её характере.

«Эти создания тогда только вторгаются в душу нашу и прирастают к нашему сердцу, — пишет Достоевский, — когда мы, родив их, следим за ними с детства <...>, продолжаем родниться взаимно душою каждый день, каждый час в продолжении всей жизни нашей <...>, создаётся же семья неустанным трудом любви»[8]. Эта заповедь крепкой семьи была особенно трудна для Анны Григорьевны, чья любовь безраздельно принадлежала покойному мужу, его памяти. В предисловии к своему уникальному «Библиографическому справочнику-указателю» она пишет: «Еще при жизни Достоевского я начала собирать все его рукописи, все газеты, где помещались его статьи или статьи о нем. Вначале я собирала исключительно для своих детей, мне хотелось, чтобы они имели все то, что связано с памятью об их отце». Вскоре ей пришлось убедиться, что у детей собственные интересы.

В книге об отце Любовь Федоровна вспоминает, что, умирая, он призывает к себе детей и просит прочесть им притчу о «Блудном сыне». Любовь Федоровна не дает достаточного объяснения выбора Достоевским именно этой притчи, но писатель провидел судьбу своих детей. В ненапечатанных материалах к «Дневнику писателя» за 1877 год есть запись, как нам кажется, раскрывающая те мысли Достоевского, которые вновь вернулись к нему в его последний час. Приведем эту запись полностью: «Сделаю одно сравнение, возьмите хоть птичье гнездо. Выведенные детёныши жмутся сначала под крылом самки, самец носит им пищу. Но детеныши растут, укрепляются, выучиваются мало-помалу летать и вдруг гнездо разлетается, разрушается единение, все они вдруг чужды друг другу. У людей это несколько

иначе: оперившимся детенышам хоть и очень хочется разлететься в стороны, о, как хочется сначала, даже до ненависти к семье и старому домашнему очагу, если их полет чем-нибудь задержан, но сношения не покидаются всю жизнь. Но тут-то и бывают родительские ошибки. Есть родители, которые не понимают и не допускают в детях такой жадности стремления бросить поскорее родное гнездо, чтоб испробовать свои крылья, и даже отпустив детей, они требуют от них частых писем, почтительности, но почтительность уже не любовь, не свободная любовь. Иногда это требование почтительности, благодарности окончательно раздробляет семейство, наполняя сердца детей нетерпением, насмешкой, а пожалуй так и ненавистью. Гораздо лучше поступят те родители, которые снарядят детей в путь, помогут им и пустят их вон из гнезда, не обременяя их требованием почтительности, не напоминая им о благодарности. Будь хоть какой угодно гений и самостоятельно сильный характер, оперившийся и улетевший из гнезда птенец, но все же ничего не знает в жизни, вылетая из гнезда, а потому скоро почувствует и тягость, и усталость, и разочарование, и вот тут-то он вспомнит непременно о родителях, о том, что любят они его бескорыстно, всегда и до сих пор, и вечно будут помогать ему, а между тем никогда-то не досаждали ему укорами, попреками за неблагодарность, за забвение их, за непочтительность, любили его, терпели и ждали его молча. И вновь всем сердцем воротиться в гнездо свое... и второй раз и уже навеки соединится, создастся семейство, дитя признает вновь родителей и прильнет к ним, а родители как бы вновь приобретают его».

Анна Григорьевна тяжело переживала стремление детей покинуть гнездо. Люба же, по свойствам своего характера, хотела жить самостоятельно, чтобы заявить себя. И Анна Григорьевна, стараясь удержать Любу при себе, выезжает с ней в Европу. Анне Григорьевне милы тихие уголки Германии и Швейцарии, где она может предаться воспоминаниям, а Люба стремится в Париж, Монте-Карло, Рим, окончательно отдаляясь от матери. Федю же, того, кто, быть может, особенно нуждался в материнской ласке и помощи, Анна Григорьевна с детских лет оставляет на попечение бабушки, Анны Сниткиной, а по смерти её, какой-то, по словам Стоюниной, «озлобленной и молчаливой женщины».

Окончив гимназию, Федор поступает в Петербургский университет, и Анна Григорьевна вносит деньги за первый курс. Неожиданно он прерывает учебу и вместе со своим другом Левенсоном уезжает в Москву, а затем на постоянное жительство в Симферополь. Там он, получая свою долю денег от изданий произведений отца, заводит скаковую конюшню, но часто его лошади плохо скачут, выигрывая не самые большие призы. Он пишет в отчете матери: «Фасс-Гарей захромала на плечо и скакать не будет, Крым-Гарей на заднюю ногу, а Жетатор получил воспаление надкостницы. Здесь все меня жалеют», — и добавляет в P.S. — «Фасс-Гарей кобыла, а не жеребец, как ты пишешь». Несчастья продолжают его преследовать: «Трагически погибла моя лучшая кобыла, матка-феномен, громадной ценности, “Радван”» (лучшую лошадь он называет именем фамильного герба Достоевских). После пожара в конюшне за ним заметили странную особенность. От переживаний он заснул, и проспал трое суток, думали, что он впал в летаргию. Люба пишет: «Вообще от всех неприятностей лучшее лекарство для него сон».

Анна Григорьевна умоляет его перейти на службу в Императорское коннозаводство, там хоть и небольшая, но гарантированная зарплата. Смолоду мечтавший

жить на широкую ногу, он, по своему характеру азартного игрока, не может бросить скачки, и все более влезает в долги. Все его письма к матери наполнены просьбами о присылке денег с обязательными уверениями в последующей отдаче их. «Не знаю, как тебя и благодарить за все твои заботы и хлопоты о своем блудном сыне. Прости ещё раз и вышли хоть 500 рублей, если не можешь больше. Не бойся — не растрачу — теперь я такой стал жмотяга».

Рано, и как ему показалось, выгодно женившись, Федор Федорович сохранил свое увлечение, явно предпочитая своих лошадей жене. Семейная жизнь не складывается. Он пишет: «И Маню (т. е. Марию Токареву) нельзя оставить и лошадей нельзя забывать. И так разрываюсь на две части. Лучшую свою лошадь продал за большую сумму, которой заткнул разные дыры. И хотя я отрезал себе голову, но памятую твои наставления, что лучше синицу в руках, чем журавля в небе. Эта лошадь при полной удаче выиграла бы тысяч 75, но вопрос выиграл бы я на ней эти деньги».

Вскоре лошади остались, а жена уехала от него в Петербург, и через три года был оформлен развод. Долги нарастают. Чтобы расплатиться, он продает свою часть имения в Рязанской губернии, вновь надеется на выгодную женитьбу и сдается увещеваниям матери: «Объявляя себя покоренным, побитым и убежденным в бесплодности, а равно и разорительности моего подлого, хотя и милого скакового дела, посему сдаюсь, закрываю лавочку и поступаю контролером на конку. Пришел к этому мнению, потому что опять прогорел по примеру прежних лет. Ждать впредь чего-либо утешительного от моих Пегасов нет достаточных оснований. (Скорее дождешься противного.) Сейчас же для сворачивания моего дела надо 1000 рублей, а затем ещё 1000. Итого 2000 рублей». Но это оказалась минутная слабость, полученные от матери деньги тратятся на попытку все восстановить. «Вот видел здесь твои идеалы — разных чиновников, прокуроров и прочее. Прыгают с гроша на копеечку и все тут. Я хоть жив, а они прозябают. Нужны деньги, а денег мало, вот крик современной груди. И куда они идут эти проклятые деньги? Кутить негде, играть негде, транжирить прямо невозможно. И все-таки, как начнешь считать туда, сюда, так ужас берет. Надо сделать себе кое-какое положение в обществе, ведь не маленький я, надоело уже. Мамочка, выручи теперь, а иначе мне все придется бросить в горячую пору». Какие-то отголоски напутствия отца возникают в нем, и он пишет далее: «Мне все кажется теперь, что дети только тогда ясно сознают, что такое мать и отец, и только тогда начинают и уважать и любить, когда отдаляются от них и видят, как тяжело и нехорошо вдали от матери. Как другой раз и жалеешь и мучаешься, что так часто огорчал любящую мать прежде».

Время идет и Федору Федоровичу пойдет уже четвертый десяток. Мальчишеский азарт сменяется опытом и расчетом, но все так же лошади остаются на первом месте. Наконец, уступив просьбам матери, он зачисляется на должность инспектора в Государственном коннозаводстве. 36 тысяч долга по своим конюшням повисают на нем тяжелой гирей. В тех кругах, в которых вращается он, ничего не знают о его жизни взаймы. Там он принимается как интересный и богатый аристократ — перспективный жених, а для него самого единственным выходом становится новая женитьба на богатой невесте. Ряд его писем к матери заполнены описанием тщательной подготовки к гвоздю сезона — костюмированному балу у губернаторши 1901 года. На балу он предстает в костюме пажа. Красный камзол и черные панталоны с белыми чулками в сочетании с его спортивной фигурой и прекрасными манерами

создают неотразимое впечатление. Он бесспорный фаворит маскарада. На этом же балу была и младшая дочь генерал-лейтенанта П.А. Цугаловского, Екатерина Петровна, которая давно уже ходила в невестах, но никак не могла сделать свой выбор. Федор Федорович и Екатерина Петровна знакомятся, вскоре возникает взаимная симпатия. Но Федор Федорович должен окончить затянувшийся бракоразводный процесс с Токаревой, а смерть отца Екатерины Петровны еще более отодвигает решение о женитьбе. Только в 1903 году они венчаются. Он пишет матери: «Свадьба прошла скромно, но были все сливки». Екатерина Петровна оказалась той женщиной, которая смогла понять характер Федора Федоровича, как она пишет свекрови: «без руля и без ветрил». Героические усилия Екатерины Петровны, предпринимаемые для выправления положения мужа, стали приносить плоды. В её письмах к Анне Григорьевне звучит искреннее беспокойство за положение семьи, а её трезвый взгляд дал возможность увидеть Анне Григорьевне родственную ей душу. Умело руководя действиями мужа, она постепенно смогла вывести семью к более сносному существованию.

Теперь уже Любовь Федоровна просит через мать денег у брата в долг. В одном из писем Федор Михайлович Достоевский писал жене: «У Лили, по-моему, твой характер <...> и добрая, и умная, и честная, и в то же время *широкая*»[9]. Видимо, это было написано после «анекдота», упомянутого в этом же письме: Федик пожаловался папе, что у него голова болит, и тогда Лиля предложила свою голову взамен. Родители надеялись, что она будет помогать в воспитании младшего брата, тем более, что она настояла быть его крестной. Возможно, в детстве Лиля и имела эти черты, но с возрастом, вследствие её личных проблем, а также постоянной и, быть может, мелочной опеки матери, такие черты характера, как упрямство, своенравие, гордость, опущенные «неисправимым идеалистом» Достоевским, возобладали в ней. Взрослый Федор, встретившись с сестрой после долгой разлуки, пишет матери: «Лиля в Петербург, и ты в Петербург, Лиля за границу, и ты за границу, Лиля к черту, и ты к черту. Да что это за каторга такая! Да что это за глупость такая! Да и что это она писаная торба такая! Девка на возрасте очень практичная, сухая как кремень — её не прошибешь, себя в обиду не даст, а ты с ней носишься, как с умалишенной какой-то. Да она все равно тебя на порог не пустит, да и как, и чем, ты можешь ей помочь? Полно Кит-Китыч, да ты сам всякого обидишь — вот что можно про неё сказать словами Островского. Да в кого она уродилась такая! Просто руками разведи! Фаину, свою компаньонку, третирует, как последнюю собачонку — ругает и унижает на каждом шагу, даже на меня кидается по всякому поводу, и всё это без малейшего раздражения, просто с холодной злостью». Письмо заканчивается словами: «Оставь ты ее в покое на некоторое время, пусть перебесится и когда увидит, что ты без нее прожить можешь, поверь, будет относиться к тебе с почтением. Авось все образуется. Перемелется — мука будет». Федя полагается на русский «авось», который совершенно чужд Любе. Недаром в модной в начале XX века анкете на вопрос, к какой нации вы бы хотели принадлежать, она написала — к англичанам, тем окончательно порывая с той почвой, на которой Достоевский так мечтал взрастить своих детей. Любовь Федоровна в 1912 году в очередной раз выехала за границу, но обратно в Россию больше не вернулась.

За время взросления детей Анна Григорьевна проделала титаническую работу по изданию семи полных собраний сочинений Достоевского, в одном лице заменяя

подчас целый коллектив издательства. Как-то на вопрос журналиста, почему она не берет помощников, она ответила, что трудно найти хорошего помощника, так как нужно отлично знать материал. «Я, например, беру лист рукописи и с третьей строки вижу, что он принадлежит к такому-то месту романа "Бесы"». Благодаря всё возрастающему интересу к Достоевскому и умелому ведению подписки, все издания быстро и полностью расходились. Но годы берут своё, и в письме к дочери из Дрездена, Анна Григорьевна пишет: «Я могу похвалиться работой: я прочла здесь 15 листов корректур, и один том совершенно готов. Принялась за другой, только представь себе, какая обида! От вод ли или от усталости, но у меня глаза ослабели, и я читаю через лупу, иначе не могу». Дрезден, родной город Любови Федоровны, и мама в подробностях описывает места, где она когда-то побывала с Федором Михайловичем. Теплые воспоминания нахлынули на Анну Григорьевну, и появляется на полях приписка: «Спешу воспользоваться розовым настроением и купить себе шляпу; есть две удивительные шляпы: одна светло-голубая с зеленым пером, другая желтая с красным. Посоветуй, которую выбрать. Если можешь, даже телеграфируй, а то многие старушки моих лет на эти шляпы заглядываются и как раз у меня перебьют». «Старушке» Анне Григорьевне в ту пору исполнилось 45 лет.

Только резкое ухудшение здоровья и решение заняться своими воспоминаниями заставило Анну Григорьевну в 1911 году продать права на издание сочинений Достоевского издательству Маркса, оставив за собой авторские права и распространение книг. Сложность этой работы можно проиллюстрировать из её переписки с нерадивыми подписчиками. Одно из писем адресовано начальнику тюрьмы г. Харькова. В нем Анна Григорьевна сообщает, что не получает ответа на свои письма и вынуждена прибегнуть для получения задолженных денег к способу ей неприятному: «Если не получу ответа и на настоящее письмо, то напишу своему племяннику Григорию Ивановичу Сниткину, смоленскому тюремному инспектору, попрошу списаться с харьковским тюремным инспектором». Другое письмо связано с рассылкой: «Вы уплатили семь рублей. От дальнейшей уплаты Вы отказались на том основании, что будто не получили доставленных Вам томов, хотя мною первые семь томов были доставлены Вам 30 мая прошлого года. Но тут произошло какое-то недоразумение, в котором я ничего не понимаю...»

В записной книжке Анны Григорьевны подведен итог: «Таким образом, в течение 28 лет со смерти Ф.М. Достоевского, полные собрания сочинений принесли издательнице чистой прибыли 413 тыс. рублей. Прочие издания за тот же период времени дали чистого барыша более 100 тыс. рублей». Достоевских можно было назвать обеспеченными людьми — это было желанием и мечтой Федора Михайловича. В газетах появились заметки о «баснословном» богатстве вдовы знаменитого писателя. Слухи, как говорится, оказались несколько преувеличенными. Поступающий доход делился между тремя сонаследниками. Так, по воспоминаниям Стоюниной, доход в 75 тыс. рублей от юбилейного издания был поделен на равные части по 25 тыс. рублей каждому. Все остальные деньги от других изданий Анна Григорьевна делила с меньшей частью для себя. В 250 тыс. рублей обошлась постройка, а затем перестройка после пожара школы имени Ф.М. Достоевского в Старой Руссе. Много денег было потрачено на обустройство мемориальной комнаты в Историческом музее в Москве. К этому надо прибавить многочисленные благотворительные взносы в пользу голодающих и пострадавших в Японской и Первой мировой войнах.

Любовь Федоровна странствовала по Европе, окруженная компаньонками — «странными чужеродными женщинами», как определил их её брат Федор. Первой публикацией дочери писателя был сборник рассказов «Больные девушки». Незамысловатые сюжеты этих рассказов возникли из автобиографических размышлений и переживаний автора. Следующей книгой был роман «Эмигрантка». Героиня романа Ирина Мстинская — рефлексирующая, от бездействия предающаяся несбыточным мечтам женщина тридцати лет, так и не создавшая семью. «Приятельницы Ирины уговаривали её выйти замуж. Ирина с недоумением слушала их советы. Согласно её идеям женщина имела право создать новую жизнь, лишь в том случае, если встречала идеального человека, который передал бы ребенку свои прекрасные душевные качества. Самым тяжелым для Ирины стало поднимающееся в ней сомнение в правильности ея теорий. Наблюдая судьбу других людей, Ирина могла себя обманывать, уверять, что если не было у них внешнего благополучия, то был зато душевный покой и довольство. Себя — же обмануть было трудно: не только не имела Ирина счастья, но не дано ей было и спокойствия. Душа ея была изранена и измучена, погружена во тьму и отчаяние, и не видела она никакого исхода... так стало тяжело Ирине в России, что она решила эмигрировать. Все стало ей постылым в родной стране. Не верила она больше никому: ни народу, ни интеллигенции». Теория атавизма, модная в начале XX века, глубоко задела Любовь Федоровну, и рефреном её жизни стал вывод из этой теории, что: «в потомках гениев природа отдыхает». Больной эмигранткой Любовь Федоровна стала сама, не найдя своего призвания и признания в России.

Письма к матери из-за границы заполнены описанием своих болезней и прекрасных уголков Европы, требованием денег на жизнь на Лазурном берегу Франции. В Монте-Карло она стала играть в рулетку, чем повергла в ужас Анну Григорьевну. Своя доля денег безрассудно тратится на игру и блестящую жизнь дочери всемирно известного писателя. Однажды она даже оставляет мать в Берлине без средств, требуя денег на срочную операцию в Париже. Анна Григорьевна отдает уже последние, оставленные на возвращение в Россию. «Ты меня привела в отчаяние своим требованием присылки ещё денег... мне чрезвычайно неприятно и боязно совсем остаться без денег здесь». Её выручает племянник Андрей Андреевич, выславший нужную сумму. «Благодарю Вас за присылку 100 рублей, которые я получила. Они избавили меня от большого беспокойства. Чудесный Вы человек и истинный наш друг!» — пишет Анна Григорьевна.

Мечта Достоевского, о том, что дети брата Андрея станут примером его детям, воплотилась в Андрее Андреевиче. Ему, холостяку, Анна Григорьевна поручает деликатное дело присматривать и положительно влиять на Любу. «Сегодня был А.А. — промолчал весь вечер. Ехать в ресторан на Крестовский отказался», — сообщает матери Люба. Чуждый светского общества, Андрей Андреевич в письме к Анне Григорьевне, решает отказаться от этой роли: «Любовь Федоровна ни во что меня не ставит. Пожалуйста, глубокоуважаемая Анна Григорьевна, не думайте, что меня Ваши поручения затрудняют, и приказывайте, что Вам угодно, буду с удовольствием исполнять по мере способности».

Анна Григорьевна любила его и доверяла ему свои дела при отъездах за границу. Андрей Андреевич был душеприказчиком всех завещаний Анны Григорьевны. Последнее завещание от 1913 года переписывается полностью в пользу сына Федо-

ра, ему же завещаются авторские права до 1934 года. Очень печальное её письмо в год окончательного разрыва с дочерью и резкого ухудшения здоровья было адресовано именно Андрею Андреевичу. Он старается поддержать её: «Не порадовали меня Ваши грустные строчки о Ваших годах. Дорогая Анна Григорьевна, Вы просто устали, переутомились, и, я уверен, что спокойное пребывание в Сестрорецке, с поездками изредка к внукам, скоро восстановит Ваш бодрый дух, который так полезно и заразительно действует на всех Вас окружающих и на меня в том числе».

Всю свою нерастраченную материнскую любовь Анна Григорьевна переносит на внуков, которых она, отложив свои «Воспоминания», посещала в Петрограде каждую субботу и воскресение. По приезде из Сестрорецка она один из вечеров посвящала сказкам и разным историям. «Рассказчицей она была великолепной, — вспоминает Андрей Федорович, — рассказывала массу интересных историй, и всё в лицах и на разные голоса». Старшему внуку Федику, бабушка дарит в своем завещании беловой вариант рукописи «Братьев Карамазовых», а черновую рукопись — обоим внукам. Однако этим вызвала недовольство сына, считавшего, что дарение произошло «через его голову» как главного наследника.

Судьба рукописей после 1917 года до сих пор неизвестна. Известно только то, что до этого года беловая рукопись сохранялась в сейфе Государственного банка в Петрограде, а черновая, по-видимому, была взята матерью обоих внуков Екатериной Петровной при её отъезде с ними на юг, где и исчезла. Федор Федорович, похоронив мать, должным образом оформляет наследство, но среди материалов, перешедших к нему, рукописей уже не было. По завещанию Любови Федоровне не доставалось ничего, так как мать не могла простить ей отъезд за границу.

Переписка с дочерью, однако, не прерывается, только теперь из-за начавшейся войны письма идут по месяцу в одну сторону. Для быстрого прохождения военной цензуры обе корреспондентки перешли на французский язык. Всё так же письма дочери заполнены жалобами на болезни и описанием переездов в Италии из санатория в санаторий. «Дорогая мама! — пишет дочь в письме от 1915 года. — Я не смогла окончить здесь свое лечение. Острые боли в спине и голове испугали меня, и я покинула Пеллегрино. Мое намерение было немедленно вернуться в Зальцо, чтобы принимать ванны там, но я подумала и решила дать себе отдых. Все говорят, что воды Зальцо слишком сильны и требуют много сил. Если возвращусь к ним в настоящее время, это, быть может, подвергнет меня опасности нервного паралича. У меня на прошлой неделе уже был один из моих припадков (врачи называют это "отдаленным эхом эпилепсии"). В Италии плата за лечение и докторов просто сумасшедшая».

По поводу лечения Любы Андрей Андреевич как-то пошутил: «Это сумасшествие, принимать ванны по всей Европе, лучше приняла бы 27 ванн в своей квартире, а двадцать восьмую бы поехала принимать в Европе». В своих письмах Любовь Федоровна совершенно не интересуется здоровьем матери и обстановкой в России. Теперь это диалог чужих людей.

Трудности военного времени сказались и на денежном содержании Любови Федоровны. После революции и смерти матери она вовсе лишается поддержки из России и решает писать свои воспоминания об отце, чтобы к столетию со дня рождения Ф.М. Достоевского в 1921 году, издать их, и тем облегчить свое существование. В предисловии к рукописи она (на французском языке) пишет: «Достоевский стал

универсальным писателем, одним из тех светочей, которые освещают путь человечеству. Я решилась опубликовать в Европе биографию моего отца, которую я собиралась прежде издать в России. Тем более, что все мое состояние осталось у большевиков, и я вынуждена сама содержать себя». Воспоминания, названные автором «Достоевский в изображении его дочери», содержат в себе, по словам ее дяди А.А. Достоевского, «странности и неправды», вызванные «без всякого преувеличения националистическим бредом маниакальных мыслей автора». В письме к Волоцкому от 1924 года, Андрей Андреевич пишет: «...Как родная дочь писателя, Любовь Федоровна своими показаниями невольно внушает к себе какое-то особое доверие и уважение, а на самом деле, ея книга является фактом зловредным, и все зло его заключается в том, что сведения Любови Федоровны не первоисточник, а лишь устный материал, полученный из вторых рук, то есть от Анны Григорьевны, и затем по-своему тенденциозно переработанный. В результате, совершенно искаженные характеристики лиц, окружавших Федора Михайловича, а подчас и просто неверные факты».

Анна Григорьевна с невесткой Екатериной Петровной и внуками весной 1917 года решает уехать из голодного Петрограда на юг. К этому времени она купила в Ялте два небольших дома, один из которых стоит на улице Достоевского. Кроме того, в Адлере она покупает землю и строит дачу специально для внуков. Анна Григорьевна рассчитывала продолжить работу по систематизации материалов и подготовить к печати свои «Воспоминания», которые практически готовы, оставалось только написать предисловие. В нем она напишет: «Я живу не в двадцатом веке, я осталась в 70-х годах девятнадцатого...»

Из-за болезни детей Екатерина Петровна задерживается в Петрограде, но возникает опасность захвата столицы немцами. Она решает передать доступные ей «достоевские» материалы на хранение в Исторический музей в Москву (в том числе и рукопись «Братьев Карамазовых») и уезжает с детьми в Адлер к свекрови. Но не долго они смогли пожить в спокойствии не тронутого нараставшими событиями края. Страшная реальность 1917 года врывается и в их жизнь. Распропагандированный сторож дачи серьезно собрался «пустить в расход буржуев», и они, поспешно, оставляя многое, что дорого, но не может быть взято с собой, покидают Адлер.

Екатерина Петровна с детьми направляется в Скадовск к сестре Анне Фальц-Фейн, а Анна Григорьевна перебирается в Ялту. По дороге Анна Григорьевна заболевает жестокой малярией и прибывает в Ялту совершенно больной. Из-за необходимости ухода она не стала жить у себя, а поселилась в гостинице «Парк», а затем переехала в гостиницу «Франция». Обстановка в курортном городе резко меняется, на поверхность всплывают всякие уголовные элементы. В одном из её домов происходит убийство двух женщин, присматривавших за домом, и «кровь несчастных жертв попадает на бюст Достоевского». Больная, с постоянными приступами лихорадки, она год живет в гостинице, пытаясь работать, но в декабре 1917 года в городе происходит восстание крымских татар, которое жестоко подавляется прибывшими на миноносцах севастопольскими красными матросами. Снаряды с кораблей с воем летят над гостиницей, расположенной на набережной, разрываясь в городе. Каждое утро Анна Григорьевна надеется, что сегодня она сможет продолжить работу, и в бессилии откладывает на завтра. Она пишет сыну в Москву: «...Здоровье мое всё еще слабо, докторша определяет мозговое малокровие <...>, но теперь я хожу по коридору, не рискуя упасть, тогда как раньше меня бросало в сторону или навзничь.

Сама чувствую, что силы прибывают, но не прибывает энергии, так как ничего не хочется ни делать, ни писать».

Анна Григорьевна, беспокоясь о детях, которые до сих пор жили в основном на гонорары от постановок и изданий Достоевского, получаемые по авторскому праву, шлет письма в Москву в Художественный театр, где идет «Село Степанчиково», как она шутит, «единственное имение, дающее доход». Но деньги не приходят. Театры полупусты, их нечем отапливать, да и авторское право, по предложению Луначарского, отменяется. Лиля из-за границы шлет письма с требованием денег, не понимая, впрочем, как и мать, что все рушится. Анна Григорьевна пишет Федору: «Положение Лили меня тревожит до невозможности: я по ночам не сплю и плачу о том, что с нею делается. Мне представляется, что она обвиняет меня в черствости и нелюбви, а это просто невозможность. Если я не доживу до свидания с нею, то пошли ей это письмо и скажи, до чего я по ней мучилась и страдала, и до чего я хотела ей помочь. Я все продолжаю думать, что мне не долго осталось жить».

Стремительно обесцениваются деньги. В Ялте, как и в Петрограде, наступает голод. Ещё год назад Анна Григорьевна говорила Леониду Гроссману: «Мне семьдесят два года, но я ещё не хочу умирать. И иногда надеюсь, что проживу, как покойница мать — до конца девятого десятка. Много ещё работы впереди...». Обстоятельства смерти Анны Григорьевны до сих пор не прояснены, но одну из версий описывает Екатерина Петровна в письме к Волоцкому: «...даже то малое, что нужно ей для поддержания жизни, заканчивается, и она просит женщину, ухаживающую за ней, обменять на хлеб брошь, которую когда-то подарил ей Достоевский. Довольно большой кусок она съедает сразу. Происходит, как в народе говорят, завороток кишок». По свидетельству о смерти: «Острый геморрагический колит». Анна Григорьевна теряет сознание, и в три дня её не стало.

Анна Григорьевна умерла 9/22 июня 1918 года. Знакомая, З.С. Ковригина, ухаживавшая в последние дни за покойной, писала: «В эти последние месяцы своей жизни, она поражала исключительностью духовных своих качеств, возбуждая удивление и глубокий интерес к себе не отраженно, как жена Достоевского, а сама по себе: своей неутомимой энергией, тонким и широким умом, и ещё больше — неустанным интересом ко всему окружающему. Порой просто нельзя было верить, что перед тобою старуха». Лев Толстой, при встрече с Анной Григорьевной в Москве, сказал: «Многие русские писатели чувствовали бы себя лучше, если бы у них были такие жены, как у Достоевского». В газете «Ялтинский голос» был напечатан некролог и сообщена дата отпевания и похорон, но на следующий день газета печатает: «Отпевание Анны Григорьевны Достоевской отменяется до приезда родных». Несколько месяцев гроб с её телом простоял в склепе под плитами Никольской церкви. Федор Федорович из Москвы не может попасть на юг через фронты начавшейся Гражданской войны. Невестке, находившейся рядом, на Черноморском побережье, получающей телеграммы о тяжелой болезни Анны Григорьевны, отказывают в выезде в Ялту немецкие оккупационные власти.

С большими трудностями пробившийся из Москвы Федор Федорович, захоранивает мать на Аутском кладбище Ялты. В «Завещательной тетради» Анна Григорьевна просила, чтобы её захоронили рядом с мужем в Александро-Невской Лавре. Попытки Екатерины Петровны в конце 1920-х годов исполнить завещание и перенести останки, кончились неудачей. Только в 1968 году, через пятьдесят лет, её внук

Андрей Федорович, благодаря своей энергии и настойчивости, смог исполнить последнюю волю Анны Григорьевны.

Федор Федорович, вступая в наследство, обнаруживает пропажу некоторых «достоевских» материалов, часть из которых через цепь детективных историй выплывает в Грузии и попадает в Центрархив в Москве. Незадолго до смерти рядом с Анной Григорьевной, на правах старого знакомого, появляется бывший старорусский чиновник по особым поручениям при губернаторе, некто Вронский. Эта фамилия называется и в истории, связанной с пропажей оставленных материалов на адлерской даче.

Не имея средств к существованию, Федор Федорович берется за снабжение зерном Белой армии, перевозя его на барже из порта Скадовска, где в это время находилась его семья, в Одессу. Это было рискованным занятием не только потому, что несколько раз во время шторма баржу уносило в море, но и потому, что власть менялась с калейдоскопической быстротой. Уезжая из Москвы на похороны матери, Федор Федорович вынужден был выписать себе международный паспорт, так как по маршруту он должен был пересечь границу уже самостийной Украины. Паспорт выглядел соответственно времени, то есть в корочках с двуглавым орлом стояла подпись и печать большевистского комиссара. Попадая в Одессу, где стояла Белая армия, он должен был прятать этот паспорт подальше, а, возвращаясь в Скадовск, где были красные, снова вынимать его.

Однажды это хождение по лезвию бритвы привело к тому, что его как спекулянта арестовывает Особый отдел 46 дивизии Красной армии и, без суда и следствия, ставят к стенке. По странному стечению обстоятельств, в 1918 году по списку Ульянова-Ленина в Москве открывается памятник Достоевскому как «первому узнику царских застенок». Крик Федора Федоровича: «Подлецы! Ваш Ленин поставил в Москве памятник моему отцу!» — приводит палачей в замешательство. Его, в конце концов, отпускают.

В смутные годы Гражданской войны Достоевский воспринимался некоторыми провинциальными большевиками как революционер-разночинец, пострадавший от царского режима. Так, например, председатель большевистского Совета в Скадовске выдает жене Федора Федоровича, Екатерине Петровне, охранную грамоту или, как тогда называлось, «мандат». Текст стоит того, чтобы его привести полностью: «Предъявитель сего, Екатерина Петровна Достоевская, согласно предъявленных ею документов [далее следует перечень документов, среди которых не последнее место занимает удостоверение Московского Дворянского Депутатского Собрания], является женой Федора Федоровича Достоевского — сына знаменитого русского писателя Федора Михайловича, старого Революционера, арестованного в 1849 г. при царе Николае Павловиче за "злоумышленное" выступление против государственно-исторического строя вместе с другими революционерами, и был приговорен к смертной казни через расстреляние. Уже на эшафоте, когда подали команду стрелять — приговор был смягчен. Федор Михайлович Достоевский получил 4 года каторги. А в 1881 году 28 января он умер и унес с собою живого защитника обездоленных, но оставил нам свои неоцененные труды для дальнейшего перевоспитания человечества. Глубоко уважая память товарища Ф.М. Достоевского, просим не стеснять его прямых родственников, внуков, отпрысков борца за свободу человечества».

Только через три года после похорон матери, Федор Федорович возвращается в Москву. По дороге его снимает с поезда севастопольский железнодорожный пат-

руль по подозрению в контрабанде, и после долгих разбирательств, при которых конфисковывается чемодан с бумагами, его отпускают. По запросу из Москвы, этот чемодан передаётся в архив Исторического музея. Федор Федорович рассчитывал, что будет жить на деньги от изданий произведений отца, но в Москве выясняется, что его права ликвидированы и он остаётся нищим. Его гражданская жена Михаэлис вспоминает: «Достоевский вернулся в Москву совершенно больной, нуждался отчаянно, и, когда об этом узнали его знакомые и бросились к нему, то застали удручающую картину — Федор Федорович умирал с голоду!» Он умер 4 января 1922 года от миокардита и был похоронен на Ваганьковском кладбище в Москве на средства Исторического музея.

Любовь Федоровна узнает из газет о смерти матери только через четыре года. Разъяснилось тревожившее её отсутствие ответных писем. Последнее письмо от матери она получила ещё из Адлера, ничто в нем не предвещало трагических событий. Одним письмом от Екатерины Петровны 1924 года она узнала о смерти ещё двух близких родственников — брата и своего племянника Феди.

Старший сын Екатерины Петровны Федор, по словам матери в письме к М.В. Волоцкому, автору книги «Хроника рода Достоевского», «к 12–13 годам имел уже совершенно сложившийся характер, основной чертой которого была настойчивость, соединявшаяся, впрочем, с удивительной мягкостью и деликатностью. Был мечтательным, любил природу. Проявлял несомненные способности к рисованию, писал стихи, которые ему давались очень легко». О внуках писателя вспоминает их домашняя учительница В.Г. Любимова: «Федя проявлял удивительные способности к учению, всем интересовался, во всё вникал. Больше всего Федя любил литературу, в особенности лирические стихотворения. Позже, когда он стал писать стихи, грусть отражалась в его не по годам зрелых произведениях. Андрюша, брат его, был в детстве живой интересный мальчик, но больше интересовался техникой. Оба они рано начали хорошо рисовать. Их мать много способствовала развитию их талантов. Всегда подвижная, энергичная, работящая, она никогда не сидела без дела: то она вязала, то шила или вышивала, то с мальчиками выжигала по дереву или рисовала с ними красками или тушью». В ее письме к Волоцкому звучат слова скорби: «Больно, что так безвременно погибла молодая талантливая жизнь». И в другом письме: «Жаль, что погиб, безусловно, талантливый юноша, который так много наследовал от своего знаменитого деда». Федя умер в 16 лет, 14/27 октября 1921 года, заразившись брюшным тифом, осложненным менингитом, за два месяца до смерти в Москве отца.

Эта внезапная потеря очень сильно подействовала на Екатерину Петровну, долгое время она ежедневно ходила за город к могиле Феди. Младший сын Андрей, уже взрослым, признался, что он не может простить матери, крикнувшей в истерике: «Лучше бы умер ты!» Екатерина Петровна с сыном Андреем имела возможность выехать за границу через племянницу Ольгу Александровну Фальц-Фейн, давно живущую во Франции, но предпочла остаться в «Совдепии» рядом с могилой любимого старшего сына. Анна Петровна Фальц-Фейн, к тому времени тоже вдова, решила также остаться с сестрой.

Оставшись с Андреем, Екатерина Петровна сделала все, чтобы облегчить ему жизнь и дать возможность получить образование. Обнаруженные М. Бубениковой и Н. Шварц в Пражских архивах письма Екатерины Петровны к литературоведу А.Л. Бему заключают просьбы о материальной помощи к благотворительным орга-

низациям Чехословакии с целью поддержать в трудных жизненных обстоятельствах единственного потомка Ф.М. Достоевского. Обратиться за границу Екатерину Петровну заставил отказ Луначарского, к которому она обратилась в юбилей писателя с просьбой о назначении им как потомкам великого русского писателя пенсии. Луначарский ответил уклончиво, что «сейчас не время». Вскоре он был сменен «фельдфебелем в Вольтерах» Бубновым. Первый съезд советских писателей под председательством А.М. Горького, на котором Достоевского решили «сбросить с корабля современности», окончательно похоронил её надежды.

На просьбу Екатерины Петровны из-за границы откликнулись несколько лиц и организаций. Обращение их в канцелярию президента Чехословацкой республики (ЧСР) Т.Г. Масарика дало возможность несколько лет получать значительную помощь семье Достоевских. В обращении писалось: «С целью не вызывать негативную реакцию со стороны советских органов в отношении Достоевских <...> необходимо избежать публичного обнаружения всего дела». Применялись скрытые формы передачи денег, так как имелись случаи репрессий. Например, после передачи небольшой суммы чешке, живущей в Советском Союзе, на лечение её мужа, вся семья была выслана в Сибирь.

В благодарном письме 1928 года Масарику Екатерина Петровна пишет: «Сегодня моим сыном было получено извещение о переводе. Трудно передать ту глубокую благодарность, которую сын мой и я испытываем... Помощь эта пришла в чрезвычайно трудный для меня момент, когда я была вызвана болезнью сына в Новочеркасск (Андрей был студентом Донского Политехнического института). Болезнь сына оказалась острым малокровием и переутомлением, которые потребуют немедленного отдыха и усиленного питания, что, благодаря Вашей широкой поддержке, я смогу ему дать...» К письму приложена официальная справка, которая гласила, что Андрей «находится на лечении по поводу функционального невроза с резко выраженной неврастенической реакцией при явлениях общего истощения. По роду болезни нуждается в полном покое и специальном лечении на срок не менее двух с половиной месяцев».

В Праге, в архиве Канцелярии президента, было обнаружено помимо писем Екатерины Петровны с благодарностью за помощь и письмо Любови Федоровны. Президент ЧСР узнал о бедственном положении дочери Ф.М. Достоевского из газеты «Пражская пресса» в июле 1925 года и принял решение направить дочери писателя какое-нибудь пособие, но выяснилось, что МИД республики уже оказывает ей помощь в рамках «Русской акции». В своем письме Любовь Федоровна благодарит президента за помощь: «Ваши деньги пришлись очень кстати и решили мою судьбу». Эта помощь позволила ей покинуть средиземноморское побережье Франции и переселиться в северную Италию, что по климату, как говорили доктора, ей больше подходит. В этом же письме она просит и за Екатерину Петровну с Андреем: «В России умерли моя мать и брат, а также его старший сын Федор. Остался в живых второй сын Андрей, юноша семнадцати лет, единственный внук Достоевского. Он живет с матерью в Симферополе. Средств у них нет никаких и моя belle-soeur зарабатывает на хлеб, давая уроки английского языка».

Денег, которые Екатерина Петровна выручала за эти уроки, хватало только на скудную пищу двум взрослым людям. Сестры долгое время не могли устроиться на работу, мешало «чуждое происхождение». Андрей, после окончания школы, чтобы заработать денег на поездку в Новочеркасск для поступления в Донской институт,

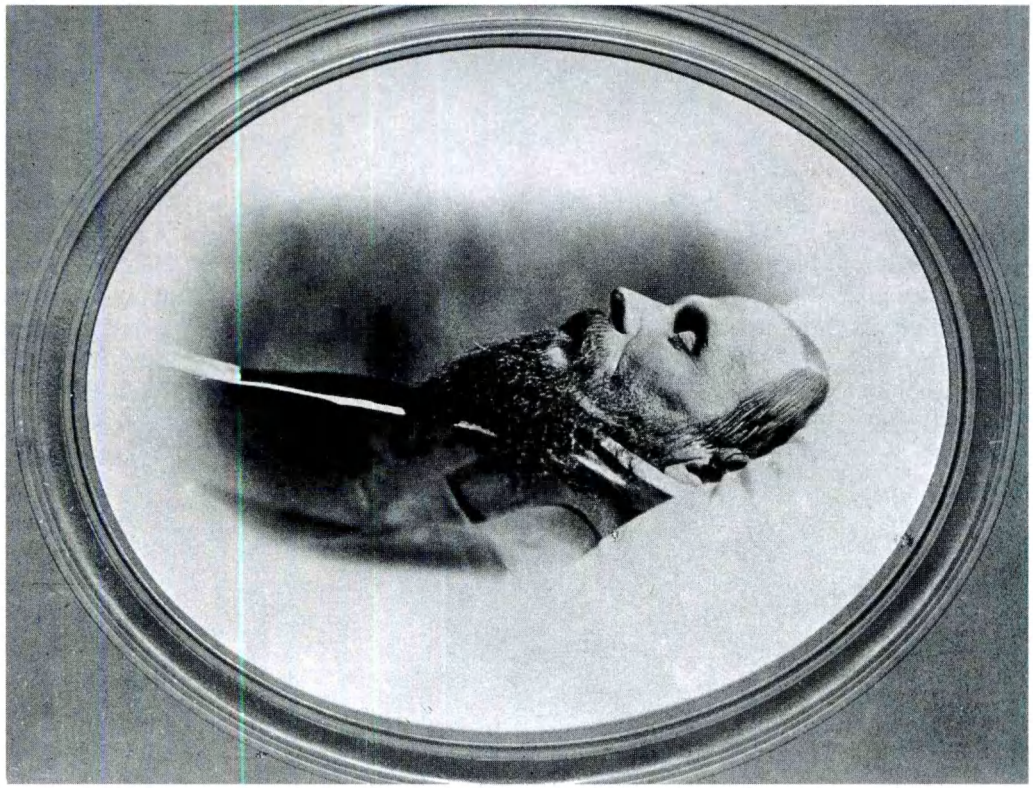
все лето ездил на старом отцовском велосипеде охранять по ночам склад, проезжая по сорок километров туда и обратно.

Любовь Федоровна прилагала усилия к тому, чтобы Достоевские могли уехать за границу. Она пишет в том же письме Масарику: «Не могли бы Вы, господин президент, спасти больного юношу и его несчастную мать. Разумеется, мне было бы приятнее, чтобы они попали бы в дружественную страну, к братскому народу, в Чехословакию, где он нашел бы хороших докторов, русскую школу и русский университет». Любовь Федоровна в последние годы сильно изменилась, стала интересоваться судьбой семьи брата. Она признала авторские права Андрея после смерти его отца и стала посредницей при передаче денег Андрею за театральные постановки Достоевского во Франции. В P.S. к письму Екатерине Петровне Любовь Федоровна добавляет: «Большая моя просьба Андрею. Пусть он воспользуется присланными долларами, чтобы отслужить панихиду по бабушке и дедушке. Мне это редко удается, так как русские церкви существуют за границей только в больших городах, в которых с моими нищенскими средствами я жить не могу». Это письмо, как оказалось, стало её последним письмом к Достоевским. «Любовь Федоровна была похоронена по католическому обряду за отсутствием православного священника, — пишет Волоцкому Екатерина Петровна об обстоятельствах похорон золовки. — В августе она поехала в Милан к доктору, которому очень доверяла. Этот доктор выписал ей одну даму (полурусскую), которая ухаживала за ней. Он предупредил эту даму, что Любовь Федоровна опасно больна злокачественным малокровием, или белокровием, и что спасти её не удастся. Она была перевезена в Арко, а потом в Гриз, в санаторию Росслера, где 10 ноября 1926 года она и умерла».

За месяц до своей смерти Любовь Федоровна встретилась с чиновником представительства ЧСР в Милане для оформления завещания. В отчете об этом в МИД он сообщал: «Я нашел дочь писателя больную и слабую, лежащую в кровати, без прислуги и необходимой заботы, забытую и без средств, что, однако, с тревогой от меня скрывала, чтобы её приглашение не могло быть истолковано как прошение о помощи. Весной она хотела бы побывать в Чехии. Она вспоминает господина президента и чешскую помощь русским беженцам, которые, в будущем, на их восстановленной родине, должны отдавать себе отчет в том, что Чехословакия в самое критическое время отдала им “последнюю рубашку”, как она буквально выразилась». В той же папке лежит и сообщение о смерти Любови Федоровны: «...госпожа Достоевская умерла, <...> не успев опубликовать значительные работы и письма своего великого отца, над которыми она трудилась даже будучи больной, <...> согласно сообщениям печати ей было 56 лет...»

Андрей получил после кончины тетки только небольшую часть её архива, в основном контракты на перевод и издание её книги «Достоевский в изображении его дочери». Книга эта имела на Западе большой успех и была издана во многих странах. «Если столетие со дня рождения Достоевского не может праздноваться в России, — писала Любовь Федоровна в предисловии к книге, — я хотела бы, чтобы это произошло в Европе; ведь уже давно Достоевский стал универсальным писателем, одним из тех светочей, которые освещают путь человечеству. Я решилась опубликовать в Европе биографию моего отца, которую я собиралась прежде издать в России; тем более что все мое состояние осталось у большевиков, и я вынуждена сама содержать себя...»

Ф.М. Достоевский.
Фотография М.М. Панова. 9 июня 1880 г. Москва



Ф.М. Достоевский в гробу.
Фотография К.А. Шапиро. 30 января 1881 г. Петербург

Дом-музей Ф.М. Достоевского в Старой Руссе.
Фотография Г.И. Смирнова. 1970-е гг.

Люба и Федя Достоевские. Фотография Н. Лоренковича. <1878>. Старая Русса

Дом Ф.М. Достоевского в Старой Руссе. Фотография М. Полякова. 1967.
(В это время в доме находилась детская музыкальная школа)

Федор Федорович Достоевский. Фотография. Середина 1890-х гг. Симферополь (?)

Федор Федорович Достоевский. Фотография. 1893

Александр Андреевич и Андрей Андреевич Достоевские.
Фотография В.А. Лопатина. 1880-е гг. Ярославль

Федор Федорович Достоевский.
Фотография. <1886–1887>. Петербург

Любовь Федоровна Достоевская.
Фотография. <1886–1887>. Петербург

Федор Федорович Достоевский.
Фотография И. Грюнберга. 1885. Петербург

Любовь Федоровна Достоевская.
Фотография И. Грюнберга. 1885. Петербург

Любовь Федоровна Достоевская.
Фотография А. Семененко. <1891>. Петербург

Лев Львович Толстой. Фотография. 1890-е гг. Петербург

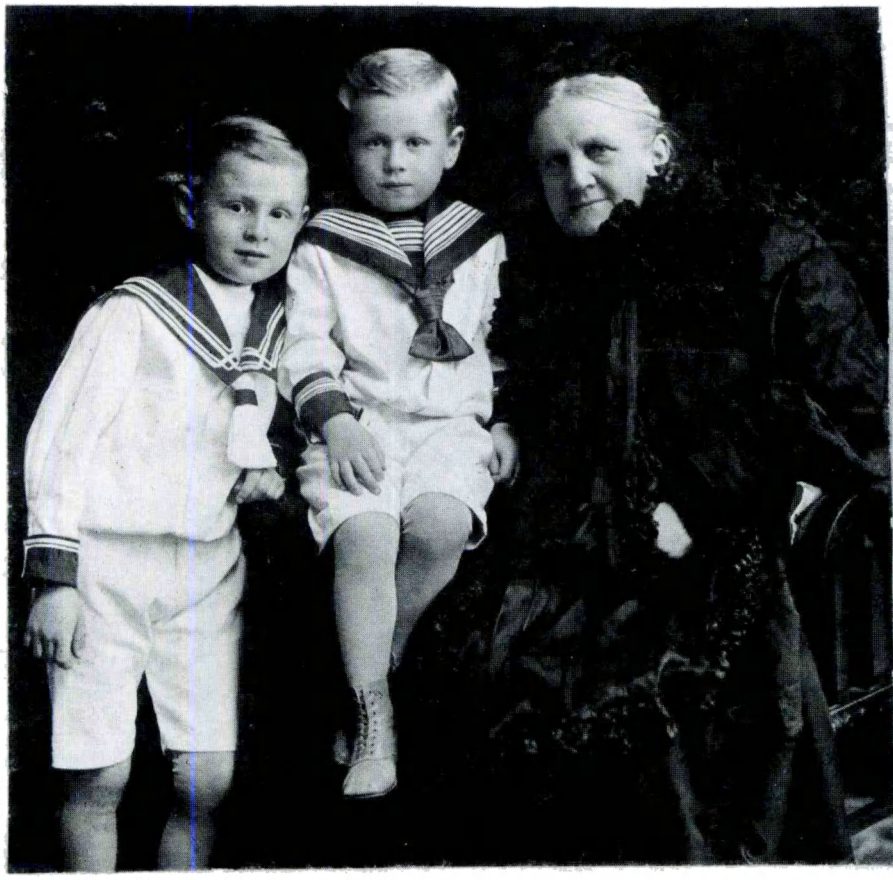
Екатерина Петровна Цугаловская
(в замужестве Достоевская).
Фотография. 1902. Симферополь

Федор Федорович
Достоевский.
Фотография. Петербург

Анна Григорьевна Достоевская.
Фотография. 1916. Сестрорецк

Федор Федорович Достоевский.
Фотография. 1902. Симферополь

Андрей Андреевич Достоевский в группе сослуживцев.
Фотография Е. Мрозовской. 1898. Петербург



Доброму, благородному
Андрею Андреевичу Достоев
скому, отъ искренно ему пре
данной и уважающей
А. Достоевской

1 іюля
1912 г.

Анна Григорьевна Достоевская с внуками Федором и Андреем.
Фотография М. Березовского. 1912. Петербург

Екатерина Петровна Достоевская
с сыновьями Федором и Андреем.
Фотография. Петроград

Любовь Федоровна Достоевская. Фотография. <1913>. Ментона

Гостиница «Франция» в Ялте, где 22 июня 1918 г.
скончалась А.Г. Достоевская. Фотография

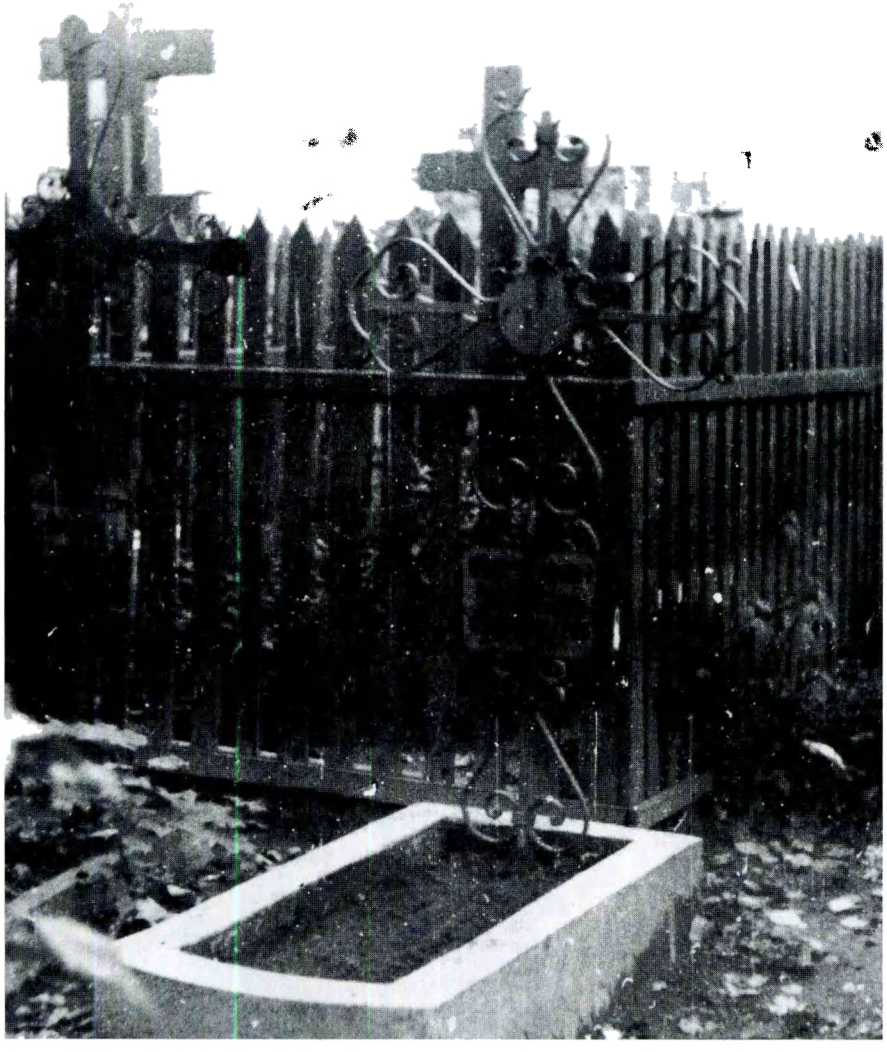
Федор Федорович Достоевский.
Фотография Федора Достоевского-мл. 1917. Пятигорск

Зинаида Ковригина-Крюкова.
Фотография. 1916. Ялта

Церемония перезахоронения праха А.Г. Достоевской
в могилу Ф.М. Достоевского на Тихвинском кладбище
Александро-Невской Лавры.
Фотография. 9 июня 1968 г. Ленинград

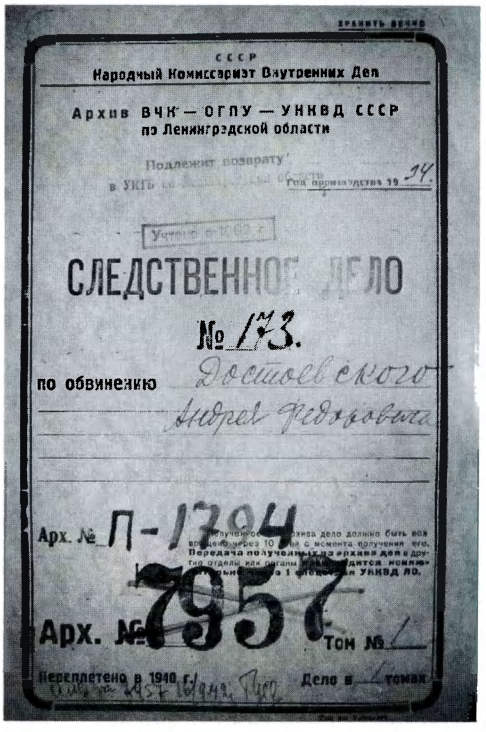
Церемония перезахоронения праха А.Г. Достоевской
в могилу Ф.М. Достоевского на Тихвинском кладбище
Александро-Невской Лавры. С урной — А.Ф. Достоевский.
Фотография. 9 июня 1968 г. Ленинград

Памятник Ф.М. Достоевскому в Москве на Цветном бульваре.
Скульптор С.Д. Меркуров. Фотография Ф. Бережкова. 1934



Могила Ф.Ф. Достоевского на Ваганьковском кладбище в Москве. Фотография

Андрей Федорович Достоевский.
Фотография. 1920-е гг.



СССР
Народный Комиссариат Внутренних Дел

Архив ВЧК — ОГПУ — УНКВД СССР
по Ленинградской области

Подлежит возврату

СЛЕДСТВЕННОЕ ДЕЛО

№ 173.

по обвинению Достоевского
Андрея Федоровича

Арх. № П-1394

Арх. № 7957 Том № 1

Переплетено в 1940 г. Дело в 4 томах

Обложка следственного дела
А.Ф. Достоевского. Фотография
сделана в Архиве УФСБ
по Санкт-Петербургу
и Ленинградской области
Д.А. Достоевским и
Б.Н. Тихомировым.
Май 2004 г. Петербург

Андрей Федорович Достоевский (в центре группы)
в Крыму. Фотография. 1929

Андрей Федорович Достоевский с друзьями.
Фотография. 1934. Ленинград

Фотография выпускников Ленинградского индустриального института 1935 года

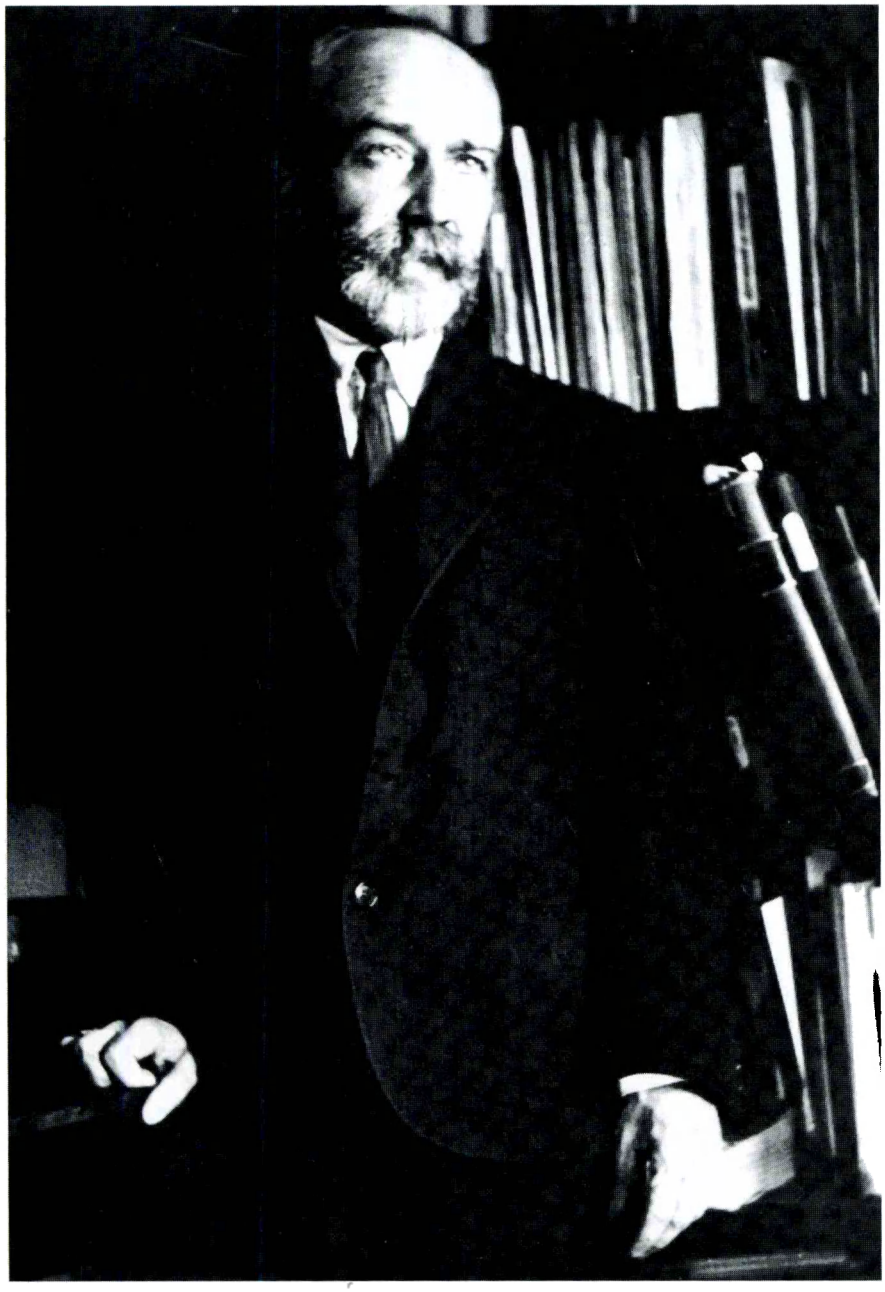
В.А. Свистунов, однокурсник
А.Ф. Достоевского по институту.
Фотография. 1935. Ленинград

А.В. Харчев и П.С. Ермолов, однокурсники А.Ф. Достоевского по институту.
Фотографии. 1935. Ленинград

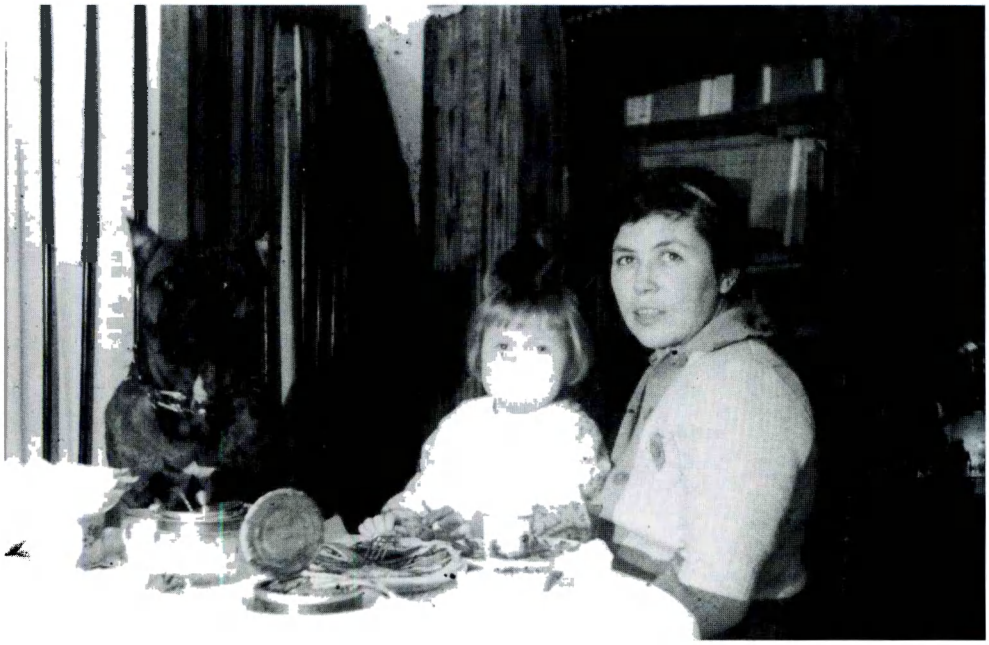
Андрей Федорович Достоевский.
Фотография. 1935. Ленинград

А.В. Лужных. Фотография.
1935. Ленинград

Андрей Федорович Достоевский с другом. Фотография. 1934. Ленинград



Альфред Людвигович Бем. Фотография. 1936. Прага



Татьяна Владимировна Достоевская с дочерью Татьяной.
Фотография. 1938. Ленинград

Андрей Федорович Достоевский с дочерью Татьяной.
Фотография. 1938. Ленинград

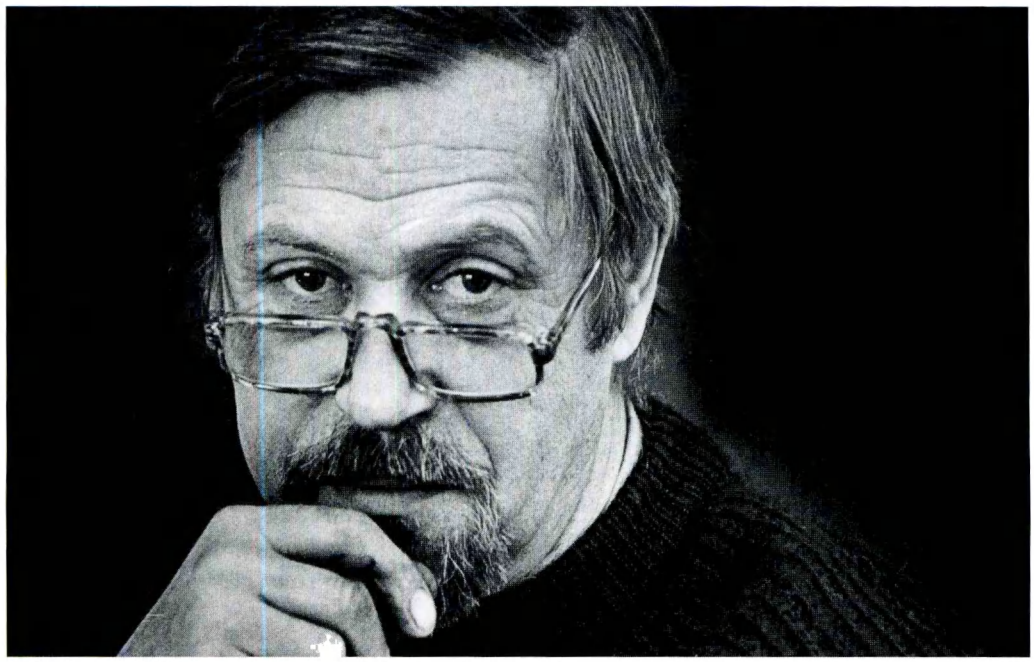
Андрей Федорович Достоевский.
Фотография. 1934. Ленинград

Андрей Федорович Достоевский в армии.
Фотография. 1942 г. Ленинградский фронт, деревня Подгостье

Екатерина Петровна Достоевская.
Фотография. 1942. Крым, Симферополь

Екатерина Петровна Достоевская.
Фотография. 1942. Крым, Симферополь

Екатерина Петровна Достоевская. Фотография. <1954–1955>. Ментона (Франция)

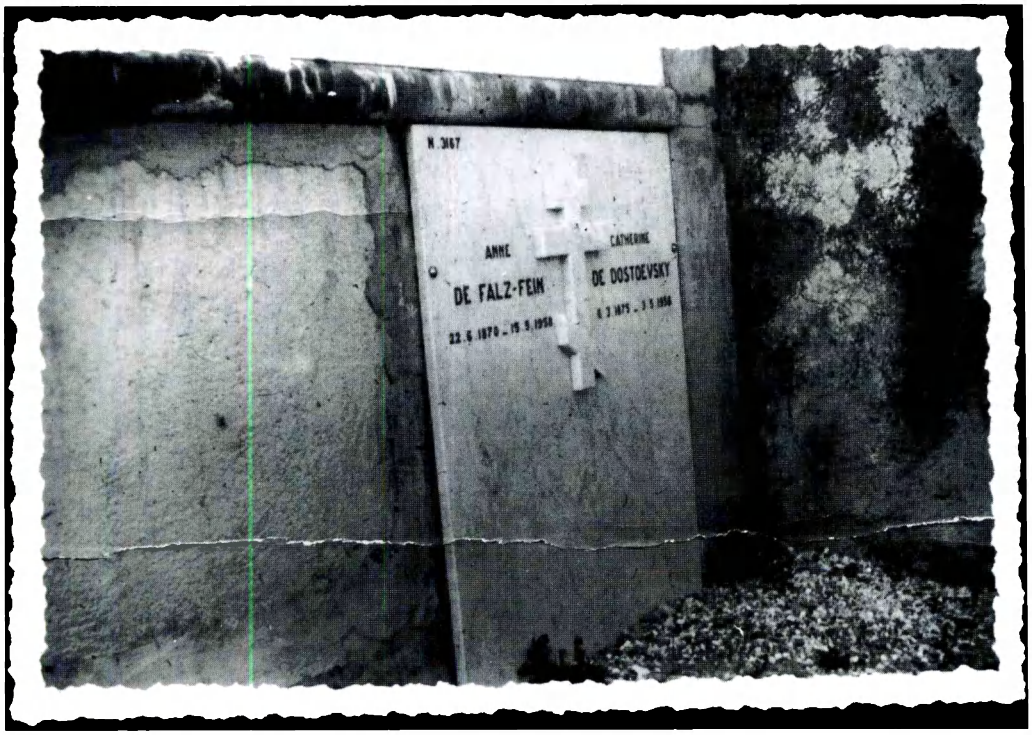


Дмитрий Андреевич Достоевский. Фотография. 1993. Петербург

Татьяна Андреевна Достоевская.
Фотография Л. Бермана. 1991. Петербург

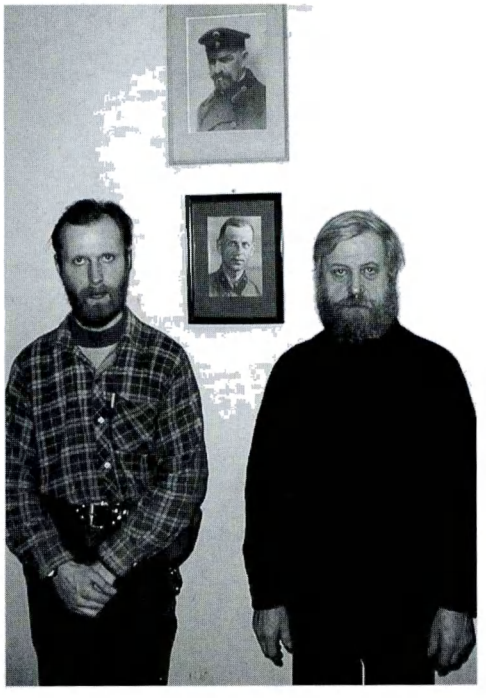
Могила Л.Ф. Достоевской на кладбище в Больцано (Италия). Фотография. 1980-е гг.

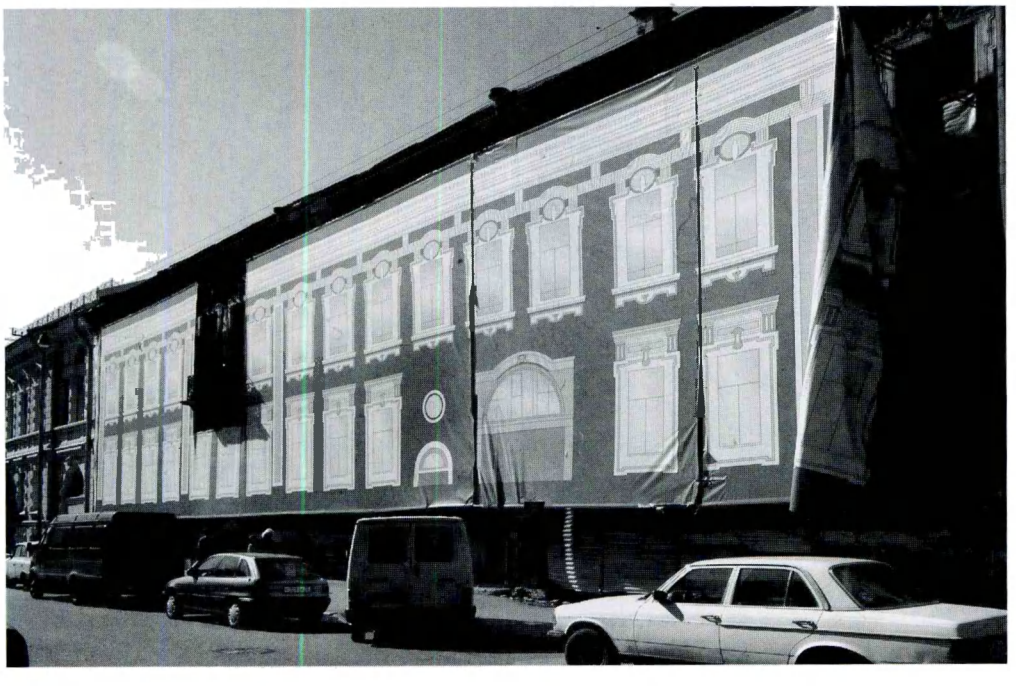
Могила Л.Ф. Достоевской на кладбище в Больцано (Италия). Фотография. 1980-е гг.



Могила Е.П. Достоевской и А.П. Фальц-Фейн
на городском кладбище в Ментоне (Франция).
Фотография Э.А. Фальц-Фейна (?). 1960-е гг.

Дмитрий Андреевич
и Алексей Дмитриевич
Достоевские. Фотография.
2003. Петербург

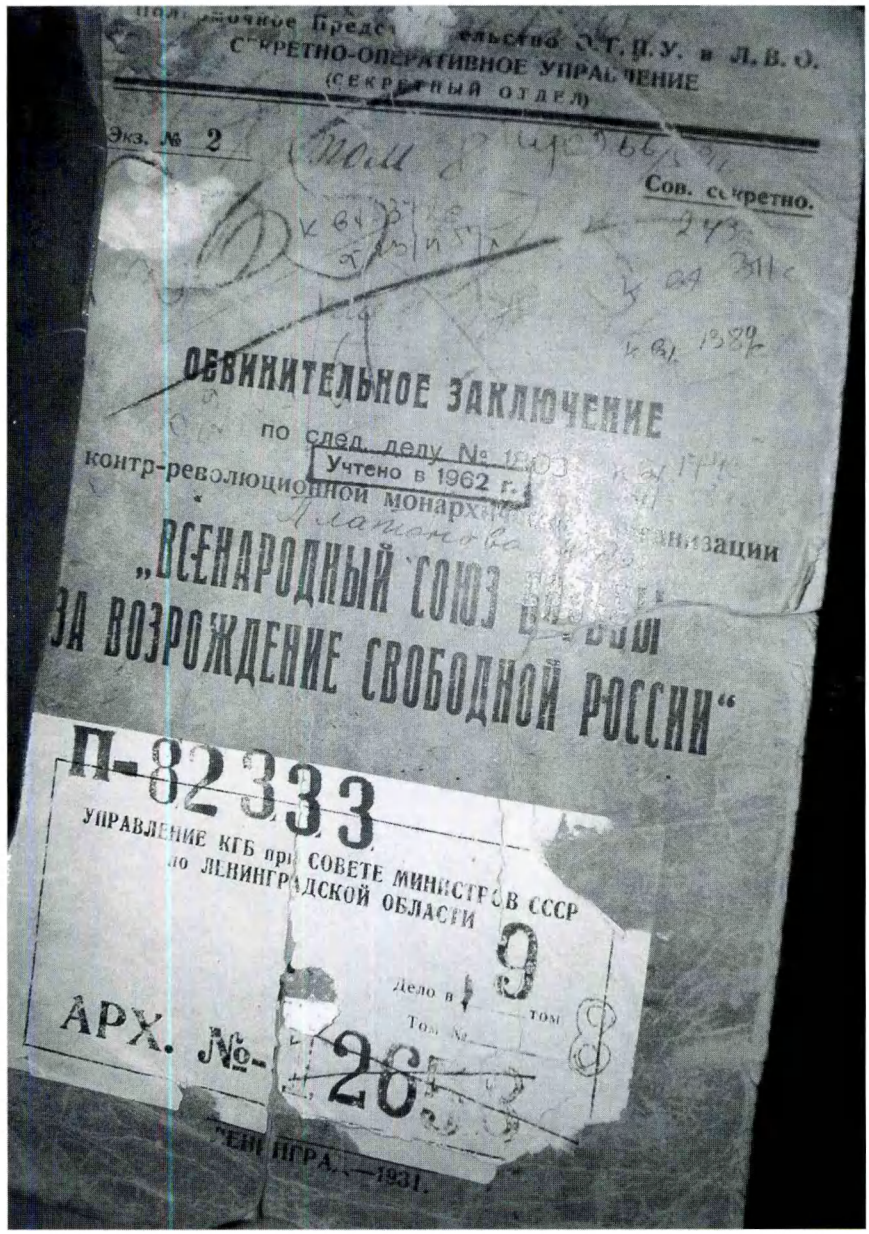




Дом № 5 на Почтамтской улице в Петербурге.
Фотография В. Тилеса. 2004

Анна и Вера Достоевские. Фотография. 2003. Петербург

Алексей Дмитриевич Достоевский с дочерьми Анной и Верой.
Фотография. 2004. Старая Русса



Обложка следственного дела
«Всенародного Союза борьбы за возрождение свободной России»,
якобы возглавлявшегося академиком С.Ф. Платоновым,
по которому был арестован А.А. Достоевский.
Фотография сделана в Архиве УФСБ
по Санкт-Петербургу и Ленинградской области
Д.А. Достоевским и Б.Н. Тихомировым. Май 2004. Петербург

Национализация всего и вся коснулась и творчества Ф.М. Достоевского. Оформленное должным образом до семнадцатого года авторское право на сына писателя и его потомков стало пустой бумажкой. Последним жестом новой власти в память классика русской литературы была оплата похорон его сына Федора Федоровича бывшим Императорским Историческим музеем имени Александра III. Через три года после похорон мужа Екатерина Петровна приехала из Симферополя в Москву и на свои деньги поставила на могиле чугунный крест. Она же и описала местоположение захоронения на Ваганьковском кладбище. Последнее упоминание о могиле Федора Федоровича принадлежит заведующей Московским музеем Ф.М. Достоевского Г.В. Коган, посетившей её в начале 1970-х годов. Но уже в 1982 году внук Федора Федоровича Достоевского, автор этих строк, при тщательных поисках не обнаружил захоронения. Обращение к директору кладбища ничего не дало: «Её могли срыть для нового захоронения, ведь кладбище переполнено». Кроме того, и по могильным книгам ничего нельзя выяснить: «Забыли отменить приказ товарища Сталина об уничтожении каждые пять лет этих книг, для освобождения земли под могилы расстрелянных». Хотелось бы сравнить судьбу могил детей писателя, которые упокоились в разных странах. Когда в городе Больцано, в Италии, где похоронена Любовь Федоровна, приняли решение закрыть старое кладбище, то единственный прах, который был перенесен на новое кладбище, был прах дочери писателя.

Судьба потомков писателя в Советском Союзе была сопряжена с лишениями, сопровождавшими всех, кто принадлежал к враждебному классу дворянства в стране победившего пролетариата. В их случае дело усугублялось тем, что фамилия «Достоевский» становилась «отягчающим обстоятельством» при попытках напомнить центральным властям о потомках классика русской литературы.

Арест в конце 1930 года Андрея Андреевича Достоевского, бывшего потомственного дворянина, бывшего действительного статского советника, находится в ряду многочисленных арестов научной интеллигенции по известному «Академическому делу». Арест был произведен по месту его последней работы: ученого хранителя музейного отдела Пушкинского дома.

Дело в том, что в это время происходила серьёзная борьба с так называемой «буржуазной» наукой. Большевистская идеология выдвигала на сцену новую «красную» профессуру, спешно создаваемую из вчерашних рабфаковцев. Нужно было в корне изменить методологию в науке, подогнать её под марксистско-ленинскую концепцию. Достаточно сказать, что идеолог новой «красной» науки Покровский, например, определял изображение гладиаторских боев на древнеримских вазах как образчик классовой борьбы. Оперившись, новая профессура рвалась в Академию наук, где засели представители старой науки. Та, в свою очередь, в целях безопасности и для сохранения самостоятельности мысли перенесла свою научную деятельность в академические квартиры, что создавало трудности для контроля. Нужно было сломить сопротивление, и ГПУ испекла сценарий монархического заговора, по которому начались массовые аресты в научных организациях. Одним из последних, после ареста своего начальника, был арестован и Андрей Андреевич Достоевский. Его допросы подшиты в толстом томе «Академического дела» среди 74 арестованных в Ленинграде.

Арестованные по спискам были разделены на три разряда: руководители, монархисты и шпионы. Руководителем контрреволюционного монархического загово-

ра «Всенародный Союз борьбы за свободную Россию» сотрудниками ГПУ был объявлен директор Пушкинского дома академик С. Платонов. А.А. Достоевский попадает в монархический список, что в какой-то степени справедливо, потому что большую часть своей жизни он верой и правдой как государственный чиновник-статистик служил царской России. Однако в своей жизни, будучи совершенно аполитичным, и неся в себе одну из черт Достоевских, а именно осторожность и трудность в знакомствах, он не мог быть участником политического заговора.

Андрею Андреевичу были инкриминированы некие разговоры на квартире у академика Тарле. Как показывает он в своих допросах, однажды на одном из собраний в Пушкинском доме к нему подошёл академик Е.В. Тарле и спросил, не знает ли он Анну Григорьевну Достоевскую. Андрей Андреевич признался, что это его тетка, и академик пригласил бывать у себя дома по четвергам на журфиксах. За четыре года после беседы он только дважды побывал у академика, но это признание было кем-то в деле отчеркнуто красным карандашом и, по-видимому, послужило основанием к вынесению приговора. Он получил пять лет концлагерей с конфискацией имущества, и был отправлен на Соловки. По рассказу Андрея Федоровича, внука писателя, в то время жившего у дяди в Ленинграде, нелепость обвинения заставила его обратиться к Луначарскому — председателю Ученого комитета при ЦИК СССР. Луначарский заявил, что сам ничего не может, но обратится к Всесоюзному старосте Калинину, который вправе потребовать нового расследования.

Вскоре приговор был переквалифицирован как условный, и Андрей Андреевич, проведя полгода в застенках, вернулся в Ленинград. Условный приговор племянник писателя получил как «подарок к юбилею» — пятидесятилетию со дня смерти Ф.М. Достоевского. «Неожиданно, накануне первого мая следующего года, Андрей Андреевич явился домой в арестантской одежде», — вспоминает Андрей Федорович. При моем ознакомлении с делом в Архиве ФСБ выяснилось, что по документам Андрей Андреевич вернулся в город 12 мая 1931 года, а условный приговор был принят Тройкой задним числом, 28 мая, — это подтверждает возможное ходатайство сверху. Окончательно подорвав свое здоровье, Андрей Андреевич умирает в 1933 году. Накануне ареста он издает «Воспоминания» своего отца А.М. Достоевского, брата писателя, главный завет его жизни.

В квартире Андрея Андреевича остается жить и учиться, теперь в Ленинградском политехническом институте, внук писателя Андрей Федорович. Из Донского института он был исключен во время очередной чистки. По воспоминаниям его знакомой: «за отказ снять студенческую фуражку». «Комсомольцы сбивали с голов “белоподкладочников” студенческие фуражки, — вспоминает Е. Польская, — Андрей выглядел именно таким, это делалось для “борьбы с прошлым”, он отказался снять, и дело кончилось исключением».

Исключение, возможно, было и по другому поводу. В декабре 1934 года, на следующий день после убийства Кирова, Андрей Федорович был арестован в числе тысяч других и обвинен по стандартной формулировке: «участие в контрреволюционном заговоре и подготовке террористического акта». Инкриминировались ему какие-то невоздержанные разговоры пятилетней давности, когда он был еще в Крыму. При более детальном выяснении обнаружилось, что Андрей Федорович был вхож в семью профессора Донского института Чирвинского, который затем был арестован по «Академическому делу». Получив срок, Чирвинский отбывал его на Кольском

полуострове. По воспоминаниям сына, он был этапирован из лагеря в конце 1934 года в Ленинград и посажен в тюрьму НКВД без предъявления нового обвинения, как раз накануне ареста внука писателя. Возможно, ГПУ были нужны новые показания на Чирвинского, но кроме признания знакомства с осужденным Андрей Федорович более ничего не сообщил.

Допросы, судя по тексту протоколов, шли вяло, как под копирку. Показания арестованного сводились к тому, что до 1929 года Андрей Федорович допускал в себе антисоветские настроения вследствие неправильного воспитания и слабости комсомольско-партийной организации в институте, но теперь, в Ленинграде, он осознал свое поведение и находится на пути к изживанию такого образа мыслей. Была вызвана в качестве свидетелей «комсомольско-партийно-профсоюзная головка курса», которая дружно в своих показаниях топила товарища как чуждого по происхождению и, таким образом, скрытного, хитрого потенциального врага. Даже его близкая знакомая, вызванная на допрос, никак не могла определить политическую платформу своего друга.

В противовес установившемуся мнению, что доносительство в сталинскую эпоху стало системой и уже почти не зависело от человеческого фактора, надо привести факт смелости вызванного на допрос друга Андрея Федоровича. Он, уже обремененный семьей, не побоялся в своих показаниях реабилитировать Андрея, заявив, что знает его как хорошего общественника, сочувственно относящегося к советскому строю и что ни в институте, ни на квартире, при совместных занятиях, антисоветских настроений в нем не замечал.

Просидев в подвале «предвариловки» ленинградского Большого дома, Андрей Федорович был через месяц отпущен за недоказанностью обвинения. Кто-то из знакомых, которых тоже вызывали по его делу, сообщил матери в Симферополь об аресте Андрея. Бросив всё, она приехала в Ленинград. Отголоски этого события звучат в письме Екатерины Петровны в Прагу к А.Л. Бему от 4 февраля 1935 года: «Андрей заболел гриппом (читай — арестован) и, так как занятия были в самой серьёзной фазе, то с температурой 39 он сдавал свои зачеты (читай — допросы). Конечно, Вы легко поймете, что пройти это бесследно не могло (читай — возможен приговор). Я была вызвана в Ленинград, где провела месяц в чрезвычайной тревоге и волнении (читай — добивалась свидания). От всего пережитого я разболелась сама — слегла с невралгией. Только к началу января мы оба стали приходить в себя (читай — его освободили). Что мне стоило нравственно, физически и материально — легко представить, ведь я прервала свои уроки в самом разгаре занятий».

А.Л. Бем, очевидно, правильно понял серьезность происшедшего, так как тут же обратился к президенту Масарику с прошением об оказании очередной помощи, цитируя письмо Екатерины Петровны. В апреле по тайному каналу деньги были высланы, и это оказалась последняя передача. Вскоре, перед угрозой интервенции фашистской Германии, Чехословакия «де-факто» признала Советский Союз, и «Русская акция» была свернута.

Осенью 1935 года Андрей Федорович закончил Механический филиал Политехнического института с дипломом инженера-конструктора и приступил к работе. Наконец, он мог сам себя обеспечивать и жить самостоятельно в Ленинграде.

Екатерина Петровна могла теперь уделять больше внимания «достоевским делам». Она закончила и отправила в Париж по заказу издательства «Пейо» свой пере-

вод романа «Подросток». Кроме того, она узнала от сына, съездившего в Ялту на могилу бабушки, что могила в плачевном состоянии, так как церковь уничтожили, и погост стал разрушаться. С большим трудом Андрею удалось вынести останки Анны Григорьевны из развалин церкви и перезахоронить их на общем кладбище. Встал вопрос о переносе могилы Анны Григорьевны к могиле мужа. Вдова еще в 1883 г. внесла деньги за землю рядом с могилой Ф.М. Достоевского в Александро-Невской Лавре в Санкт-Петербурге. Взявшись за выполнение завещания, Екатерина Петровна привлекла к этому Нечаеву, директора открывшегося в Москве музея Ф.М. Достоевского. Дело сдвинулось было с места, но Союз писателей выделил деньги только на обустройство могилы в Ялте, этим все и закончилось.

Андрей Федорович, окончив институт, женился на Татьяне Владимировне Куршаковой, дочери полковника артиллерии, погибшего в 1919 году под Ростовом. Познакомились они в доме на Васильевском острове, где Татьяна Владимировна, оставшись сиротой, жила на квартире своих родственников. На одной лестничной площадке с ними была квартира многочисленной семьи Лениных, родственников Достоевских по женской линии. Андрей Федорович часто бывал у них. «Мы — Ленины, но не те», — объявили они при первом знакомстве с Татьяной Владимировной. Еще в предреволюционные годы лидер большевиков В.И. Ульянов путем подлога воспользовался документом их умирающего деда, потомственного дворянина, для нелегального выезда за границу, а затем оставил эту фамилию в качестве партийного псевдонима.

Екатерина Петровна приезжала знакомиться с невестой и одобрила выбор. При отъезде, зная тяжелый характер своего сына, она сказала ей: «Знайте, что я всегда буду на вашей стороне». Свадьба была скромная, в комнате, оставшейся молодым от большой квартиры Андрея Андреевича после нескольких уплотнений. Конфискация имущества была отменена, и мебель, оставшаяся от Андрея Андреевича, через много лет стала основой обстановки мемориальной квартиры-музея Ф.М. Достоевского, открывшегося в Ленинграде к 150-летнему юбилею со дня рождения писателя.

В 1936 году у Андрея Федоровича родилась дочь Таня. Татьяна Владимировна вынуждена была оставить работу библиотекаря, а скромной зарплаты начинающего инженера явно не хватало для жизни. Помощи ждать было неоткуда. Андрей Федорович завербовался на Дальний Восток и уехал с семьей проводить механизацию лесозаготовок. Каждое лето жена с дочерью ездили к свекрови в Симферополь. Летом 1941 года они вернулись в Ленинград, незадолго до начала войны. 29 июня Андрей Федорович был призван младшим лейтенантом по военной специальности «механик тракторных и танковых двигателей» в ремонтные мастерские танковых войск.

Таня к началу войны уже ходила в детский сад, или как тогда называли, «деточаг». С этим деточагом её эвакуировали из города, когда начались бомбёжки. Вскоре Татьяна Владимировна получила известие, что эшелон, с которым ехала Таня, разбомблен в районе Луги. Не веря этому, она бросилась разыскивать дочь. На одной из станций она обнаружила чемодан с биркой «Достоевская Таня». Фамилия людям запоминалась, и Таня нашлась в Твери. Больше Татьяна Владимировна с ней не расставалась. Вернувшись в город, Татьяна Владимировна получила от мужа письмо из госпиталя, в котором он сообщал, что ранен осколком снаряда в ногу. После выписки Андрей Федорович на распределении попросился из-за хромоты в Особый отряд мотоциклетной разведки и оказался на «Невском пятачке».

В 1942 году Татьяна Владимировна, уже с дочерью, эвакуировалась в Йошкар-Олу. Там она устроилась воспитателем в детский сад. Узнав об этом, Андрей Федорович стал посылать письма жене, где на отдельных листках писал для детей маленькие рассказы о войне. В одном из писем он рассказывает, что вражеская пуля, предназначавшаяся для него, попала в маленький бюст Достоевского, который он всегда носил в вещмешке. Разбив бюст, пуля потеряла силу, и у Андрея Федоровича остался только большой синяк на спине.

Сражаясь на Ленинградском фронте, он дошел в 1944 году до Кёнигсберга, где его часть получила приказ передислоцироваться на Дальний Восток. Андрей Федорович получил отпуск и вернулся в Ленинград, куда вызвал из эвакуации жену с дочерью. Жить в прежнем доме оказалось невозможно, так как в блокаду в дом попала бомба, но не взорвалась, а пробила два этажа и оказалась в их комнате. Устроились временно на Васильевском острове у Лениных. После ремонта дома Достоевские снова вернулись в свою комнату.

Андрей Федорович закончил воевать в Маньчжурии. Вернулся он в 1946 году, привезя много японских трофеев, в том числе и игрушек для своего сына Димы (автора этих строк), родившегося в апреле 1945 года.

Екатерина Петровна, оказавшаяся вместе с сестрой Анной на оккупированной территории в Симферополе, не получала никаких известий от сына, к тому же до неё дошел слух, что он погиб. В доме, где они жили, разместился штаб немецкой части. Немцы неожиданно достойно отнеслись к ней. На двери их квартиры появилась табличка на немецком языке: «Здесь живет невестка Достоевского. Квартиру не занимать». Екатерине Петровне предложили работать переводчиком. Анна Петровна, до войны работавшая библиотекарем в Институте защиты растений, продолжала работать там же, но уже под немецким начальством. К тому же она как вдова Фальц-Фейна, немца по происхождению, получала дополнительный продуктовый паек.

Существование Екатерины Петровны в городе было осложнено следующим обстоятельством. По свидетельству Андрея Федоровича, в Крыму появилась гражданская жена Милия Федоровича Достоевского — внука старшего брата писателя, Михаила Михайловича. Она сумела получить оккупационный вид на жительство под фамилией Достоевская, хотя была женой Милия Федоровича всего лишь три месяца, и носила фамилию Щукина. Фамилию Достоевская она использовала для прогерманских выступлений по радио и в печати. Поскольку её имя было Евгения, то и подписывалась она под своими статьями в немецких газетах — «Е. Достоевская». Население, по ошибке, стало приписывать эти выступления Екатерине Петровне. Она стала получать угрожающие письма (даже в 1970-х годах я получил письмо из Симферополя с описанием «предательства» своей бабушки). Екатерина Петровна попыталась заявить протест, объявив Щукину самозванкой, но немцы не отреагировали. В 1943 году, из-за враждебного отношения населения к ним, сестры вынуждены были бежать в Одессу, в румынскую зону.

Наступающие советские войска регулярно бомбят город. Одна из бомб попадает в дом, в котором они остановились. Екатерина Петровна получает сложный перелом ноги, а Анна — тяжелую контузию. Сестры попадают в румынский военный госпиталь. Выздоровление Екатерины Петровны затянулось на десять месяцев, и вместе с госпиталем они вынуждены бежать от наступающих советских войск.

Фактически уже ничто их не связывает с советской родиной. Работа на немцев,

ведь «нужно было жить и есть», грозила старостью в Гулаге, а, возможно, и расстрелом Екатерины Петровны по ложному обвинению в предательстве. Сына, как она думала, нет в живых, а невестка с внучкой неизвестно где. Давно, ещё с 1919 года, дочь Анны Петровны, Ольга Александровна Фальц-Фейн, жившая в Париже, звала их к себе, обещая помощь в устройстве. Тогда она даже прислала за ними пароход в Одессу и сестры из Скадовска ехали через весь Крым на мажарах — двухколесных телегах, запряженных прирученными страусами из знаменитого заповедника «Аскания Нова», принадлежащего Фальц-Фейнам: все лошади к тому времени были либо реквизированы, либо съедены. Они опоздали к пароходу всего на несколько часов — тот был вынужден уйти из-за наступления красных. Теперь же сёстры окончательно решают покинуть родину. Одиннадцать городов и четыре страны проехали они вместе с госпиталями пока не попали в Регенсбург на юге Германии. Во время этой печальной одиссеи часть багажа погибла во время бомбежек, но самый большой урон они понесли в Польше, где были украдены чемоданы, содержавшие самое ценное — переписку семьи Достоевских и записные книжки Анны Григорьевны. В Германии они встретили окончание войны. Екатерина Петровна вела активную жизнь в регенсбургском фильтрационном лагере. Здесь скопилось много русских, которым она преподавала иностранные языки; кроме того, она возглавила церковную общину, добилась присылки православного священника и предоставления дома для богослужений. Благодаря знакомству со многими лицами из американской администрации, помогла себе и другим избежать насильственной репатриации в Советский Союз. Через некоторое время, получив статус перемещенных лиц, сестры смогли получить и разрешение переехать во Францию.

В Париже они прожили полтора года, но, не желая обременять Ольгу Александровну своими старческими болезнями, переезжают на юг Франции в «Мезон Рюс» — «Русский дом», построенный русской общиной еще в XIX веке для престарелых эмигрантов. Директором в нем была В.А. Прянишникова — троюродная сестра обеих сестёр, впрочем, сама вскоре ставшая пансионеркой этого дома. «Моей сестре 76 лет, мне 81, — пишет в письме 1951 года Анна Петровна. — Мы принадлежим к счастливому ушедшему XIX столетию, которое никто не ценил, все были всегда недовольны».

«Русский дом» находится на средиземноморском побережье Франции в городе Ментона. Здесь они, несмотря на жаркий климат и спартанские условия, обрели спокойную старость. Налаживается переписка с известными людьми в Европе. «Вы жалуетесь на то, что я долго не отвечала, — пишет Анна Петровна (большая часть писем написаны её рукой, так как Екатерина Петровна из-за болезни в последние годы жизни не могла сама писать). — Причина моего молчания? У меня 22 “твердых” корреспондента и в целом 46! Только сегодня я получила три письма <...> к сожалению не умею писать кратко и потому сижу в письменных долгах по уши». Эти письменные, пространные диалоги нужны сестрам, чтобы не чувствовать себя одинокими и безвестными. «Нам недостает возможности общения с умными, интересными, образованными людьми <...> наше (в русском доме) окружение не столь деликатно, ссоры, маленькие скандалы, большой интерес к тому, что происходит у соседа в комнате, играют главную роль».

Однажды, из газет, они узнали, что рядом, в десяти минутах езды на машине, отдыхает у своего друга Уинстон Черчилль, и Анна Петровна в «три секунды» на-

писала ему четыре страницы с приглашением в гости. Не последним в письме стояло то, что ее сестра — невестка Достоевского, но письмо опоздало, объект интереса уже уехал. За эти «три секунды» Анна Петровна перевела на английский печальное стихотворение, ходившее в регенсбургском лагере, о трагической судьбе «перемещенных лиц» в надежде, что У. Черчилль прекратит выдавать русских Сталину. Массовые самоубийства при выдаче были итогом этой акции. В планах были письма к супругам Эйзенхауэр: «Если бы все, все — каждый день из года в год — вдалбливали в их тупые головы одно и то же: что значит большевизм, — то уже давно капли слились бы в один мощный поток и камень — Сталина — снесли бы в пропасть к его брату сатане», — писала Анна Петровна к одному из своих постоянных корреспондентов.

Интерес к сегодняшней политике, к «злобе дня» сочетался в их письмах с экскурсом в прошлое. Прямота оценки политического положения и образность воспоминаний вызывали у респондентов искренний интерес к переписке. Известный мюнхенский издатель Пипер, который первым издал полное собрание сочинений Достоевского в Европе, переписывается с ними и материально помогает сестрам. Они тактично пытаются отказаться от помощи, но те деньги, которые выделяются перемещённым лицам, даже им, скромным в тратах старухам, явно не хватает. «Наш совместный 165-летний опыт учит нас тому, что надо быть скромным в желаниях, чтобы не испытывать разочарований». Что действительно их радует, так это присылаемые книги и сладости, которые скрашивали их жизнь в этом «стоячем болоте». Самым радостным событием для Екатерины Петровны было первое письмо от сына Андрея, полученное в 1955 году. Ещё с 1947 года она узнала из письма английского ученого Г. Спэлдинга, которого она попросила разыскать сына в СССР, что он жив. Поиски были предприняты через английское посольство в Москве, в тот же год Андрей Федорович почувствовал за собой слежку. Ему, уже однажды арестованному, не хотелось попасть снова в застенки, и от предложенной переписки он тогда отказался. Первое письмо сына её и обрадовало и расстроило, так как трудности и лишения военного времени сильно подорвали его здоровье, и так не крепкое с детства. К тому же годом раньше прямо на работе в радиополитехникуме, где он преподавал сопромат, его разбил паралич, но любимые студенты выходили его в больнице и только сейчас он «начинал снова жить». «Сестра получила второе письмо от сына, — пишет Анна Петровна, — он, кажется, поправляется и тон уже не такой безнадежный. Он пишет о грандиозных приготовлениях к юбилею Достоевского <...>, я называю это “чудеса в решете”. Достоевский воскрес после 37 лет остракизма. Когда я работала в Центральной библиотеке Симферополя, Достоевский был в “карантине” в чулане. Если кто-то спрашивал его, я должна была сообщить начальству. В читальном зале стояли бюсты многих писателей, но Достоевского там не было». Андрей Федорович пишет подробные отчеты о подготовке и проведении 75-летнего юбилея со дня смерти писателя. Им перечисляются в письмах все издания и постановки на сцене произведений Достоевского. В юбилейные дни он приглашается в Москву в Колонный зал, где когда-то выступал его дед. На торжественном заседании сидит в президиуме и ему предоставляется слово. Но юбилей писателя в СССР скорее носит характер политический, чем духовный, власть была вынуждена отреагировать на юбилей, отмечаемый в международном масштабе. Еще только в кулуарах можно было говорить об издании советского Полного собрания сочинений пи-

сателя. Были отложены издание отдельной книгой романа «Братья Карамазовы» и его постановка на сцене. Ни одна газета не сообщила о присутствии внука писателя на юбилее. Классик русской литературы возвращается в свою страну, но по большевистской мифологии у него не должно быть земной жизни, не должно быть потомков и близких людей. Это ощущает на себе Андрей Федорович, но особенно его огорчает незаслуженно забытая роль жены писателя Анны Григорьевны, и он пишет о ней, надеясь издать книгу и тем восстановить справедливость, но все также «ещё не время», и рукопись остается в столе. В далекой Франции его мать Екатерина Петровна диктует воспоминания, основанные на её беседах в Петрограде с Анной Григорьевной о незабвенном Федоре Михайловиче. На их основе создается сценарий документального фильма, который принимается к постановке в Голливуде, но из-за смерти автора работа над фильмом останавливается. В 1958 году 3 мая на 85-м году жизни Екатерина Петровна Достоевская скончалась. Через одиннадцать дней после её кончины ушла из жизни и Анна Петровна. Похоронены они в одной могиле на кладбище Трабуке в Ментоне. Андрей Федорович после долгих проволочек получает только личные вещи матери, а архив её остается во Франции в неизвестных руках. В этом же году, как ветерану войны и в связи с ухудшением здоровья, Андрею Федоровичу по ходатайству Союза писателей назначается персональная пенсия. Внук писателя с головой уходит в «достоевские дела». Основными для него становятся «хлопоты» по открытию музея Достоевского в Ленинграде и перезахоронению Анны Григорьевны. По его замыслу и при его непосредственном участии создается альбом «Ф.М. Достоевский в портретах, иллюстрациях, документах». Вышел он только в 1972 году с его именем уже в траурной рамке.

В 1968 году он побывал на юбилее города в Семипалатинске и в этом же году исполнил завещание своей бабушки. Эти приятные для него события, однако, окончательно отобрали у него силы и привели к обострению старых болезней. Вскоре после перезахоронения он слег, и через три месяца его не стало. Умер Андрей Федорович Достоевский 18 сентября 1968 года в возрасте 60 лет от рака желудка. Он был подхоронен в могилу бабушки и дедушки в Александро-Невской лавре.

Сын его Дмитрий Андреевич, вернувшись из армии, заменил отца в деле подготовки к открытию ленинградского Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского. Открылся музей 13 ноября 1971 года в доме, где с 1878 года и по день своей смерти жил Ф.М. Достоевский. Первым директором музея был Б.В. Федоренко, родители которого в далеком 1919 году на некоторое время приютили осиротевших сестер Куршаковых, одна из которых стала женой внука Достоевского.

Достоевские передали в дар музею мебель, принадлежавшую племяннику писателя, для создания обстановки квартиры. Мемориальная мебель, сданная Анной Григорьевной на склад для хранения при её отъезде из Петрограда на юг, после октябрьской революции была национализирована и раскассирована по советским учреждениям. Раскассированы по разным архивам и предметы, завещанные потомкам.

По устному завещанию на смертном одре Федора Михайловича Достоевского, сыну Федору передавалось Евангелие с условием передачи его в дальнейшем потомкам по мужской линии. Это Евангелие, подаренное писателю на пути в Сибирь, стало его самой дорогой реликвией и всегда лежало на его письменном столе. По смерти Федора Федоровича в Москве в 1922 году в живых остался единственный потомок по мужской линии Андрей Федорович, которому в то время было 14 лет.

Гражданская жена Федора Федоровича, Михаэлис, не имея связи с Андреем, передает Евангелие и некоторые другие реликвии в Государственный Исторический музей, где оформляется документ о временном хранении до наступления совершеннолетия Андрея Федоровича. Акт о национализации, провозглашенный большевиками, вообще весьма сомнительный по отношению к личным вещам граждан, в данном случае, по условию хранения, юридически невозможен. Другое дело, что Андрей Федорович, имея копию этого документа, по реалиям времени за всю свою жизнь не возбуждал вопроса о возврате. Но мужская линия продолжается в лице правнука писателя и его сына. Времена изменились, мы живем в другой государственной формации — демократической президентской республике, провозгласившей приоритет «общечеловеческих ценностей», неотъемлемой частью которых является охрана государством личной собственности граждан. Личная собственность граждан может быть приобретенная и наследуемая. Таким образом, самим государством нарушается Конституция России в части защиты личной собственности по отношению к потомкам великого русского писателя. Евангелие до настоящего времени находится в Российской государственной библиотеке в Москве, по преемственности условия передачи — на временном хранении. Представляется справедливым в настоящее время выполнить условие хранения и передать прямым потомкам по мужской линии по праву принадлежащее им.

В XXI век вошли две ветви прямых потомков Федора Михайловича Достоевского: по мужской линии — правнук Дмитрий Андреевич Достоевский и его сын Алексей Дмитриевич с дочками Анной и Верой; по женской линии — Татьяна Андреевна Достоевская (по мужу Высогорец, умерла в 2003 году), и её сын Николай Александрович с сыном Леонидом Николаевичем и внуком Алексеем.

Двадцать первый век в нашей стране ознаменовался как возросшим количеством изданий Достоевского, так и коммерциализацией его имени, ставшего «товарным знаком». В Санкт-Петербурге на небольшом мемориальном пространстве в районе Владимирской церкви, где находится дом-музей Ф.М. Достоевского, открылись отель «Достоевский», ресторан «Достоевский» и торговый центр «Достоевский». Автор этих строк как старший в роде вынужден заняться юридической регистрацией своей фамилии, чтобы попытаться положить конец бездумным действиям бизнесменов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Письмо А.Г. Достоевской от 13 (25) августа 1879. Эмс.

[2] Д.А. Достоевский, цитируя по памяти, ошибся: письмо написано брату Андрею Достоевскому 6 сентября 1876 г. (Петербург) [Прим. ред.].

[3] Письмо А.Г. Достоевской от 13 (25) августа 1879. Эмс.

[4] Там же.

[5] Письмо К.П. Победоносцеву от 25 июля 1880. Старая Русса.

[6] Письмо А.Г. Достоевской от 8 июня 1880. Москва.

[7] Письмо А.М. Достоевскому от 28 ноября 1880. Петербург.

[8] Дневник писателя за 1876 год. Февраль. Гл. 2. Главка 5. Геркулесовы столпы.

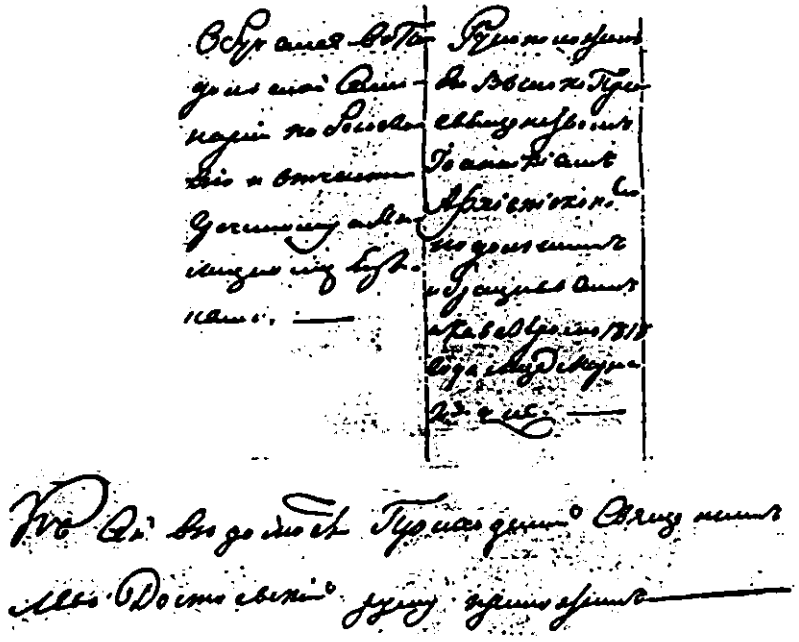
[9] Письмо А.Г. Достоевской от 15 (27) июля 1876. Эмс.

Николай Богданов

«КРОВЬ» ДОСТОЕВСКИХ. ИЗ РАЗЫСКАНИЙ ОБ УКРАИНСКИХ РОДСТВЕННИКАХ ПИСАТЕЛЯ

Разыскания об украинской родне Ф.М. Достоевского имеют особую притягательность: это не просто сбор самоценного во многих отношениях материала, но попытка проникновения в некие тайны, которые давно бы уже стоило разгадать. Отчасти эти тайны порождены одним известным обстоятельством: в ранней молодости отец писателя перебрался с Украины в Москву, после чего его родственные связи как бы распались. Правда, что-то едва уловимое всегда заставляло нас думать, что дело здесь обстоит гораздо сложнее, и не одно переселение в Москву породило столь печальные последствия. Как бы то ни было, Ф.М. Достоевский оказывается едва ли не единственным крупным русским писателем, оторванным от «родового гнезда» своих предков. Значение этих «гнезд» для формирования творческой личности, принимая во внимание все, что мы знаем о пушкинских Болдино и Михайловском, лермонтовских Тарханах, толстовской Ясной Поляне, тургеневском Лутовинове и проч., невозможно переоценить. Возникшая ситуация тем более парадоксальна, что Ф.М. Достоевский принадлежит к весьма древнему дворянскому роду и, хотя ближайшие предки писателя были вытеснены из дворян в духовенство, «родовое гнездо» у них все же имелось[1]. Правда, мы не вполне отчетливо представляем себе, что именно знал Ф.М. Достоевский о своем роде и ближайших предках. В любом случае, современным исследователям его биографии и творчества известно здесь очень мало. В значительной степени загадочной фигурой остается даже отец писателя — Михаил Андреевич Достоевский.

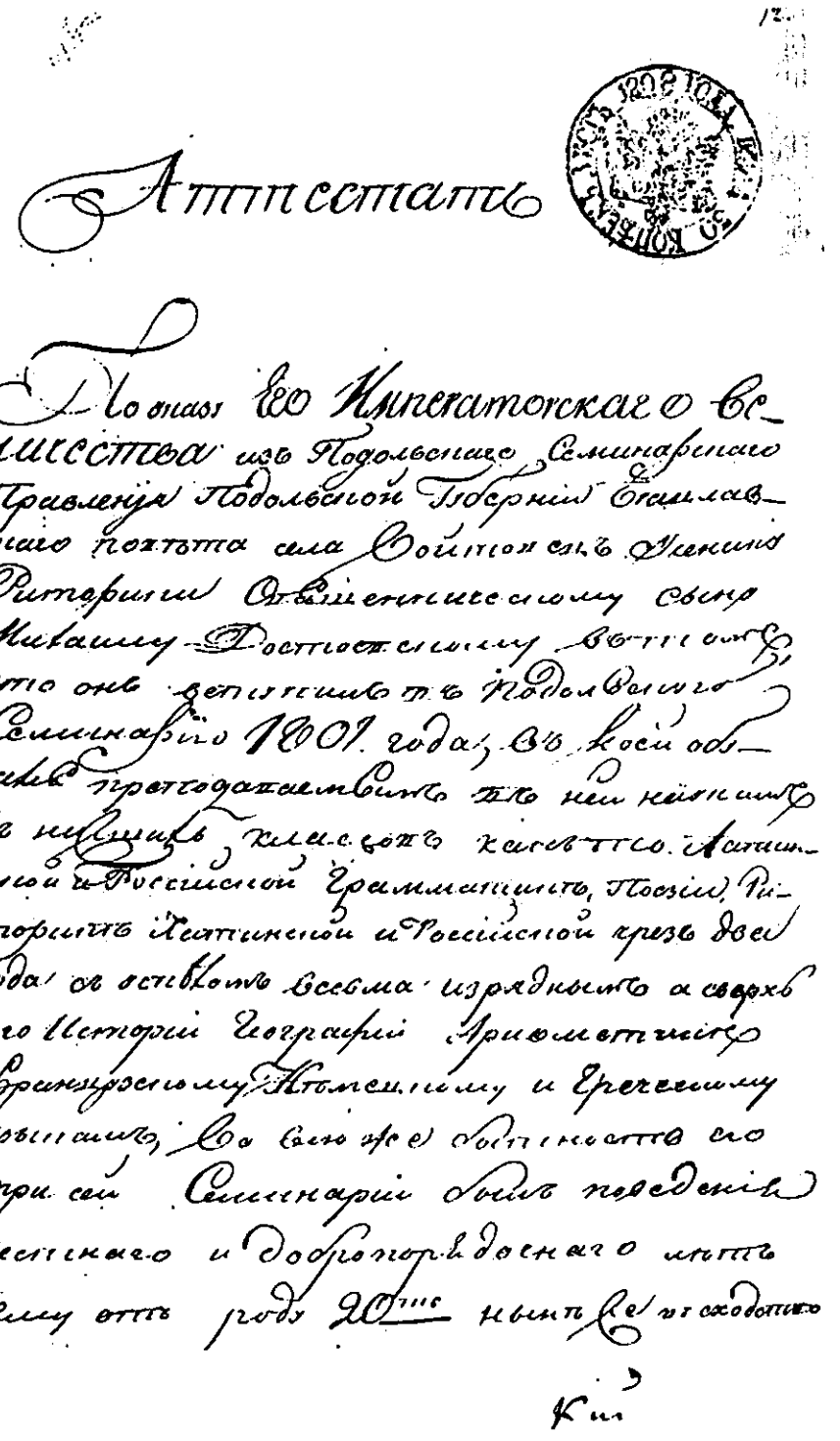
Недостаток информации, как известно, восполняется вымыслом. Иные из семейных преданий Достоевских уже на первый взгляд кажутся невероятными, иные, напротив, долго не теряют своего правдоподобия. Пожалуй, самое известное среди них связано с обстоятельствами ухода отца писателя в Москву. После знакомства с их прочувственным изложением в воспоминаниях дочери Достоевского — Любови Федоровны так легко представить себе пятнадцатилетнего подростка, после тяжкой семейной ссоры пешком бредущего в Москву, чуть ли не с босыми ногами и котомкой за плечом. Впрочем, дадим слово самой мемуаристке (отметив только, что она родилась 60 лет спустя описываемых ею событий и через 30 лет после смерти героя своего рассказа): «Мой дед Михаил Андреевич был очень своеобразным человеком. Пятнадцати лет от роду, он вступил в смертельную вражду со своим отцом и братьями и ушел из родительского дома <...> Он никогда не говорил о своей семье и не отвечал, когда его спрашивали об его происхождении <...> Удивительна энергия этого пятнадцатилетнего мальчика, который без денег и без протекции отправляется



Автограф сына Лёвы Достоевского — деда писателя. с. Вокшуны. 1828 г. Гос. архив Винницкой области.

в незнакомый город, которому удается получить высшее образование, добиться хорошего положения в Москве»[2] и проч. Как подкупает в этой истории кажущееся почти чудесным, но претендующее на реальность превращение провинциального мальчишки в благополучного столичного жителя! Жаль только, что отысканные к настоящему времени документы полностью лишают правдоподобия версию мемуаристки.

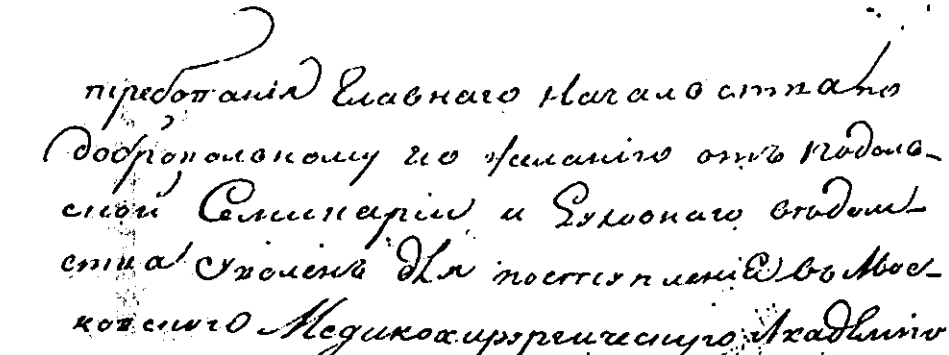
На самом деле Михаил Достоевский был отправлен в Москву, как говорится, «по разнарядке», утвержденной самим архиепископом Подольским и Брацлавским Иоанникием (прямым начальником деда писателя, бывшего, как известно, провинциальным священником) — т. е. совершенно официальным и более чем благопристойным путем[3]. Следовательно, не могло быть и повода для семейного скандала, тем более — для отцовского проклятия[4]. Стоит, правда, признать, что почва для ка-



Аттестатъ

Дана Его Императорскаго Величества изъ Подольскаго Семинарскаго Правленія Подольской Губерніи Сгаммасскаго поветта сына Войтонскаго Уезда Ритаріи Отличнѣйшему сыну Мирашку Достоверному, въ томъ что онъ вступилъ въ Подольскую Семинарію 1801. года, въ коей обучался преподаваемымъ въ ней наукамъ и изучилъ хлмасовъ Латинской и Россійской Грамматикъ, Поэзіи, Риторикъ Латинской и Россійской чрезъ двѣ года, въ остаетъ Всѣмъ изрядными а сверхъ сего Исторіи Географіи Арифметики Французскому Немецкому и Греческому языкамъ, Во сего же достоинства сей Семинаріи былъ поведенія честнаго и добронравнаго имѣть ему отъ роду 20ти лѣтъ не отходящаго

Кіи



Аттестат об обучении в Новомосковской духовной семинарии М.А. Достоевского – отца писателя. Каменец-Подольский. 1803 г. Центральный гос. исторический архив Москвы.

их-то трений здесь все же просматривается: старший сын покидал не только ста-
ющих родителей, но шестерых сестер и брата «очень слабого здоровья». Три
арших поповны смогли выйти замуж еще при жизни отца, остальных выдавал уже
к брат Лев. И все же этого мало для столь решительного разрыва с семьей! Так по-
ему же отец писателя так не любил вспоминать родительский дом?

Никакие догадки в этой области невозможны без прояснения личности деда писателя. Кем же был священник Андрей Достоевский? Протоиереем в г. Брацлавле, как об этом написала в свое время Ф.М. Достоевскому его двоюродная сестра Н.Е. Глембоцкая[5]? Или же — куда более скромным сельским священником, как характеризуют его известные нам на сегодняшний день документы[6]? Кто его родители? Где проходил он обучение? Почему принял священнический сан? Что сталось с ним после присоединения земель Брацлавского воеводства к Российской империи? Он ли написал знаменитую Покаянную песнь, опубликованную в 1790 г. в Богогласнике Почаевского монастыря[7]? Почему его имя до сих пор не отыскано в документах, где должно, казалось бы, непременно фигурировать[8]? Найденные на сегодняшний день документы не дают ответа на эти вопросы. Скорее даже наоборот: они не проясняют, а как бы еще более затемняют общую картину. В результате невозможно заполнить и досадный генеалогический разрыв (составляющий всего несколько поколений) от деда Ф.М. Достоевского к потомкам основателя рода — Данилы Ртищича, получившего осенью 1506 г. в наследственное владение то самое село Достоево в Белорусском Полесье, от которого пошло и прозвание Достоевских.

Непонятными остаются и причины, по которым Михаил Достоевский не предпринял никаких попыток восстановить былое дворянство своих предков. Право, для этого было не так уж много и нужно! Хватило бы одного только «рекомендательного» письма от местного (т. е. брацлавского) предводителя дворянства, *честным словом* дворянина заверяющего принадлежность отца писателя к дворянскому сословию или, на худой конец, подтверждающего, что кто-то из ближайших предков М.А. Достоевского занимал в свое время должности, достойные дворянского звания. Именно таким путем летом 1816 г. (можно сказать, прямо на глазах отца писателя) получил дворянство его однокашник по Подольской семинарии — Яков Михайлович Гимальский[9]. К тому же и новонайденные документы свидетельствуют, что в это время и представители как минимум двух ветвей рода Достоевских — Францишек (сын Вицентия) в Минске (1800 г.)[10] и Станислав Иванович (Яковлевич) в 30-х гг. XIX в. на Волыни[11] подавали прошения об утверждении в дворянском сословии.

Но, может быть, в действительности М.А. Достоевский отнюдь не бездействовал? И какие-то действия в этом направлении им все же предпринимались? Отсутствие желаемого отклика не могло не вызвать моральную травму, пережив которую, Михаил Андреевич навсегда отгородился от испробованного им пути решения проблемы утверждением, что «не принадлежит к породе Гусей», предки которых некогда спасли Рим[12]. Однако, поверив, что отец писателя все-таки разыскивал своих украинских родственников, мы сталкиваемся с еще более острым вопросом — почему же его призывы остались без ответа? Ведь, как показали еще разыскания М.В. Волоцкого, память о своей принадлежности к роду Достоевских сохранили представители нескольких его ветвей. Больше того, время от времени они подавали призывный голос к потомкам своего отпавшего родственника. Подавали и пятьдесят, и семьдесят, и даже больше, чем сто лет после его ухода в Москву[13]!

Между тем, осенью 2002 г. вышла публикация бывшей заведующей Музеем-квартирой Ф.М. Достоевского Г.Ф. Коган «Загадки в родословии Ф.М. Достоевского»[14]. Содержащаяся в ней информация носит, без преувеличения, совершенно сенсационный — на грани правдоподобия — характер. Однако она способна, как кажется, разъяснить многие из загадок в жизни ближайших предков писателя. Ока-

ывается, дед писателя — Андрей Достоевский — в свое время покинул законную емью, создав другую — не венчанную!!! Для человека, носившего священнический ан, это выглядит совершенно невероятным. Зато становится понятным, почему тец Достоевского столь болезненно реагировал на любые расспросы о родительком доме, почему он вынужден был добиваться дворянства личными заслугами, ючему в его отношении к матери (бабке писателя) чувствуется привкус такой сильюй грусти. Становится понятным и почему словно как в воду кануло имя деда пиэателя — его попросту лишили сана и сослали «в места не столь отдаленные»!

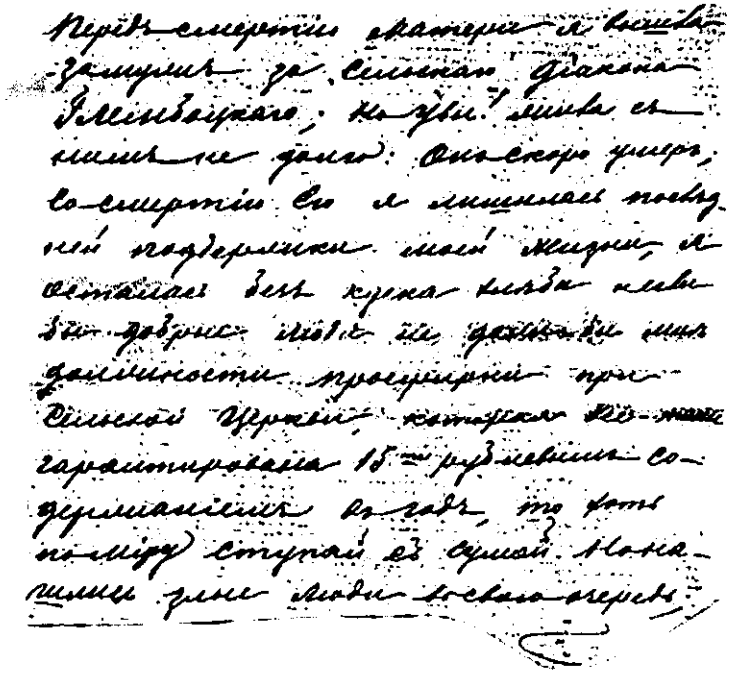
Где же источник столь интригующей информации? Оказывается, она получена от Ксении Александровны Марцишевской (жены знаменитого московского библиофила И.Н. Розанова), со всей убежденностью считавшей себя прямым потомком той самой «другой», не венчанной семьи деда писателя. Имя этой женщины — авторитетнейшего отечественного лингвиста, долгое время возглавлявшего Редакцию иностранных словарей, не позволяет отбросить ее слова как какие-то досужие вымыслы. Документы свидетельствуют, что К.А. Марцишевская родилась 1 февраля 1897 г. в с. Попова Гребля Балтского уезда Подольской губернии в семье провинциального священника[15]. Однако нам очень долго не удавалось отыскать свидетельства, что в Подольской епархии служил священник *Александр* Марцишевский. В то же время были обнаружены сведения о выпускнике Кишиневской духовной семинарии — священнике *Автономе* Ксенофонтовиче Марцишевском. Его рукоположение состоялось 21 февраля 1887 г., а в начале XX в. он уже служил в с. Бендзари Корытянской волости Балтского уезда[16]. Неподалеку — в с. Будейское местечка Крутые того же Балтского уезда в это время служил его младший брат Михаил[17]. Отец братьев Марцишевских, скончавшийся в 1879 г., в последние годы жизни был священником в с. Любомирки Балтского уезда[18]. Ксенофонт Марцишевский и его дети, несомненно, относятся к потомкам старинного священнического рода: в конце XVIII в. на восточных землях Брацлавского воеводства, севернее Балты, в Гайсинском повете, служило сразу несколько униатских священников, носивших эту фамилию (Василий Марцишевский — в с. Степашки (1794), Марк Марцишевский — в с. Маньковке (тогда же), а позже — в с. Четвертиновке; несколько ранее, в 1786 г. Иван Марцишевский занимал должность пароха в с. Старая Куна[19]). Скорее всего, после вхождения подольских земель в состав Российской империи, все эти люди «воссоединились» с православием и продолжали свое священническое служение. Перечисленные выше села достаточно близки к с. Войтовцам Немировского ключа, месту, где в 1781–1790-х гг. служил Андрей Достоевский и где родились его дети[20]. Еще ближе к Балтскому уезду располагается местечко Жабокрич, откуда в свое время пришло к Ф.М. Достоевскому письмо от обосновавшейся там родственницы — Н.Е. Глембоцкой. Таким образом, рассказанная Марцишевской история уже обретает черты какого-то правдоподобия. Однако оставалось совершенно непонятным, почему Ксения Александровна, рассказывая о родстве с Достоевскими, ни словом не обмолвилась о подлинном имени своего отца. Быть может, нам еще долго не удалось бы разрешить это досадное противоречие, если бы в начале 2004 года в одном из букинистических магазинов Москвы искусствоведом Е.А. Пономаревой не был приобретен альбом с фотографиями семьи Марцишевских, где имеются подписанные изображения священников Автонома и *Александра* Марцишевских[21]!

К сожалению, разрешенное противоречие оказывается далеко не единственным. Как следует из текста публикации Г.Ф. Коган, родство Марцишевских с Достоевскими идет по линии матери священника Александра Марцишевского — Варваре Ивановне (в девичестве Левицкой)[22]. В личном архиве К.А. Марцишевской хранится фотография ее семьи, выполненная, судя по надписи на обратной стороне, 20 августа 1926 г. в г. Гайвороне. В первом ряду сфотографировавшихся, по правую руку от облаченного в священническую рясу А. Марцишевского, сидит чрезвычайно пожилая женщина. Учитывая столь почетное положение на снимке и возраст, можно предполагать, что это и есть его мать — Варвара Ивановна. Но можно ли считать ее дочерью Андрея Достоевского? Даже если представить, что возраст этой женщины составляет больше 80 лет, то временем ее рождения могут быть только 40-е, в крайнем случае — 30-е гг. XIX в. Сколько же лет должно было быть в это время ее предполагаемому отцу — Андрею Достоевскому, учитывая тот факт, что еще в 1781 г., приблизительно тридцатилетним, он был избран священником в с. Войтовцы? Да и почему она *Ивановна*, а не Андреевна, почему *Левицкая*, а не Достоевская? Впрочем, и Василий Андреевич Жуковский был внебрачным сыном Афанасия Ивановича Бунина! И все же, исходя из опубликованных Г.Ф. Коган материалов, можно думать, что Варвара Ивановна Левицкая скорее приходится не дочерью, а внучкой или даже правнучкой деду писателя. По каким ветвям ее рода искать родство с Достоевскими? Увы, К.А. Марцишевской, которой можно было бы адресовать все эти вопросы, уже нет в живых.

Между тем, рассказанная выше история может иметь и *иное* объяснение. В конце концов, упомянутая рассказчица могла знать только то, что в числе ее предков был носитель фамилии *Достоевских*, но, при этом, она не принадлежит к близким родственникам знаменитого писателя. В таком случае, Марцишевская может относиться к потомкам какого-то *другого* Достоевского, причем совершенно необязательно — к потомкам его внебрачного союза. Основания для подобного рода рассуждений имеются. Дело в том, что совсем недалеко от Балтского уезда, чуть южнее, в Ананьевском уезде Херсонской губ. (что гораздо ближе окрестностей Брацлавля) в середине XIX в. проживало сразу несколько носителей славной фамилии, в числе которых известен Григорий Константинович Достоевский с детьми, владевший землями в с. Дальнее Кушнирово, Красный Яр и др.[23] Правда, его сын Иван родился только в 1882 г., но, во-первых, Иваном могли звать и кого-либо из братьев Г.К. Достоевского, а, во-вторых, почему бы и ему или его отцу, братьям, не иметь внебрачных детей?!

* * *

Не менее «темным местом» для современных исследователей оказываются личные связи Ф.М. Достоевского с его украинскими родственниками, да и самое отношение писателя к этим людям. При нашей осведомленности в этом вопросе вообще можно было бы говорить, что никаких личных связей здесь и не существовало. Единственное известное нам исключение — неоднократно упоминавшееся в статье письмо двоюродной сестры Ф.М. Достоевского Н.Е. Глембоцкой. Между прочим, с ним связана одна из интереснейших загадок биографии писателя. В самом деле, откликнулся ли Ф.М. Достоевский на столь отчаянную просьбу о помощи? Ведь для



Фрагмент письма двоюродной сестры Ф.М. Достоевского – Н.Е. Глембоцкой к писателю, содержащий просьбу о помощи. Сельцо Кабыкрач, 1873 г.
Из собрания рукописей Института Русской Литературы. СПб

него — «певца униженных и оскорбленных» — это был своего рода «момент истины»! Если помощь (в чем мы не сомневаемся[24]) была все же оказана, то почему между писателем и его двоюродной сестрой не установилось более или менее регулярной переписки? Разумеется, «добрые дела творятся в тайне», и Достоевский мог не хранить благодарственные послания своей двоюродной сестры. Но неужели его не привлекла возможность узнать о своем деде и других родственниках чуть больше, чем содержится в скупых строчках письма Глембоцкой? Обращался ли он к

ней с подобными вопросами, узнал ли что-нибудь новое? Увы, ответ на этот вопрос скорее всего будет отрицательным. В самом деле, узнай писатель хоть что-нибудь, эта информация непременно просочилась бы к его жене и брату Андрею Михайловичу — «семейному летописцу». Но их мемуары об этом молчат...

Размышляя над этим вопросом, можно прийти к единственному, как нам кажется, удовлетворительному объяснению возникшей ситуации: Достоевский и не пытался ничего выяснить, поскольку давно уже *знал* о своем деде самое, на его взгляд, важное. Не скроем, нам всегда казалась подозрительной фраза Михаила Андреевича, позже усвоенная чуть ли не всеми его потомками, что у них «однофамильцев не имеется!» Не предостережение ли это в отношении отпрысков ненавистного для законных наследников союза — второй семьи священника Андрея? И знавший печальную семейную тайну писатель не хотел бередить старые раны ни себе, ни новоявленной родственнице?

В свете вышесказанного проясняется и следующее туманное место в биографии Ф.М. Достоевского. Известно, что летом 1877 г. семья писателя, гостившая у родственников в городишке Малый Прикол под Курском, выехала на Украину, но до Киева добралась только Анна Григорьевна с детьми. Как и приличествует паломникам, они посетили древние городские церкви и знаменитую Печерскую Лавру. Сам же Федор Михайлович вернулся в Петербург, чтобы продолжить работу над очередными выпусками «Дневника писателя». А ведь как должна была манить его «земля предков», ибо родина отца — Винничина, была, по меркам разъездов писателя, совсем недалеко от берегов Днепра! Но... Не память ли былой отцовской обиды, отравляющая радость встречи, заставила изменить маршрут? Забегая вперед, скажем, что в это время Ф.М. Достоевский мог завести в Киеве весьма любопытные знакомства.

После смерти Ф.М. Достоевского по всей России собирались пожертвования на памятник писателю и школу его имени. Опубликованные в «Новом времени» списки жертвователей дают любопытнейший материал для размышлений. Так, например, в одном из апрельских номеров газеты, наряду с «Собранием семейных вечеров» городка Липовца Киевской губ., значатся и липовецкие жители Терешкевич и Ляхницкий[25]. А ведь Войтовцы до того близки к этому городку, что ныне даже входят в состав Липовецкого района Винницкой области. Кто эти люди — просто скромные почитатели таланта писателя или же затерявшиеся на просторах Украины его дальние родственники? Эту загадку еще предстоит разгадать[26]. Между тем, никого из носителей названных в письме Глембоцкой фамилий — Гузикевичей, Черняков, Гутовских — в «нововременских» списках обнаружить не удалось. Нет в них и самой Надежды Евфимиевны Глембоцкой. Что и говорить, ответный жест в этой ситуации был бы более чем уместен...

Впрочем, насколько вообще все эти люди были осведомлены об обстоятельствах жизни их знаменитого родственника, дошла ли до них весть о его кончине? Ответить на эти вопросы можно, отталкиваясь от следующих фактов. Прежде всего, некролог Ф.М. Достоевского был помещен в Киевских епархиальных ведомостях, следовательно, его прочитали все родственники писателя, кто служил по духовному ведомству. Таковых, как мы увидим ниже, было немало. С другой стороны, совершенно ясно, что проживавшая в далекой провинции Глембоцкая не могла располагать домашним адресом своего двоюродного брата. Куда же, в таком случае, она адресовала свое послание? Оказывается, она адресовала его в редакцию журнала

Это после смерти Федора Михайловича, через сына Григория получил приглашение внести на якобы раздел наследства (семейства), но он не смог внести ...?

Фрагмент письма П.П. Достоевского к К.Н. Болдыневу с семейным преданием о приглашении СПб на похороны Ф.М. Достоевского. Январь 2001 г. Киев.

Архив Н.К. Болдынова

«Отечественные записки», где незадолго перед этим были опубликованы главы романа «Подросток»! Хочется думать, что Глембоцкая не только слышала об этой публикации, но и прочла сам роман. В этом случае можно говорить о том, что украинские родственники писателя были знакомы с его творчеством.

Интересно, что в доказательство своего родства с Ф.М. Достоевским его двоюродная сестра приводит и такой, весьма любопытный аргумент: «увидя как-то Ваш портрет <...>, я теперь совершенно убедилась, что мне Вы не чуждый человек, а очень близкий родич»[27]. Какие же изображения писателя могла видеть Глембоцкая? Наиболее вероятно, что это была литография П.Ф. Бореля с фотографии М. Тулинова 1862 г., в меньшей степени — портрет с фотографии Н. Досса, опубликованный в журнале «Нива», № 1 за 1878 г. (Думается, в последнем случае письмо было бы адресовано непосредственно в редакцию этого журнала.) Живущая, по собственному признанию, только «с додатков родных» и, следовательно, весьма тесно с ними связанная, Глембоцкая наверняка неоднократно обсуждала «семейные» темы в

кругу своих родственников. Судя по всему, эта тема была весьма популярна и в семействе другого родственника писателя — Ф.Г. Добржанского, о котором еще будет сказано ниже. Так почему же эти люди не внесли своей, хотя бы скромной лепты в общее дело прославления памяти писателя?

Если интерес провинциальных жителей к фигуре их знаменитого родственника совершенно естественен и зависит лишь от доступа к ним информации, то вопрос, в какой степени они сами могли интересовать Ф.М. Достоевского, требует специального анализа. Однако и здесь, несмотря на все вышесказанное, можно считать, что такой интерес был. В пользу этого говорит хотя бы запись в черновиках писателя о сне, где ему привиделся отец, потом «у отца какой-то семейный праздник, и вошла его старуха-мать <...> и все предки. Он был рад»[28]. Видимо, Ф.М. Достоевскому довольно часто приходилось размышлять на подобные темы, ведь во сне человек переживает воспоминания о наиболее ярких или наиболее традиционных своих впечатлениях.

Известно также, что после рождения младшего сына писатель колебался в выборе его имени. По воспоминаниям Л.Ф. Достоевской (слова которой на этот раз заслуживают гораздо большего внимания), хотя ее «отец лишь очень редко говорил о своих предках», он, все же, хотел дать своему младшему сыну «имя Степана, в память епископа Степана, который <...> был основателем православной ветви нашего рода»[29].

* * *

В рассматриваемой нами теме есть и еще один аспект: генеалогическими исследованиями, помимо историков, занимаются и врачи, изучающие наследственные болезни человека. Как известно, историки начинают свои построения от некоего, подчас вымышленного родоначальника той или иной фамилии. В медицинских исследованиях родословная строится вокруг совершенно другой фигуры, называемой *пробандом*, что в переводе с английского означает «впервые обследованный». Обычно им оказывается лицо, первое, в своем роду, обратившееся за врачебной помощью. Как правило, это к тому же и наиболее больной человек среди всех своих родственников. Разумеется, нередко наследственная патология столь груба, что пробанд отнюдь не сам принимает решение о визите к врачу, но в нашем случае это совершенно неважно. Дело в том, что еще в 1920-е годы крупнейший отечественный невролог Сергей Николаевич Давиденков сделал одно любопытнейшее наблюдение: при взгляде на семью какого-либо пробанда создается впечатление, что все имеющиеся у него симптомы болезни как бы «размазаны» по его родне. Начинает даже казаться, что каждый из родственников, причем не только родители, но и дяди, тети, братья, сестры, племянники и проч., этого человека как бы «принесли» каждый по какому-нибудь одному болезненному признаку, которые, суммировавшись затем у пробанда, еще и взаимно усилили друг друга[30].

Таким образом, С.Н. Давиденкову удалось определить некий принцип, благодаря которому возможно проникновение в сущность наследственной патологии. Нас же интересует другое, — обратим свое внимание на проблему гениальности. Поразительно, но при рассмотрении родословных гениев (понимая, с легкой руки врачей, под пробандом наиболее одаренное в родственном кругу лицо), мы получим до

В селі існують переказы, що батько письменника Достоєвського на початку 19 ст. був попом в селі Війтовцях.

Фрагмент рукописной истории села Войтовцы Липовецкого района Винницкой области, составленной местным краеведом АС Асаулюком, где сохранились предания о священнике Достоевском. Войтовцы. 1953 г.

Архив г. Липовец. Отдел коллекций.

удивления сходную картину: *одаренность любого гения так же «размазана» по его родственникам*, как признаки болезни в семейном окружении какого-нибудь невропата. В самом деле, едва ли не все ближайшие родичи Пушкина имели талант стихотворца: дядя Василий Львович при жизни слыл известным поэтом, отец Сергей Львович «грешил» блестящими экспромтами на французском языке, известные нам стихи Льва Сергеевича практически неотличимы от творений его гениального брата. Более пристальный взгляд на родословие нашего гения позволяет добавить к этому списку еще не одно достойное имя, включая Федора Тютчева и Льва Толстого. К слову сказать, дальними родственниками Пушкина, правда, уже по линии Ганнибалов (но это опять-таки неважно!), оказываются Лидия Зиновьева-Аннибал и Иннокентий Анненский.

Свидетельства о ближайшей родне Ф.М. Достоевского, собранные в знаменитом труде М.В. Волоцкого, оставляют то же впечатление. Несомненно, любая информация об украинских родственниках писателя способна обогатить уже имеющуюся картину. Больше того, располагая какими-либо сведениями о предках Ф.М. Достоевского по отцовской линии, можно гораздо вернее, без рискованных экстраполяций, оценить наследственную природу характера этого человека и проследить пути формирования его таланта. Вместе с тем, изучение родственников по

боковым ветвям «фамильного древа», тех, кто так и остался жить на Украине, позволит оценить роль, которую играют в проявлении человеческих способностей социальные факторы. Итак, что же известно на сегодняшний день в интересующей нас области?

Впечатление об отдаленных предках и родственниках Ф.М. Достоевского можно вынести из уже цитированной «Хроники рода Достоевского». Даже сейчас, через несколько столетий после описанных событий, многие представители славного рода поражают яркостью, чуть ли не демоничностью своих натур. Кажется, что все они — и Марына (именно Марына) Достоевская, в октябре 1606 г. наславшая на опостылевшего мужа наемных убийц, и Андрей Достоевский, в 1634 г. вместе с отцом зарубивший иподстаросту минского Миколая Ельского, а в 1649 г. дотла спаливший местечко Острожец, и Филипп Достоевский, в том же году разграбивший крестьян в селах Гриве и Хоровном[31], и Скальский парох Ян Достоевский, в местной потасовке с голыми руками схватившийся с вооружившимися кольями канунными людьми[32], будто бы сошли со страниц романов Генрика Сенкевича или произведений... самого Ф.М. Достоевского. Напрасно И.Л. Волгин полагает, что подобные выводы возможны лишь при вырывании фактов из их исторического контекста[33]. Ведь пресловутая «жестокость времени» заключается только в том, что люди подобного склада оказываются, так сказать, «востребованными» и более или менее безнаказанно творят свои громкие «подвиги». Интересная параллель в этом плане прослеживается между предками Ф.М. Достоевского и, жившими в другое время и в другой стране, предками И.С. Тургенева по линии матери — братьями Лутовиновыми с их громкими скандалами сначала в Петербурге, затем в родовых поместьях. Так, например, Петр Иванович Лутовинов (дед Тургенева), был изгнан из Лейб-гвардии Преображенского полка после штурма с ротой своих солдат почтовой станции в желании... получить казенных лошадей для собственных надобностей. Известно, что к его выдворению из Петербурга приложили руку и братья Орловы, которым Петр Лутовинов легко противостоял в стычках вместе с младшим братом Алексеем. Стоит ли удивляться тому, как развернулся этот человек в своих родовых поместьях? Известно, что, приревновав некоего соседа к одной из своих любовниц (по другой версии — неугодного жениха сестры), он попытался бросить его в кипящий котел с собачьей похлебкой. И непременно сделал бы это, не вмешайся дворовые люди, вовремя сообразившие, что их барин окажется в Сибири. Самым громким подвигом Петра Лутовинова стал, конечно, погром однодворцев в соседской деревне Верхососенье, втихомолку прихватывающих помещичьи земли. Дошедшие до нас описания этого побоища, завершившегося полной «викторией» деда Тургенева, поджегшего хлеба своих врагов и самолично — с криками: «Я бич ваш!» — повезшего на телегах трупы врагов в ближайший город Ливны, производят неизгладимое впечатление. Не менее крутой нрав был и у младшего из братьев Лутовиновых, строителя самой усадьбы Спасское — Ивана. Избив, под горячую руку, священника, спешившего исповедовать умирающего, он попросту откупился. Но это мелочь в сравнении с тем, что, по семейному преданию, одержимый любовной страстью, он даже женился на... родной сестре Дарье! Больше того, зазноба была отбита у своего законного жениха прямо в церкви, во время обряда венчания! Дух Ивана Ивановича, по рассказам старожилов, до сих пор бродит по парку Спасского-Лутовинова и гонит прочь непрошеных гостей. В свою очередь, сестра вышеназванных братьев —

Анна Шеншина при жизни снискала ни больше, ни меньше, как славу «второй Салтычихи». Столь же характерна была и мать писателя — Варвара Петровна Лутовинова, известная своими странностями и самодурством[34]. Право, люди иного склада, даже с очень большими «особенностями», не будут палить хлеба и деревни мирных поселян и топтать их самих копытами своих лошадей. Нам не было бы смысла вспоминать все эти подробности, если бы они не проливали свет на характер главного героя нашего рассмотрения — Ф.М. Достоевского. В самом деле, разве этому человеку не были свойственны «элементы, с одной стороны, болезненного самолюбия и самонадеянности с резкими выпадами против несимпатичных ему лиц и, с другой — наклонность к самобичеванию, самоумалению. Большая ипохондричность и мнительность <...> и наряду с этим необыкновенная страстность, широкий размах, наклонность к тратам, стремление доходить до последней черты»[35]. Справедливость приведенных аналогий подтверждается и тем, что в каждом из описанных родов (и у Достоевских, и у Тургеневых-Лутовиновых) прослеживается эпилепсия — болезнь, при которой нередки специфические изменения характера, требующие колоссальной физической выносливости. Ею же определяется и редкая настойчивость в достижении целей. В своем крайнем выражении такие люди «сметают со своей дороги ураганом своих страстей» любые препятствия, мешающие «их покоряющему шествию по жизни»[36]. Впрочем, ведь это все черты недюжинной, борцовской натуры, без чего, думается, реализация любых талантов попросту невозможна! К счастью, писатель направил свои силы именно на художественное творчество!

По странному капризу истории о более близких (уже собственно украинских) предках писателя нам известно куда меньше. О деде писателя — священнике Андрее говорилось выше. И, право же, после всего сказанного напрашиваются некоторые параллели между ним и Иваном Лутовиновым! Про его младшего сына Льва сейчас можно сказать только, что он был однокашником отца Ф.М. Достоевского по Шаргородско-подольской семинарии и, позже, продолжил «семейное дело», служа священником в родном селе Войтовцы[37]. Вероятнее всего, Лев Андреевич умер там же бездетным около 1830 г., всего лишь сорока лет от роду[38]. Думается, именно с его именем связано любопытное предание, записанное местным краеведом А.С. Асаулюком в 1953 г. Предание гласит, что в начале XIX в. в Войтовцах служил священником *отец* писателя[39]! Вероятнее всего, предание возникло в 1860–1870-е гг., после того, как опубликованные романы Ф.М. Достоевского, в первую очередь — «Преступление и наказание», достигли провинции. Имя священника Льва к этому времени уже забылось, в памяти старожилов сохранилась лишь редкая и звучная фамилия. А если сам Ф.М. Достоевский со всей очевидностью не подходил на роль местного священника, значит, по мнению местных жителей, это мог быть только его отец!

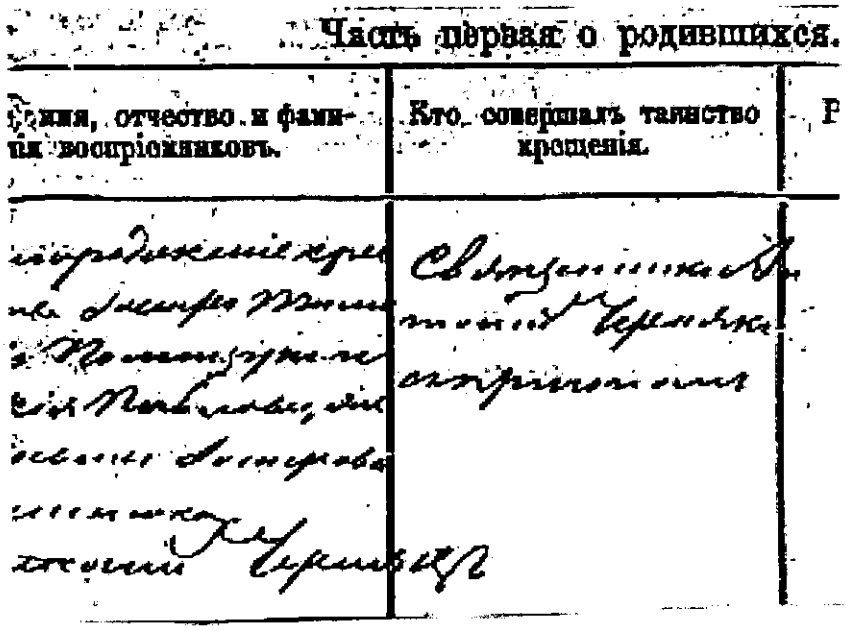
Среди других отпрысков Андрея Достоевского сейчас разработана лишь линия потомков его младшей дочери — Феклы. Имеющиеся здесь свидетельства весьма ценны для наших рассуждений. Как показали архивные изыскания, в конце 1810-х — начале 1820-х гг. Фекла Достоевская вышла замуж за священника Киевской епархии Ивана Черняка. Детей от этого брака было десять. Что же представляли собой двоюродные братья и сестры Ф.М. Достоевского? Уже старший сын Ивана и Феклы Черняков — Петр, родившийся в 1825 г. и ставший, подобно отцу, священником, кажется весьма яркой и колоритной фигурой. Так, например, воспоминания выпускника

Киевской духовной семинарии — священника В. Радецкого донесли до нас следующий любопытный анекдот: «В семинарии был Петр Черняк, ученик очень способный, но и большой проказник, весьма часто попадавшийся в разных шалостях инспектору Антонию, человеку весьма строгому <...>. <Ректор семинарии до 1845 г.> Евсевий <(Ильинский)>, щадивший людей способных, часто прощал Черняку его шалости, но однажды рассердился не на шутку и начал распекать Черняка, что называется, на все лады, угрожая ему даже исключением, ежели не исправится. Черняк, выслушав нотацию до конца, подошел близко к Евсевию, упал перед ним на колени и так жалобно стал смотреть ему в глаза, не говоря ни слова, что тот наконец рассмеялся, плюнул и сказал: «Ты не Черняк, а Чертяк! Ступай вон и впредь не попадайся!»[40] Внял ли юный семинарист отеческим наставлениям ректора? Во всяком случае, семинарию он все-таки закончил. Из некролога архиепископа Казанского Антония (Амфитеатрова) можно узнать, что после смерти своего дяди — проф. Якова Амфитеатрова в 1848 г. он, будучи ректором Киевской духовной семинарии, продолжил основанные покойным «Беседы сельского священника к прихожанам» и (до своего отъезда в Санкт-Петербург в 1850 г.) печатал там опыты семинаристов, особенно Петра Черняка[41]. Не правда ли, что-то удивительно типичное для всех Достоевских — широта и одаренность натуры, вечно готовые перейти в дикое и необузданное буйство — чувствуются и в этом человеке?

В 1863 г. мы видим Петра Черняка уже священником Покровской церкви с. Сердюковки Черкасского у. Киевской губ.[42] Сразу ли по окончании семинарии он принял священнический сан? В своих мемуарных записках, рассказывая об учебе в Богуславском духовном училище, писатель И.С. Нечуй-Левицкий вспоминает и некоего учителя Черняка, в котором «была заметна какая-то тонкая деликатность и манеры вельможного пана»[43]. Не наш ли это знакомец[44]? По воспоминаниям того же И.С. Нечуй-Левицкого, выпускники духовной семинарии часто распределялись в духовные училища, но там их ожидало слишком малое жалование и многим приходилось переходить в священники.

В «Списке лиц, служащих по духовному и духовно-учебному ведомству в Киевской епархии» за 1867 г. Петр Черняк значится как священник, студ<ент> Покровской ц. с. Писаревка Звенигородского у. Киевской губ.[45] А уже 17 августа 1867 г. его как безместного переводят в с. Шаулиху Уманского уезда[46]. Почему Петр Черняк потерял свой приход в Писаревке? На этот вопрос пока еще нет ответа. Неизвестно и то, как складывалась дальнейшая судьба этого человека. С января 1870 г. имя священника Петра исчезает из актовых книг шаулихинской церкви, и его следы для нас теряются[47].

Не менее яркой фигурой был и младший брат Петра Черняка — Антоний (род. 1838 г.), также пошедший по отцовским стопам. Он не писал духовных сочинений, зато, по его инициативе были возведены две церкви в окрестностях Киева и Винницы[48]. Увы, для него оказалось справедливым мнение дочери писателя: «Достоевские не достигают глубокой старости...»[49] — отец Антоний скончался 5 октября 1884 г., всего лишь 47 лет от роду[50]. В некрологе Антония Черняка, написанном с большой теплотой священником Петром Бутовским, как отличительные черты почившего были отмечены — ревностное исполнение пастырских обязанностей, аккуратность, гостеприимство и приветливость[51]. Кажется вполне закономерным, что священническое служение отца продолжили трое сыновей — Николай, Христофор и Георгий.



Часть первая о родившихся.

...ния, отчество и фамилія воспріемниковъ.	Кто совершалъ таинство крещенія.	Р
[illegible]	[illegible]	

Автограф Мокроносого брата Ф.М. Достоевского Лаврентия Антонии Черноки. Село Самгородок Бердичевского уезда Киевской губ. 1884 г.
Гос. архив Винницкой области
(из разысканий А.Н. Розова)

Имя старшего из них весьма часто встречается на страницах Киевских епархиальных ведомостей в связи с всевозможными поощрениями[52]. Именно двух старших детей священника Антония и мог повстречать в Киеве летом 1877 г. Ф.М. Достоевский. Думается, они были бы интересны ему не только как родственники.

О дочерях Ивана и Феклы Черняков мы почти не имеем никакой информации. Исключение составляет лишь самая младшая — Олимпиада (род. ок. 1840 г.). Ее судьба сложилась трудно, в чем-то даже трагично: рано потеряв родителей, она не смогла получить никакого образования и до конца жизни так и не узнала грамоты[53]. Несмотря на это, именно она была подлинным главой семьи, особенно после того, как в 1894 г. ее муж — священник с. Кальника Василий Войнарский — «человек очень мягкого характера» — умер[54]. Внуком Олимпиады Войнарской и был уже упомянутый нами Феодосий Григорьевич Добржанский — один из известнейших генетиков XX века. Собственно говоря, именно ему мы и обязаны возможностью вести разыскания среди этой линии потомков Андрея Достоевского. Правда, сам Ф.Г. Добржанский знал только своих ближайших родственников, однако сообщенной им информации оказалось достаточно для проведения куда более широких исследований. Впрочем, воспоминания этого человека дошли до нас, так сказать, в двух «редакциях». Первая из них была составлена в середине 1920-х гг. в Петрограде и вошла в книгу М.В. Волоцкого, вторая — продиктована дочери Софье уже в 1960-е гг. в Америке. Текст последних в отечественной прессе еще не публиковался. Мы использовали машинописную копию, любезно предоставленную племянницей жены Ф.Г. Добржанского — И.А. Сиверцевой[55]. Сравнение двух текстов обнаруживает множество противоречий. Часть из них можно объяснить простыми аберрациями памяти мемуариста, что во многом обусловлено его плохой осведомленностью. Однако ряд других заставляет думать о том, что, сообщая М.В. Волоцкому сведения о своих родственниках, Ф.Г. Добржанский преследовал некую скрытую цель. Впрочем, обо всем — по порядку.

Из всех детей Василия и Олимпиады Войнарских выжило только трое — старшая дочь Софья (род. 1864 г.) и сыновья Иван (род. 1874 г.) и Петр (род. 1876 г.)[56]. О Софье Васильевне Войнарской, вышедшей замуж за надзирателя немировской мужской гимназии Григория Карловича Добржанского, известно очень мало. Можно только сказать, что ее сын — Феодосий Григорьевич был чрезвычайно привязан к матери. Ее смерть в Киеве 22 мая 1920 г. от нелепой случайности[57], видимо, настолько потрясла Добржанского, что он старался никогда не касаться этой темы и не оставил сколько-нибудь подробных воспоминаний об этом человеке. «Чистокровная украинка» — вот и все, что сказано о ней в «Хронике рода Достоевского». Подобная характеристика может вызвать недоумение, если не знать, что дед Ф.Г. Добржанского по отцу — родовитый шляхтич Карл Казимирович — был участником восстания 1863 г., лишился всех прав состояния и был сослан в Каргополь сроком на 20 лет[58]. Ссылка К.К. Добржанского трагически отразилась на судьбе его сына — Григория Карловича: он не смог получить университетского образования и вынужден был довольствоваться скромной должностью гимназического надзирателя. Таким образом, становится понятным, почему Ф.Г. Добржанский старался по возможности затушевать свои польские «корни».

Младший брат его матери — Петр Васильевич Войнарский, согласно «Хронике рода Достоевского», учился в Киевском университете, во время Империалистичес-

кой войны служил офицером в царской армии, затем командиром в Красной армии и был расстрелян деникинцами[59]. Однако в воспоминаниях, продиктованных Ф.Г. Добржанским дочери, ничего из перечисленных выше сведений нет. Здесь говорится лишь о том, что дядя Петр был мелким клерком в каком-то офисе и, вероятнее всего, покинул Киев еще до революции[60]. Действительно, согласно справочнику «Весь Киев» на 1904 г. Петр Войнарский служил конторщиком в Службе сборов управления Юго-западной железной дороги. В это время он проживал на Фундуклеевской ул., в доме 70, принадлежащем купцу Лучинскому[61]. В 1909 г. П.В. Войнарский жил в дачном поселке Буче под Киевом[62], а в 1910 г. — уже у родственников по отцу — Мельниковых на Нестеровской ул., дом 8[63]. Далее следы этого человека теряются. Что же касается учебы в университете, то в нашем распоряжении имеется лишь свидетельство, что в 1895 г. Петр Войнарский учился в Киевской духовной семинарии[64]. Разумеется, после ее окончания (приблизительно в 1897–1898 гг.), он мог поступить в университет и даже окончить его до 1904 г. Вряд ли, однако, человек с университетским образованием удовольствовался бы местом простого конторщика. Как объяснить присутствие столь вопиющих противоречий в двух редакциях мемуаров Ф.Г. Добржанского? Чуть позже мы попытаемся ответить на этот вопрос, но прежде дадим характеристику самой яркой фигуре из детей Василия и Олимпиады Войнарских — их старшему сыну Ивану.

В монографии М.В. Волоцкого Иван Васильевич Войнарский представлен «революционером», сосланным по делу убийства Вел. Кн. Сергея Александровича в Сибирь, где ему удалось окончить Томский университет. Однако в 1909 г., всего лишь через год после возвращения из ссылки, И.В. Войнарский умер[65]. Интересно, что устные воспоминания Ф.Г. Добржанского отнюдь не противоречат этим сведениям, лишь дополняя их информацией об учебе в Московском университете и женитьбе, по возращении из сибирской ссылки в Киев, на княжне Евгении Константиновне Ван дер Стратен. Правда, здесь годом смерти указывается не 1909, а 1908[66]. Однако даже простое размышление над вышеперечисленными фактами обнаруживает совершеннейшую неправдоподобность такого жизненного пути! В самом деле, Вел. Кн. Сергей Александрович, как известно, был убит террористом Каляевым 17 февраля 1905 г. Получается, что Ивану Войнарскому удалось за считанные годы пройти арест, содержание под стражей во время следствия, суд, высылку в Сибирь, отбывание наказания за столь тяжкое преступление, учебу в университете, возвращение в Киев и благополучную женитьбу! Если же обратить внимание на дату рождения его детей (о них ниже) — 1907 г., то он вообще не мог покидать Киева. Просто удивительно, что сомнения подобного рода не возникли еще у М.В. Волоцкого?! Так что же происходило в действительности?

Прежде всего, как свидетельствуют документы, ни в каком убийстве московского генерал-губернатора этот человек не участвовал. Он был арестован полицией в Москве... ровно за десять лет до этого события — в 1895 г., по обвинению в *недоносительстве* на студенческий террористический кружок Ивана Распутина — Василия Бахарева[67]. Собственно говоря, и доносить-то было не о чем, поскольку И. Войнарский знал только то, что В. Бахарев интересуется книгами по химии, где могли содержаться рецепты изготовления пороха. Правда, между молодыми людьми состоялся совершенно нелепый разговор о том, стоит ли повторять «1 марта», но если бы В. Бахарев не вспомнил о нем на следствии, для его младшего товарища по

университету все закончилось бы благополучно. Таким образом, студент Войнарский не был активным участником кружка заговорщиков, следовательно, не должен был понести большого наказания. Да и самим-то бомбистам не удалось совершить никаких громких подвигов, кроме «пробного» взрыва у железнодорожных путей Брест-Литовского вокзала в преддверие коронации Николая II. Чтобы подчеркнуть весь драматизм произошедшего, следует сказать, что И. Войнарский только начинал свою учебу в университете, меньше года назад перебравшись из Киева в Москву. Позади были окончание 2-й киевской гимназии и год учебы на естественном факультете Киевского университета Св. Владимира, который пришлось оставить по причине болезни. Важная деталь — оказавшись в Московском тюремном замке, И. Войнарский объявляет голодовку в знак протеста против незаконного ареста. И, хотя никаких особых обвинений этому человеку инкриминировано не было, его выслали из Москвы под гласный надзор полиции в Киев[68]. Из Московского университета *такой* студент был, разумеется, тут же исключен.

Здесь кажется уместным сделать сюжетное отступление и вспомнить об одном эпизоде из жизни Ф.М. Достоевского. По воспоминаниям А.С. Суворина, 20 февраля 1880 г. — в день покушения на Лорис-Меликова террориста Молодецкого — у них с писателем состоялся весьма любопытный разговор[69]. Этот разговор касался возможности доноса в полицию о совершенно точно замышляющемся террористическом акте. После некоторого обсуждения оба собеседника, кажется, даже неожиданно для самих себя, признались, что ни в коем случае не обратились бы в «компетентные органы». Ибо страшно оказаться *доносчиком*! Думается, далеко не каждый человек поступил бы в такой ситуации подобным образом. Тем более, если иметь в виду чрезвычайно смущавшую Ф.М. Достоевского возможность *вознаграждения* за проявленную бдительность и верноподданнические чувства! А вот И. Войнарский, видно, мыслил так же, как и его знаменитый родственник!

Другим проявлением *голоса крови* у героя нашего рассказа стало столкновение с назойливым филером на одной из киевских улиц. Доведенный постоянной слежкой до белого каления, бывший московский студент набросился на своего обидчика буквально с кулаками! Последовал новый арест, унизительнейшее приказание «знать свое место» и высылка в Умань, по месту жительства матери — Олимпиады Ивановны. Но и там напасти не оставили И. Войнарского: он был обвинен в желании скрыться от полицейского надзора и снова заключен под стражу, с условием освобождения после внесения имущественного залога в две тысячи рублей. Таких денег в семье не имелось! Несчастной матери пришлось подавать прошение об освобождении сына, точнее — она продиктовала его какому-то местному обывателю, поскольку сама была *неграмотной*...[70] Поданное прошение не возымело действия, однако, 14 февраля 1896 г. ее сын был выслан под гласный надзор полиции в Степное генерал-губернаторство[71]. 22 апреля 1896 г. он прибыл в Павлодар[72].

Вряд ли стоит описывать все перипетии, произошедшие с И. Войнарским в Павлодаре, а затем в Семипалатинске, как известно, — месте ссылки и Ф.М. Достоевского! Для нашего рассмотрения важно лишь то, что всего лишь по прошествии двух лет, еще не освободившись от гласного надзора полиции, он подает прошение о разрешении поступить в Томский университет[73]. Как и следовало ожидать, в этом ему отказывают. Однако герой нашего рассказа не сдается и, после освобождения от гласного надзора полиции в феврале 1899 г., переселяется в Томск, где летом того

№ 1051

Получ. сего 15 февраля 1901 г.

№ 2

Его Превосходительству

Господину Начальнику Киевского Губернского Жандармского Управления

Студента II курса юридического факультета Императорского Томского университета Ивана Васильевича Войноровского

Прошение

В конце июля 1900 года я отправил к стопам Его Императорского Величества прошение, в котором, чистосердечно раскаиваясь в своей прошлой, беспутной жизни, о разрешении мне окончить образование в Киевском университете. В первых числах декабря того же 1900 года я уехал из Томска на матери в Подольскую губернию с тем, чтобы после нового года попасть в Петербург и лично ходатайствовать перед Министром Внутренних дел о разрешении мне свободного проживания в г. Киеве. Приехавши на родину, я узнал, что в Киевском университете происходят студенческие беспорядки.

же года поступает в число студентов[74]. Правда, теперь это уже не естественный и даже не медицинский (таковых в Томском университете тогда еще просто не было), а юридический факультет. Год спустя И. Войнарский навещает семью своей сестры Софьи Добржанской в Немирове, у которой только что родился долгожданный ребенок — уже знакомый нам Феодосий. О нем мы еще будем говорить отдельно. А с героем нашего повествования происходит полудетективная-полукомическая история: будучи в гостях у двоюродной сестры, он по какой-то надобности отсылает телеграмму со станции Галендры Киевской губ. Принявший ее телеграфист ошибочно записывает фамилию отправителя как *Войнаровский*, но даже несмотря на это в киевском губернском жандармском управлении поднимается переполох: что это за Войнаровский, уж не ссыльный ли это Войнарский??? Поразительна бдительность «царских ищеек»: в результате их розысков оказывается, что речь действительно идет о *том самом* Войнарском. Наш герой, на свое счастье, в это время уже отбывает в Томск[75]. Увы, жизнь в Сибири со столь расстроенным здоровьем и скудными заработками становится И. Войнарскому не под силу, и он начинает добиваться перевода в некогда оставленный им Киевский университет. 5 февраля 1901 г. теперь бывший студент юрфака перебирается в Киев[76]. Но здесь его поджидают новые испытания — в Киевском университете студенческие волнения. Понимая, что с таким прошлым ему никак нельзя оказаться в этом водовороте событий, Войнарский удаляется в городок Чернобыль и до июля 1902 г. живет там, пробавляясь частными уроками. Летом 1902 г. он поступает, наконец, в число студентов университета Св. Владимира[77]. К чему столько внимания уделять всем этим подробностям? Но разве в них со всей очевидностью не просматривается редкостное упорство и колоссальный волевой настрой в достижении цели? — Это ли не проявление все той же *крови Достоевских*?

12 марта 1903 г. к великому облегчению И. Войнарского (и, парадоксальным образом, к нашей досаде — теряется ценнейший источник информации) за ним прекращается негласный надзор полиции[78]. В результате сейчас нам известно лишь то, что 17 сентября 1905 г. прослушавший курс юридических наук И.В. Войнарский подает прошение о принятии его на государственную службу в Киевское отделение государственного дворянского земельного банка[79]. В это время он живет на Набережно-Лыбедской улице, в доме 14[80]. Как сложилась дальнейшая судьба этого неутомимого борца за жизнь? В уже цитированных устных воспоминаниях Ф.Г. Добржанского говорится, что его дядя Иван скончался в 1908 г. от туберкулеза[81]. Поиски могилы И.В. Войнарского на Байковом кладбище весной 2002 г. не увенчались успехом. Учитывая нынешнее состояние документации этого мемориала, возможность разыскания его захоронения представляется маловероятной.

Вернемся к причинам ошибок в воспоминаниях Ф.Г. Добржанского. Как уже говорилось, часть из них явно определяется его недостаточной информированностью. В самом деле, родившийся в 1900 г. о многих событиях в жизни своих родственников он мог знать только со слов матери. Потому-то и возникла история об участии его дяди в покушении на московского генерал-губернатора. Скорее всего, Ф.Г. Добржанскому запомнились лишь место действия — Москва, да некоторые обстоятельства обвинения — участие в тайной террористической организации бомбометателей. По сходству этих деталей мемуарист и приписал своему родственнику участие в гораздо более громком деле. Равным образом обстоят дела и с учебой в

высших учебных заведениях: размышляя о жизненном пути обоих братьев своей матери, Ф.Г. Добржанский, видимо, счел невероятным тот факт, что один его дядя учился сразу в трех университетах, тогда как другой — ни в одном. И учеба в Киевском университете была «милостиво» передана от Ивана Войнарского его брату Петру. Однако следует признать, что Ф.Г. Добржанский, с согласия, возможно даже с одобрения, М.В. Волоцкого, несколько преувеличил «революционное прошлое» братьев Войнарских. Скорее всего, и тут им двигало желание создать себе возможно более благоприятную в условиях новой, послереволюционной России биографию. Такой подход устраивал и автора «Хроники рода Достоевского» — ведь книга создавалась в весьма сложные 20–30-е годы XX века. Разумеется, М.В. Волоцкой не мог не знать многих печальных обстоятельств в жизни представителей описываемого им рода. Так, например, в 1918 и 1921 гг. в Крыму дважды арестовывался сын писателя — Ф.Ф. Достоевский. События Гражданской войны настолько обессилили его, что он скончался всего лишь через полгода после завершения своих мытарств и возвращения в Москву. Позже в Ленинграде по сфабрикованному делу аресту подвергся А.А. Достоевский, в 1928 г. «за дворянское происхождение» из Новочеркасского политехнического института был исключен внук Ф.М. Достоевского и проч. К моменту выхода книги в свет Ф.Г. Добржанский решил остаться в США. Больше того, его отказ вернуться на родину был аргументирован столь резким письмом на имя академика Н.И. Вавилова[82], что никем другим, кроме как «антисоветчиком», Ф.Г. Добржанский уже считаться не мог. Думается, в истории с этим письмом также просматривается *личностный склад* Достоевских. По воспоминаниям И.А. Сиверцевой, Ф.Г. Добржанский вообще был чрезвычайно прямым и резким человеком. Так, например, когда брат его жены — А.В. Сиверцев, после убийства 1 декабря 1934 г. в Ленинграде С.М. Кирова, был вынужден написать письмо о прекращении родственной переписки, Ф.Г. Добржанский пришел в ярость и, словно не понимая возникшей обстановки, ответил письмом с проклятиями[83].

Между тем, взаимоотношения И.В. Войнарского и Ф.Г. Добржанского указывают на один весьма любопытный аспект, имеющий параллель в биографии Ф.М. Достоевского. В самом деле, ведь дядя Иван оказывается единственным человеком среди ближайших родственников Ф.Г. Добржанского, кто получил высшее светское образование: *все* прочие известные нам мужчины в этой ветви потомков деда писателя окончили духовную семинарию. Отец будущего ученого был, как уже говорилось, только лишь скромным гимназическим надзирателем, мать — простой домохозяйкой. Конечно, Ф.Г. Добржанский был еще очень мал, когда его дядя Иван умер, но он, несомненно, много слышал о нем от матери. Не потому ли и сам выбрал светское образование и в 1919 г. окончил естественный факультет университета Св. Владимира. Тот самый, что некогда был вынужден оставить его дядя. Получается, что для своего племянника И.В. Войнарский сыграл такую же роль, как и отец писателя — М.А. Достоевский для своего гениального сына. Пятеро внуков Ф.Г. Добржанского ныне проживают в США, следы детей Ивана Войнарского — близнецов Вячеслава и Ольги затерялись в Киеве в середине 1920-х гг. В конце 2004 г. в «Киевском телеграфе» (№ 52) была помещена наша статья о киевских родственниках писателя. Увы, на нее никто не откликнулся...

Чем завершить нам свое рассмотрение? Осмысливая все вышесказанное в отношении украинских родственников писателя, с неизбежностью приходишь к выво-

ду, что и сам Ф.М. Достоевский является «плотью от плоти» своего яркого и мятежного рода. Не одно десятилетие и не одно поколение накапливая природную одаренность человеческих натур, род Достоевских, наконец, выплеснул себя в личности одного из крупнейших титанов мировой литературы. Будучи, как люди духовного звания, интеллигенцией того времени, сохраняя в своей среде древние традиции книжной культуры, украинские родственники писателя подготовили и тот духовно-психологический плацдарм, с которого в свое время стартовал их гениальный «выдвиженец». Можно ли надеяться на то, что славный род Достоевских в будущем даст еще не один подобный выплеск?

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее см.: *Богданов Н.Н.* Войтовцы — родовое гнездо Достоевских // Московский журнал. 2001. № 10. С. 2–8; *То же* // Достоевский и мировая культура. Вып. 18. СПб., 2003. С. 145–157.

[2] Цит. по: *Волоцкой М.В.* Хроника рода Достоевского. М.: Север, 1933. С. 49.

[3] Центральный государственный исторический архив Москвы (ЦГИАМ). Ф. 433. Оп. 3. Дело 110. См. также: *Волгин И.* Родиться в России. М.: Книга, 1991. С. 28–32; 45–47; *Федоренко Б.В.* О неясном в жизнеописании М.А. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Вып. 4. М., 1994. С. 21–22; *Богданов Н.Н.* Войтовцы — родовое гнездо Достоевских.

[4] Важно подчеркнуть, что об этом, будто бы имевшем место скандале ничего не пишет и двоюродная сестра Ф.М. Достоевского Н.Е. Глембоцкая, несомненно, лучше других (из всех известных нам родственников) осведомленная о событиях в семье деда писателя. См.: Материалы к биографии Достоевского. Письмо Н.Е. Глембоцкой / Публ. Н.Ф. Будановой и Н.Н. Богданова // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 16. СПб., 2001. С. 405–408.

[5] Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 16. С. 406.

[6] См.: *Волгин И.* Родиться в России. М., 1991. С. 82–83; 91.

[7] См.: *Богданов Н.Н.* Войтовцы — родовое гнездо Достоевских.

[8] Так, например, имя священника Андрея Достоевского не значится в «Відомості церков, сіл населення яких з унії приєдналось до православної церкви по бувшій Брацлавській губернії» за 1795 г., хранящейся в фондах Подольской духовной консистории Каменец-Подольского городского государственного архива (ответ на наш запрос за № 648/05–06 от 9 вересня 2002 г.). Нет его и в росписи священников брацлавского собора Успения Пресвятой Богородицы, составленной Гавриилом Григоренко и содержащей имена всех священнослужителей храма, начиная с 1803 г. (См.: Город Брацлав и его храмы. Кам.-Под., 1896. С. 1–19.)

[9] См.: ЦГИАМ. Ф. 433. Оп. 37. Д. 99.

[10] Центральный государственный исторический архив Республики Беларусь. Ф. 319. Оп. 1. Д. 26. Л. 90. Выражаем искреннюю признательность председателю Московского историко-родословного общества С.В. Думину за любезное сообщение этой информации.

[11] Государственный архив Житомирской области. Ф. 146. Оп. 1. Д. 2214.

[12] См.: *Достоевский А.М.* Воспоминания. Л.: Изд. Союза писателей, 1930. С. 18.

[13] См.: *Волоцкой М.В.* Указ. соч. С. 42–44. Любопытно, что в Отделе рукописей Пушкинского дома хранится листок с черновыми записями А.А. Достоевского о родословной другого прямого потомка А. Достоевского — Ф.Г. Добржанского. Однако никаких иных следов родственного общения этих людей более не имеется.

[14] *Коган Г.* Загадки в родословии Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. 2002. № 5. С. 375–382.

[15] Пользуясь случаем, выражаем глубокую благодарность хранительнице библиотеки И.Н. Розанова и фонда К.А. Марцишевской в Музее А.С. Пушкина (Москва) Е.А. Пономаревой за предоставленную возможность ознакомиться с материалами фонда.

[16] См.: Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. Вып. 9. Кам.-Под., 1901.

[17] Там же.

[18] Подольские епархиальные ведомости. 1879. № 3. С. 32.

[19] Труды комитета для историко-статистического описания Подольской епархии. Вып. 2. Кам.-Под., 1878–1879. С. 13–15.

[20] См.: *Волгин И.* Указ. соч. С. 82–82; *Богданов Н.Н.* Войтовцы — родовое гнездо Достоевских.

[21] Благодарим Е.А. Пономареву за любезное сообщение об этой находке.

[22] См.: *Коган Г.* Загадки в родословии Ф.М. Достоевского. С. 381.

[23] Сведения получены от проживающего в Киеве правнука Г.К. Достоевского Павла Петровича Достоевского.

[24] В своей уверенности мы основываемся не только на том, что благотворительность Ф.М. Достоевского была необыкновенно широка, но и на том, что письмо его двоюродной сестры, хотя и содержит просьбу о помощи, все же не несет в себе ничего оскорбительного.

[25] № 1854 за 28 апреля 1881 г.

[26] В «Летописи жизни и творчества Ф.М. Достоевского» (СПб., 1999. Т. 3. С. 521) фигурирует липовецкий житель Г.А. Ляхницкий, обратившийся в конце 1880 г. в Книжную торговлю Достоевского с просьбой выслать некоторые сочинения писателя и удостоившийся в январе 1881 г. ответа А.Г. Достоевской. Можно не сомневаться, что он и жертвователь из списков «Нового времени» — одно и то же лицо. Однако Ляхницкий, как кажется, ничего не пишет о своем родстве с Ф.М. Достоевским.

[27] См.: Достоевский: материалы и исследования. Вып. 16. С. 406.

[28] Запись от 16 июня (ст.ст.) 1870 г. См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. Л.: Наука, 1972–1990. С. 104. Интересно зафиксированное писателем ощущение *радости*, переживаемое отцом. Не от того ли, что вся его семья опять в полном сборе, и глава семейства вроде бы как и не покидал своих потомков?

[29] Цит. по: *Волоцкой М.В.* Указ. соч. С. 148. Подчеркнем, что еще по мнению М.В. Волоцкого этот «архиепископ Стефан», в том виде, как он представлялся писателю, является фигурой совершенно мифической.

[30] Подробнее см.: *Давиденков С.Н.* Эволюционно-генетические проблемы в невропатологии. Л., 1947. С. 308–382.

[31] *Волоцкой М.В.* Указ. соч. С. 32–40.

[32] *Волгин И.* Указ. соч. С. 80–81.

[33] Там же. С. 18.

[34] Подробнее см.: *Богданов Н.Н.* «Под бурей рока твердый камень — в волненьях страсти легкий лист...» // Независимый психиатрический журнал. 2001. № 2. С. 68–77.

[35] *Аменицкий Д.А.* По поводу «Болезни Достоевского» // Научное слово. 1929. № 4. С. 88–91.

[36] *Краснушкин Е.К.* К психологии и психопатологии убийства // Убийства и убийцы. М.: Изд. Минздрава, 1928. С. 29–30.

[37] Государственный архив Винницкой области (далее — ГА ВО). Ф. 799. Оп. 1. Спр. 114. Арк. 20.

[38] С этого времени в Войтовцах обретается уже другой священник. См.: Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. Вып. 9. Кам.-Под., 1901. С. 195–196.

[39] Сообщено А.И. Роговым (Липовец).

[40] *Радецкий В.* Киевская духовная семинария в первой половине XIX столетия. Украина. 1907. № 10. С. 196–197. (Сообщено А.Н. Макаровым, Киев.)

[41] Киевские епарх. ведомости. 1879. № 49. С. 5. (Сообщено А.Н. Макаровым, Киев.)

[42] Список лиц, служащих по духовному и духовно-учебному ведомству в киевской епархии. Киев, 1863. (Сообщено А.Н. Макаровым, Киев.)

[43] Житие Ивана Левицкого (Нечуя), написанное им самим. См.: *Нечуй-Левицкий И.С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Киев: «Наукова думка», 1968. Т. 10. С. 38. Перевод с украинского Н.Н. Богданова.

[44] Недавно найденные в Центральном государственном историческом архиве Украины (Киев) документы свидетельствуют о справедливости нашего предположения. (Сообщено А.И. Роговым, Липовец.)

[45] Сообщено А.Н. Макаровым, Киев.

[46] Киевские епархиальные ведомости. 1867. № 21.

[47] Сообщено А.И. Роговым, Липовец.

[48] Подробнее см.: *Богданов Н.Н., Роговой А.И.* Новые данные о родственном окружении Ф.М. Достоевского. Семья Антония Черняка // Генеалогический вестник. Вып. 16. Санкт-Петербург, 2003. С. 21–31.

[49] Цитируется по: *Волоцкой М.В.* Указ. соч. С. 49.

[50] Точная дата смерти А. Черняка установлена А.И. Роговым (Липовец). См.: ГАВО. Ф. Д-904. Оп. 2. Д. 114. С. 316.

[51] Киевские епархиальные ведомости. 1884. № 23. С. 1058.

[52] Подробнее см.: *Богданов Н.Н., Роговой А.И.* Новые данные о родственном окружении...

[53] Государственный архив Российской Федерации (далее — ГА РФ). Ф. 102. ДП-7. № 146. 1895. Л. 317–318.

[54] *Волоцкой М.В.* Указ. соч. С. 62. Год смерти уточнен по: Киевские епарх. ведомости. 1894. № 12. С. 190–191. См. также: *Богданов Н.Н.* Его родословная (К 100-летию Ф.Г. Добржанского) // Природа. 2000. № 12. С. 65–67.

[55] К великому нашему сожалению, 9 апреля 2003 г. Ирина Александровна Сиверцева, так горячо поддерживавшая нас в этих разысканиях, скончалась.

[56] ГА РФ. Ф. 102. Д3. Оп. 1894. Дело 1360; *Богданов Н.Н.* Его родословная... В книге М.В. Волоцкого (с. 63) среди детей Олимпиады Войнарской значится еще и сын Сергей, однако никаких документальных подтверждений, что такой человек действительно существовал, нам отыскать не удалось.

[57] См.: Из переписки Ф.Г. Добржанского с В.И. Вернадским / Публ. М.Ю. Сорокиной // Природа. 1990. № 3. С. 92. В это время Добржанские проживали на Лукьяновке. Поиск могилы С.В. Добржанской на близлежащем Лукьяновском кладбище осенью 2000 и весной 2001 гг., к сожалению, не дал результатов.

[58] Сведения получены от И.А. Сиверцевой (Санкт-Петербург).

[59] *Волоцкой М.В.* Указ. соч. С. 63.

[60] *Добржанский Ф.Г.* Заметки к родословной. Рукопись. 1960-е гг. (?). На английском языке. Копия в архиве Н.Н. Богданова.

[61] Весь Киев на 1904 г. К.: Тип. Трахтенберга, 1903.

[62] Весь Киев на 1909 г.

[63] Весь Киев на 1910 г.

[64] ГА РФ. Ф. 102. ДП-7. № 146. 1895. Л. 317, об; 318.

[65] *Волоцкой М.В.* Указ. соч. С. 63.

[66] *Добржанский Ф.Г.* Заметки к родословной.

[67] ГА РФ. Ф. 102. ДП-7. № 146. 1895; Д. 3. Оп. 1894. Дело 1360.

[68] Там же. № 146. Л. 152.

[69] См.: Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 328–329.

[70] ГА РФ. Ф. 102. ДП-7. № 146. 1895. Л. 317, 318. И это двоюродная сестра великого писателя!

[71] Там же. Л. 335.

[72] Там же. Ф. 102. Д. 3. Оп. 1894. Дело 1360. Л. 39.
[73] Там же. Л. 45–46.
[74] Там же. Л. 85.
[75] Там же. Л. 83, 89–90.
[76] Там же. Л. 104.
[77] Там же. Л. 114.
[78] Там же. Л. 104.
[79] Там же. Л. 108–109.
[80] Там же. Л. 110.
[81] *Доброжанский Ф.Г.* Заметки к родословной.
[82] Письмо от 10 августа 1931 г. из Пасадены (Калифорния). См.: *Вавилов Н.И.* Научное наследие в письмах. Т. 3. М.: «Наука», С. 173.
[83] Личное сообщение И.А. Сиверцевой автору статьи.

Е.Р. Пономарев

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В СОВЕТСКОЙ ШКОЛЕ[1]

Ф.М. Достоевский — наверное, самый неудобный для советской школы писатель-классик. Неудобный в силу прямой, ничем не смягченной полемики со всем так называемым «революционно-демократическим» направлением, занимающей в его творчестве одно из наиболее важных мест. В силу того, что полемизировал, в отличие от многих, по сути — не с отдельными представителями нового течения и не с конкретными их высказываниями, а с социалистической идеей как таковой.

Поэтому он единственный писатель-классик, исключенный из школьной программы на полтора десятилетия. Судьба, на десять лет вычеркнувшая его при жизни из литературного процесса, повторилась век спустя в истории советской школы. Изучение Достоевского, таким образом, может рассматриваться как наиболее яркий пример попыток (более или менее удачных) приспособления писателя к нуждам советской идеологии и школьной программы.

В этом плане допустимо ограничиться рассмотрением учебников по литературе, официально утвержденных Наркомпросом/Министерством Просвещения. Так как учебник, в данном случае, служит важнейшим источником для изучения интенций власти. Предполагая, что в каких-то школах литература изучалась не совсем так, как предписывалось, мы будем рассматривать инвариант: как следовало «проходить» в советской школе творчество Ф.М. Достоевского.

В первые полтора десятилетия существования советской школы проходит грандиозный педагогический эксперимент. В программах, составляемых различными подразделениями Наркомпроса для школ разных типов, имя Достоевского практически отсутствует[2]. Литература изучается как часть раздела «общественной жизни» и понимается как иллюстрация к марксистской теории развития общества[3]. Из Достоевского трудно извлечь как марксистскую теорию, так и какой бы то ни было иллюстративный материал. Кроме того, в 1920-е годы изучение классической (дореволюционной) литературы вовсе не составляет, как это сложится в 1930-е годы, основы школьной программы по литературе.

Однако в середине 1930-х годов, когда советская школа будет возвращаться в традиционное русло, когда изучение литературы превратится в цельный курс, рассчитанный на несколько лет, когда возникнет первый обязательный учебник по литературе, Достоевский сразу же попадет в школьную программу. В первом советском учебнике по литературе для 9 года обучения, затем 9 класса, написанном Г. Абрамовичем, Б. Брайниной и А. Еголиным и впервые вышедшем в 1935 году (первая часть учебника — для 8 года обучения — появилась в 1934 году), глава

«Ф.М. Достоевский» занимает важное место между главами «Н.Г. Чернышевский» и «Л.Н. Толстой».

Учебник 1934–1935 годов создан на основе исторического метода М.Н. Покровского. Каждый писатель рассматривается в нем (в русле традиций российского марксизма — например, статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература») как рупор того или иного класса, при помощи которого класс выражает свое мировоззрение или свои интересы. Статья о каждом авторе начинается с уяснения его классовых позиций, в дальнейшем изложении «классовая точка зрения» доминирует. Достоевский с первой же страницы рассматривается как автор, «наиболее ярко выражавший идеологию мелкой буржуазии» [4].

«Творчество Достоевского — болезненное и мучительное — является наглядным показателем того, как коверкала и ломала громадные таланты старая Россия» (АБЕ, с. 65).

Учебник активно использует ряд интерпретационных шаблонов, которые заимствуются из статей классиков марксизма и предшествующей им традиции. Один из наиболее повторяемых шаблонов — «противоречивость», обнаруженная Лениным в творчестве Л.Н. Толстого. Для объяснения Достоевского он тоже подходит. Писатель, с одной стороны, создавал «патологические образы» (речь идет, по-видимому, о психологическом мазохизме), «утверждал необходимость страдания, красоту рабства и сладость мученичества» (АБЕ, с. 65). С другой стороны, «некоторые критические страницы его творений дышат такой силой и правдой, дают такое яркое изображение судеб человека в капиталистическом обществе, что и теперь имеют для нас значительную ценность» (АБЕ, с. 66). Иными словами, Достоевский ярко и правдиво «отражал действительность», но недопонимал подлинного (исторического) смысла происходящего.

Этот шаблон «противоречий» выстраивает весь рассказ о писателе. Например, в первом своем произведении, согласно учебнику, он прекрасно раскрывает судьбы бедных людей, показывает человека на нижней ступени социальной лестницы, но при этом «не делает нужных выводов. В конечном счете для него все дело в этическом разрешении вопроса» (АБЕ, с. 68). В качестве доказательства приведен отзыв Белинского, пользующегося (в числе других «великих критиков») безусловным авторитетом в советской школе как один из предшественников создания большевистской истории литературы [5]. Мнение Белинского подается как вневременная, объективная оценка. Оказывается, Белинский сразу усмотрел в Достоевском ту изломанность натуры, которая так и не позволила писателю сделать нужные (то есть «революционные») выводы: «Следует тут же заметить, что великий критик, учитывая большую ценность романа, в то же время справедливо усомнился в сознании самим автором тех выводов, которые неизбежно вытекали из нарисованных им картин и положений» (АБЕ, с. 68). Комментарий переосмысляет оценку критика, здесь характерно для соцреалистической культуры встречаются временное (синхроническое значение отзыва) и вечное (диахроническое значение), поглощая семантические зазоры между возможными интерпретациями и поворачивая слова Белинского в нужную сторону.

Эта трактовка развивается в следующем параграфе: «Отвлеченно гуманистический, религиозный характер воззрений Достоевского быстро привел его к разрыву с Белинским» (АБЕ, с. 69). Попадание писателя в кружок Петрашевского рассмотрено

как следствие «разрыва» с Белинским, олицетворяющим верность писательского пути. Достоевский как бы переходит с верной дороги на дорогу благородную, но тупиковую (примыкает к «убежденным фурьеристам»). Безусловность ареста и каторги смягчены, тем самым, мыслью, что страдает Достоевский за не совсем верные идеи: «<...> это обвинение не соответствовало действительности, усматривая революционность там, где по существу были лишь утопические, отвлеченные грезы» (АБЕ, с. 70). Так легкое смещение акцентов между синхроническим и диахроническим пониманием Белинского создает семантический сдвиг, все более расширяющийся по мере движения рассказа о писателе.

Каторга становится для Достоевского ретортой «противоречий»: «Болезненный, неровный характер Достоевского, его постоянные метания между протестом и смирением в условиях каторги получают дальнейшее развитие.

Теоретически писатель смиряется, проповедует покорность <...>. Практически же в мировоззрении Достоевского по-прежнему сплетаются мотивы смирения с протестом против окружающей действительности» (АБЕ, с. 70).

В следующем параграфе, рассказывающем о возвращении Достоевского в Петербург, будет повторено то же самое («Обострявшаяся противоречивость мировоззрения Достоевского») с некоторым развитием шаблона:

«С одной стороны, Достоевский критикует буржуазно-помещичий строй <...>.

С другой стороны, не видя возможности борьбы, озлобленный каторгой и солдатчиной, отказавшись от юношеских увлечений фурьеризмом, мстя себе за них, Достоевский делает судорожную попытку оправдать устои государственного порядка <...>» (АБЕ, с. 70).

Помимо повторенного мазохистического мотива («мстя себе за них») учебник развивает идею о писателе-отщепенце. В молодости он был настоящим революционером, но каторга окончательно сломила его, он не смог больше бороться и сдался — пошел по пути реакции. Так реакционные взгляды великого писателя получают психологическое оправдание, а прогрессивное по сути изображение людских страданий — диалектическое объяснение.

Те же противоречия находит учебник в «Записках из Мертвого дома», в «Униженных и оскорбленных». Учебник предлагает универсальный шаблон, тиражируемый в школьном сознании. При этом лазейка «противоречий» позволяет неоднократно вчитывать в текст мысли интерпретатора: «Достоевский не ограничивается описанием ужасов каторги. Он прозрачно намекает на то, что сама каторга является порождением определенного социально-политического строя» (АБЕ, с. 72).

А вот с «Преступления и наказания» начинается новый период творчества Достоевского, посвященный оправданию существующего строя и утверждению религии. «Преступление и наказание» анализируется подробно — по «образам», как это принято в учебнике вообще. Восприятие произведения как художественного выражения групповой/классовой идеологии делает героя главным элементом текста. И автор, и герой оказываются в одинаковой позиции идеолога. Слово героя воспринимается как прямое слово автора и расценивается как призыв к действию.

Прежде всего, Достоевский с гениальной силой изображает угнетенных, нищету и проституцию. Любая возможность прочитать текст по-марксистски тут же используется интерпретатором: «<...> он вскрывает фальшь отношений между мужчиной и женщиной в капиталистическом обществе, показывая, что они являются скрытыми

формами той же проституции. Сговор Дуни Раскольниковой с Лужиным расценивается автором как тот же акт продажи себя для спасения от материальных лишений семьи, что и поступок Сони» (АБЕ, с. 74). Мнение героя легко становится мнением автора, порой соединяясь и с мнением интерпретатора, выражающего «правильную» точку зрения.

Истязание крестьянской клячи в первом сне Раскольникова оказывается символическим обобщением эксплуатации. Причем необходимость протеста — другой интерпретационный шаблон — реализуется и здесь. Абзац, посвященный «лядащей кобыленке», завершается так: «Но перед смертью жертва не выдерживает и пытается оказать противодействие» (АБЕ, с. 74). Дальнейший анализ «образов» будет рассмотрением различных форм «протеста» против эксплуатации.

Раскольников, как и Достоевский, по учебнику, — идеолог мелкой буржуазии. Отталкиваясь от буржуазного гуманизма, он приходит к выводу, что жизнь изменить невозможно, что богатые и бедные, сильные и слабые будут всегда. Его выход — индивидуалистический бунт, в котором личность пытается совершить переход из слабых в сильные. К сожалению, не устает повторять учебник, Достоевский, рисуя Раскольникова, «не делает нужного вывода о необходимости ломки всей системы капиталистических отношений» (АБЕ, с. 77). «Правильная» точка зрения (голос интерпретатора) неуклонно сопровождает все неверные мнения.

Идеи Сони Мармеладовой учебник считает грандиозным типическим обобщением рабской морали. Уход от реальности в «иллюзорный мир <...> религиозных верований и представлений» (АБЕ, с. 78) расценен как характерный вид буржуазной идеологии. Здесь Достоевский, вместо того, чтобы звать к борьбе, «<...> сам солидаризируется со взглядами Сонечки <...>» (АБЕ, с. 78).

Особое внимание учебника обращено на фигуру Лебезятникова — злую карикатуру на героев Чернышевского. Учебник прослеживает подмену понятий: теорию «разумного эгоизма» Достоевский искусно заменяет буржуазной опять-таки проповедью личного благоустройства. Взгляды же революционных демократов на «свободную в высоком смысле слова любовь» (АБЕ, с. 79) обыгрываются как гимн проституции.

Достоевский, объясняют авторы учебника, не понимая новых идей, сводит всю глубину социалистического учения к поверхностным буржуазным представлениям. «Критика Достоевским капиталистического общества, конечно, ограничена, так как ведется с позиций той социальной группы, которая не имеет будущего» (АБЕ, с. 79). Этот вывод, по текстовой логике, должен быть применен к Раскольникову, Соне и Лебезятникову, но Достоевский как создатель этих «образов» несет, по логике авторов учебника, прямую ответственность за них.

Завершая рассказ о Достоевском параграфом «Последние романы», авторы отметили, что после «Преступления и наказания» Достоевский «все более и более переходит в лагерь феодальной реакции» (АБЕ, с. 84). Только в «Братьях Карамазовых» вновь появляются «отдельные прекрасные изображения положения людей в эксплоататорском обществе» (АБЕ, с. 84).

Во втором учебнике, создававшемся в 1938–1940 гг. (авторы учебника для 9 класса А.А. Зерчанинов, Д.Я. Райхин, В.И. Стражев), очищенном от влияния теории Покровского и ошибок «вульгарной социологии», базирующемся на «стадиальной

теории», предложенной Г.А. Гуковским, Достоевский исчезает из списка изучаемых авторов. Процесс смены одного учебника другим имеет свою внутреннюю логику. Попадание писателя в школьную программу делает его обязательным для изучения. Обязательность в контексте формирующейся соцреалистической культуры воспринимается как положительное качество. В процессе редактирования первого учебника хорошо видно, как писателям, считающимся «реакционными» (например, В.А. Жуковскому), последовательно присваивают все больше и больше положительных характеристик. Метонимические связи позволяют передать им ряд атрибутов, маркирующих авторов «прогрессивных». Тем самым, «реакционеры» постепенно подтягиваются по значимости к «революционерам», формируя единый пантеон русской литературной классики[6]. Достоевскому в этом процессе трудно найти место. Поэтому, по-видимому, было принято решение вывести Достоевского за рамки школьной программы. Достоевский оказался главным врагом советской власти в истории русской литературы XIX века, наиболее неудобным для перетолкований и приспособления.

Имя Достоевского упомянуто в одном абзаце (параграф «Петрашевцы» главы «Тридцатые — сороковые годы»), посвященном едва не совершившейся казни. Прежние отрицательные коннотации («идейные колебания» писателя) скрыты за многозначным предложением: «По-разному сложилась их личная судьба, когда “кружок петрашевцев” (в апреле 1849 г.) подвергся разгрому»[7]. Достоевский же показан героем, стоящим на эшафоте, — похожим на Чернышевского. Смежность писателей в истории литературы предопределяет метонимический перенос, независимо от того, что в жизни Достоевский и Чернышевский были идейными врагами. В поступательной истории русской литературы, созданной Г.А. Гуковским, они близки как представители единого направления — критического реализма.

Больше о писателе во всем учебнике не сказано ничего. Автор стадиальной теории не был удовлетворен таким итогом. В книге по методике преподавания литературы, вышедшей в 1941 году, он писал: «<...> школа иногда боится сложных тем, избегает вопросов и даже писателей, объяснение которых требует некоторой углубленности. Так выпал из школьного преподавания Достоевский <...>»[8]. Интересно, каким бы предстал Достоевский у Гуковского, успей он дойти до середины XIX столетия. Тем не менее, по учебнику хорошо видно, что созидающемуся пантеону русской литературы трудно ассимилировать писателя. Учебник не знает, что делать с его «идейными колебаниями» и предпочитает о них умолчать.

Возвращение Достоевского в школу произойдет в 15 издании учебника в 1956 году, после реабилитации писателя в идеологическом советском литературоведении. Новое отношение к Достоевскому хорошо заметно в установочной книге работника Агитпропа ЦК А.Е. Еголина «Освободительные и патриотические идеи русской литературы XIX века» (1946), фактически начавшей послевоенную патриотическую кампанию в гуманитарной науке. Имя Достоевского прозвучало у Еголина неожиданно без положенной отрицательной «характеристики», в положительном контексте. Достоевский, как и повысивший свой статус Тургенев, оказались писателями, принесшими на Запад сокровища русской литературы, которая с середины 1940-х гг. официально именуется «самой передовой литературой мира»: «Огромным успехом пользуются сочинения Достоевского в Европе и в Америке. Писатели Запада были поражены глубиной психологического анализа Достоевского. Некоторые из них утверждали, что Достоевский в раскрытии человеческой души превосходит Шекспи-

ра»[9]. Изменившийся в годы войны идеологический вектор определил новое значение писателя: успех Достоевского на Западе перевесил его идейные грехи против советской власти. И в самом деле: громко провозглашая «Мировое значение русской классической литературы» (так называлась итоговая глава, с 1949 года завершавшая учебник 9 класса), нужно было возвратить в ее лоно одного из самых читаемых в мире русских писателей.

Возвращение Достоевского в школу было предельно осторожным: параграф о нем занимал всего 6 страниц в составе главы «Семидесятые — восьмидесятые годы». Так, писатель был отнесен к периоду, когда идейные противоречия, согласно ленинской концепции трех этапов освободительной борьбы, стали свидетельством неспокойной совести, особого вида протеста.

Обновленный учебник использует подход учебника 1935 года, последовательно очищая его от нарочито отрицательных оценок. Например, реакция Белинского на «Бедных людей» теперь исключительно положительна, без каких бы то ни было оговорок: «Белинский восторженно приветствовал молодого писателя, возвысившего свой голос в защиту униженных и обездоленных»[10]. Акцент, сделанный на несостоявшейся казни петрашевцев еще в 1949 году, усилен. Достоевский, опять же без оговорок, представлен борцом с самодержавием. Из учебника 1935 года заимствуется мысль о том, что тюрьма, каторга и дисциплинарный батальон сломили волю писателя. Однако тон, которым это рассказано, теперь полон сочувствия: «Условия каторжного быта и многолетний отрыв от умственной жизни передовых слоев общества [вот во что превратился прежний «разрыв с Белинским». — *Е. П.*] наложили глубокий отпечаток на мировоззрение писателя. Он возвращается из Сибири больным, надломленным человеком, настроения его окрашиваются в тона религиозного мистицизма. Он отказывается от общественной борьбы, призывает теперь к сближению и примирению сословий и выдвигает на первый план идею религиозно-нравственного возрождения человека» (ЗР-1956, с. 207). Слово «реакционер» навсегда пропало из характеристики писателя. Все, к чему он призывает, — хорошие, достойные вещи, но, с точки зрения учебника, недостаточные для торжества справедливости. Рассказ о каторге меняет окраску: вместо обвинения Достоевского в непоследовательности, как в учебнике 1935 года, он выражает теперь извинения за Достоевского. И в самом деле, столько пережившего, больного человека вполне можно понять, простить ему некоторую неясность мысли.

В изложении «Преступления и наказания» в новом учебнике господствует пересказ содержания. Это общее свойство обновляемой в пост-сталинскую эпоху советской школы: идеологические пассажи, которые начинают восприниматься как политически окрашенные, стремятся заменить нейтральными. Нет ничего нейтральнее пересказа. К тому же, школьные методисты в погоне за предельным упрощением часто подменяют пересказом анализ текста. В контексте этих перемен пересказ сюжета входит в учебник и — с очевидным интерпретаторским удобством — в текст о «Преступлении и наказании».

Происходят и некоторые подвижки в сторону научного анализа. Автор и герой теперь напоминают сиамских близнецов: они уже не идентичны, но еще не разделены. И Раскольников, и Достоевский одинаково видят «острые противоречия жизни в капиталистическом городе» (ЗР-1956, с. 208). Но выход из противоречий они теперь находят по-разному. Раскольников ищет правду в индивидуалистическом бунте

против общества, а Достоевский — в смирении и страдании. И здесь интонация извинения за тяжело больного человека: «Писатель не нашел, однако, правильного решения проблемы взаимоотношения личности и общества» (ЗР-1956, с. 209). Характерна и мягкость формулировок: «не нашел», но искал; «не нашел правильного» звучит иначе, чем «не делает нужных выводов» (АБЕ, с. 68), в последнем заложена коннотация сознательного введения читателя в заблуждение[11].

Итог «Преступления и наказания» тоже подведен в пользу автора: «Сила реалистической трактовки социальных противоречий эпохи капитализма, глубина и тонкость психологического анализа в произведении делают "Преступление и наказание" одним из выдающихся явлений русской и мировой литературы» (ЗР-1956, с. 209). Указание на «мировую литературу» не случайно: Достоевский теперь воспринимается как часть государственного престижа СССР/России. Теоретически этот положительный итог стал возможен потому, что в патриотической трактовке русской литературы, созданной Еголиным и др., и затем, в литературоведении шестидесятых, автор уже мог выражать положительное объективное содержание независимо от того, какие смыслы он хотел вложить в произведение. Например, в книге Еголина говорилось: «Хотя Тургенев был "постепеновцем", но его произведения имели глубоко прогрессивное значение и *независимо от его желания* служили делу революции»[12]. Так же и в тексте учебника о Достоевском: «Вопрос, поставленный автором, неизбежно направлял мысль читателей на оценку того жестокого социального строя, который губил духовные богатства русских людей» (ЗР-1956, с. 207). Этот пассаж может быть отнесен к любому произведению Достоевского (в учебнике он использован в характеристике «Записок из Мертвого дома», а в следующем абзаце перефразирован для «Униженных и оскорбленных»). Причем «вопрос» возникает как бы сам собой, из текста.

Различение субъективных авторских интенций и объективного значения текста стало основой, на которой и была проведена окончательная реабилитация Достоевского. Ключевую роль сыграло понятие «реализм». В учебнике 1930-х, вслед за историко-литературной концепцией Гуковского, «реализм» понимался как определенный этап развития литературы, соответствующий определенному этапу развития человеческого сознания и определенной экономической формации. В патриотической концепции 1940-х «реализм» утратил какое-либо значение и стал употребляться как слово-жест для обозначения положительного содержания творчества того или иного автора. В параграфе о Достоевском «реализм» получил новое лексическое наполнение: объективное выражение общественных противоречий, несмотря на ошибочность идей.

«Ошибка Достоевского состояла в том, что все мучительные вопросы общественной жизни он пытался разрешить в плане психологическом, а не социальном.

Но вопреки всяким ложным, утопическим теориям реализм в творчестве писателя всегда брал верх над реакционными взглядами. Силой таланта бытописателя, мастерством глубочайшего психологического анализа <...> Достоевский привлек к себе общее внимание и заслужил мировую известность» (ЗР-1956, с. 210).

Реализм здесь равен бытописательству и непосредственно показанной правдой жизни противостоит «утопическим идеям», в которых соединились фурьеризм раннего Достоевского и христианство позднего Достоевского. Мировая известность по-прежнему фигурирует в подтексте. Ее поддерживают и традиционные для советско-

го учебника мнения «авторитетов»: М. Горького и Ленина. Такую же функцию авторитетной оценки выполняет и цитата из газеты «Правда» от 6 февраля 1956 года. Характерно, что в учебнике 1935 года «авторитеты» не подкрепляли главу о Достоевском.

Полноценная глава о Достоевском появилась только в новом (последнем советском) учебнике (авторы: М.Г. Качурин, Д.К. Мотольская, М.А. Шнеерсон), впервые вышедшем в 1969 году. Так же, как и в первом советском учебнике она разделена на две статьи: 1) биографию и обзор творчества; 2) «разбор» романа «Преступление и наказание».

Первая часть выстроена по привычной канве. Используются практически те же идеологемы, что и в учебниках Абрамовича и др. и Зерчанинова-Райхина, но значительно менее прямолинейно, чем раньше. В связи с этим идеологические пассажи кажутся порой размытыми, порой неаккуратно вставленными. Это связано со стагнацией идеологического творчества в СССР, все большей активизацией процесса «исправления» отдельных идеологем с сохранением прежнего идеологического каркаса. Основными способами «размывания идеологем», применяемыми в школьном учебнике, становятся подробный пересказ содержания произведения, обильные пространные цитаты из оригинального текста, а также особая «школьная научность» в интерпретациях, имитирующая объективность и многоаспектность. Внешне кажется, что работа с источниками стала более точной, а интерпретации — научно обоснованными, но это характерная иллюзия. Советская идеология сохраняет все основные постулаты, а школьный учебник, меняя акценты и модуляции, по-прежнему следует схеме, заданной еще в середине 1930-х годов.

Положительность творчества Достоевского все более усиливается. Тот же отзыв Белинского о «Бедных людях», в котором великий критик, согласно учебнику 1935 года, сразу отметил оппортунизм Достоевского, использован с другим акцентом. И Достоевский в учебнике 1969 года выглядит едва ли не как главный ученик Белинского: «Белинский сказал начинающему писателю: “Вам правда открыта и возвещена как художнику... Цените же ваш дар и оставайтесь верным и будете великим писателем”. Отмечая “страшную правду романа”, Белинский говорил: “Вы до самой сути дела дотронулись, самое главное разом угадали”» [13]. Если ранее для изображения «противоречивого» Достоевского подчеркивалась сложность его отношений с Белинским, то теперь, когда создавался облик «благостного» Достоевского, мнение Белинского о молодом писателе тоже приобретало «благостный» оттенок и предопределяло, как и раньше, все его дальнейшее творчество.

Возведение Достоевского на эшафот ставится в ряд всего «освободительного движения в России». Совершается метонимический переход, и Достоевский на какое-то время превращается в революционера, светя отраженным светом Радищева и — нонсенс! — Чернышевского. Впрочем, уже в учебнике 1940 года, примеряя Достоевского к пантеону, на писателя надевали сюртук стоявшего рядом Чернышевского, так что неожиданное, на первый взгляд, сопоставление есть результат внутреннего развития идей школьного учебника: «Достоевский вместе с другими петрашевцами был арестован и заточен в Алексеевский равелин Петропавловской крепости. Здесь томился перед отправкой в Сибирь А.Н. Радищев, здесь прошли последние дни приговоренных к казни декабристов, здесь писал свой роман “Что делать?” Н.Г. Чернышевский» (КМШ, с. 248). Учебник в риторическом нагнетании

имен не обращает внимания на то, что Чернышевский писал свой роман уже после того, как в крепости отсидел Достоевский. Это не важно: важен героический дух стен. Достоевский ведет себя и далее, как почти Чернышевский: «Достоевский проявил удивительную душевную силу. В день казни, перед отправкой в Сибирь на каторгу, он писал брату: "Клянусь тебе, что я не потеряю надежду и сохраню дух мой и сердце в чистоте"» (КМШ, с. 249–250).

Период каторги рассмотрен также по канве 1935/1956 года, и вновь оценки сильно смягчены. С одной стороны, каторга углубила веру писателя в духовные силы народа. С другой, оставила тяжелый след в его душе. Учебник объединяет шаблон Абрамовича с шаблоном Зерчанинова. «Трагическое противоречие» во взглядах Достоевского является одновременно и извинением за него: «Достоевский и раньше смутно представлял себе пути освобождения угнетенных, а теперь полностью утратил веру в революционное переустройство общества» (КМШ, с. 250). На вопрос «А кто виноват?», звучавший и в прежнем учебнике, ответ дается менее прямолинейно, значительно ближе к тексту «Записок из Мертвого дома». Это и есть новая струя, внесенная в новый учебник. У Зерчанинова в античеловеческих условиях каторги виноват был существующий строй, в новом учебнике — «тиранство». Прежний оттенок сохранен, но размыт: тиранство в литературе XIX столетия имеет значение «самодержавие». Но из последующей цитаты видно, что Достоевский имеет в виду любую власть человека над человеком. С другой стороны, вопрос «А кто виноват?» по-прежнему подверстывается к революционной тематике. У Достоевского речь идет о гибели человеческого в человеке, в сопутствующих комментариях учебника — о потере «веры в революционное переустройство общества». Впервые в советском учебнике проявляется «неуверенность трактовок»: большая цитата, неискаженное вставками и сокращениями авторское слово позволяет увидеть зазор между словом Достоевского и пояснениями к нему.

Несмотря на то, что в списке рекомендуемой научной литературы (впервые приведенном в учебнике по окончании каждой главы), наряду с сочинением В. Ермилова и биографической работой Л. Гроссмана, указана книга М. Бахтина, герои Достоевского по-прежнему рассматриваются в духе начала XX века (времени затвердевания российского марксизма) как эманации авторской души. И герои, и автор не находят ответа на мучающие вопросы, тоскуют «в поисках целостного мировоззрения» (КМШ, с. 253). Отрицательные стороны души Достоевского показаны в образцовом отрицательном (как это понимается учебником, но не формулируется откровенно — последний советский учебник во всем уходит от прямых формулировок) герое — из «Записок из подполья», положительные даны на примере князя Мышкина. Стержень трактовки Достоевского закономерно усиливает тему «благостности»: «отсутствие целостного мировоззрения» в оценочном плане звучит предельно мягко, намного мягче «трагических противоречий», найденных в прежнем учебнике.

Завершение биографического очерка наиболее идеологизировано: это появившееся в учебнике с большим опозданием (запаздывание идеологической реакции на политические перемены — одно из проявлений умирания идеологии) окончательное включение Достоевского в пантеон русской-советской классики. Свидетельством закрепления Достоевского в пантеоне становится яростная (неожиданная после доминирующего «благостного» тона очерка) полемика со всеми несоветскими пониманиями писателя:

«Достоевский прошел трудный путь исканий, открытий, заблуждений. В основе его мучительных поисков истины была любовь к русскому народу, к созданной им культуре, языку, вера в великую историческую миссию своего народа [читай: построение социализма. — *Е. П.*].

Сегодняшнего прогрессивного читателя не привлечет христианская проповедь Достоевского, не введут в заблуждение его нападки на революционное движение. Но не следует забывать и о том, что сегодня злобные мещане всех положений и рангов, защитники буржуазного общественного порядка, который так ненавидел писатель, пытаются изображать Достоевского своим вождем и идеологом, ищут в нем оправдания бесчеловечности, трусости, угнетения» (КМШ, с. 256).

Во втором очерке, посвященном «Преступлению и наказанию», еще более доминирует пересказ. Он вторгается во все разделы статьи при помощи «пристяжных» конструкций: «Вот один из таких эпизодов <...>» (КМШ, с. 258); «Вот, например, один день Раскольникова <...>» (КМШ, с. 265). К прямому пересказу добавляется цитирование в функции пересказа (иногда тоже предваряемые «пристяжными» конструкциями, вроде: «Рассказ Мармеладова прерывается знаменательной сценкой: <...>» — КМШ, с. 260), а также компилятивный пересказ, сближающий разные куски текста и начиненный мелкими, двух-трехсловными цитатами:

«Раскольников спрашивает себя: “Тварь ли я дрожащая или право имею?” Он мучительно размышляет, к какому разряду людей принадлежит сам, и хочет доказать себе и окружающим, что он не “дрожащая тварь”, а прирожденный “властелин судьбы” [тут не совсем к месту пришлась цитата из Пушкина. — *Е.П.*]. На вопрос Сони, что же делать, чтобы спасти страдающих и обездоленных, Раскольников гордо отвечает <...>» (КМШ, с. 263).

Все это подменяет собой научный анализ с расчетом на психологию советского школьника: на многих предметах его обучают как высшей ценности пересказу «близко к тексту», но «своими словами» (последний пассаж цитаты напоминает упражнения на уроках иностранного языка по переводу прямой речи в косвенную). Интересно, что и начало статьи о романе оформлено как двойной пересказ — пересказ в квадрате: учебник излагает краткое содержание «Преступления и наказания», пользуясь словами Достоевского, сообщающего в письме Каткову план романа (характерно, что новый учебник, в отличие от учебника 1935 года, тоже использующего это письмо, не указывает источника — в этом сказывается новый школьный стиль, имитирующий научность).

Учебник впервые пытается уйти от традиционного с 1930-х годов «разбора» произведения по «образам». Параграфы статьи озаглавлены не так, как это было принято раньше — с использованием имен главных героев, а специально подобранными цитатами, отражающими содержание. Но это тоже иллюзия. Уже второй параграф (после вводного «Замысла романа») назван «Образ Петербурга», далее идет параграф об униженных и эксплуатируемых, затем «Деловые люди» (Свидригайлов и Лужин, плюс мерзкая Алена Ивановна) и все заканчивается Раскольниковым и Соней. Понятие «Петербург Достоевского», к слову, впервые появилось в учебнике, но оно понимается преимущественно в социально-историческом плане: «У Достоевского контрасты эти особенно обострены, что объясняется не только характером его мировосприятия, но и обострением этих контрастов в самой жизни города в 60–70-е годы, в пору стремительного развития российского капитализма <...>» (КМШ, с. 258).

О развитии трактовок Достоевского от минуса к плюсу ясно говорит сцена с «лядащей кобыленкой», вновь появившаяся в учебнике. В понимании 1935 года это было символическое выражение идеи эксплуатации. Теперь: «Образ избитой до смерти тощей клячонки становится у Достоевского символом безграничного страдания» (КМШ, с. 260). Идеология движется от экономических категорий к плану общечеловеческому. То же и в интерпретации «образа» Раскольникова: «Углубленный психологический анализ душевного состояния преступника сочетается в романе с критикой его теории» (КМШ, с. 262). Идея и психология теперь стоят рядом, разламывая марксизм изнутри.

В учебник попало одно из основополагающих открытий исследователей 1920-х годов, дошедшее до сознания методистов конца 1960-х через книгу М.М. Бахтина, изданную в переработанном виде в 1963 году. В главе «Идея у Достоевского» Бахтин писал: «Этим достигается столь характерное для Достоевского художественное слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей. Личная жизнь становится своеобразно бескорыстной и принципиальной, а высшее идеологическое мышление — интимно личностным и страстным» [14]. Однако приспособление «Идеи у Достоевского» к нуждам школьного изучения литературы обернулось традиционным для школы метафорическим «со-чувствием» герою/автору, искажающим саму суть мыслей Бахтина: «Достоевский заглядывает в душу каждого из действующих лиц и его глазами смотрит на Раскольникова» (КМШ, с. 266). В результате Раскольников получался чрезвычайно похожим на героя соцреалистической литературы [15], осознавшим, какую ошибку совершил: «Писатель-психолог до мелочей прослеживает все оттенки, все стадии страшной внутренней драмы Раскольникова. Шаг за шагом Достоевский сопровождает своего героя, передавая его мысли, движения его души, муки раненой совести и уязвленного самолюбия. Повествование во многих главах носит характер внутреннего монолога несчастного убийцы» (КМШ, с. 265). Сентиментальный методист и здесь преследует читающего учебник школьника эпитетом «несчастного».

К тому же, нарочитое наименование Достоевского «психологом» отвлекало от идейной новизны его текстов. Тем более, что анализ идей строился по-прежнему на расчленении нравственно-психологического и социального. Психологически писатель прав. Но ему не хватает диалектической точки зрения: «<...> Достоевский рассматривает идею насилия отвлеченно, в чисто нравственном плане. Художник не пытается разграничить насилие, совершаемое “избранной личностью” <...> и революционное насилие, направленное против всяческого угнетения» (КМШ, с. 264).

Спора Достоевского с Чернышевским в контексте нового учебника практически не существует. Сказано лишь, что «Достоевский вложил в уста дельца и негодяя Лужина теорию “разумного эгоизма”, но до того опошленную и искаженную, что она превратилась в теорию приобретательства» (КМШ, с. 261). Просто Достоевский и Чернышевский по-разному шли к идее всеобщего счастья. Интересно, что в учебнике 1935 года главным «античернышевским» персонажем был Лебезятников. В учебнике 1969 года этот герой не упомянут вовсе: «женский вопрос» в целях сохранения нравственности школьника оставлен за пределами учебника.

В том, что Достоевский «недопонял», учебник столь же последовательно избегает любых острых углов. Даже там, где надо сформулировать вывод, он пытается снять с Достоевского максимум вины:

«Каков же выход?

Тот же, что предлагали все мыслители, отрицавшие революционную борьбу: религиозное смирение и самосовершенствование» (КМШ, с. 267).

Если в начале биографии, в эпизоде петрашевцев, Достоевский поставлен в ряд российских революционеров, то теперь он растворен в историческом развитии антиреволюционных идей. Писатель попался на удочку привычного ответа, не подумал сам, а повторил за всеми. Тем не менее, Соня Мармеладова, олицетворяющая этот «выход» (слово заимствовано из учебника 1935 года), приобретает положительную трактовку — «в чисто нравственном плане»: «Именно потому, что она, по мысли Достоевского, говорит в этой сцене [из контекста не ясно, в какой именно. — *Е. П.*] от лица народа, робкая, тихая Соня становится вдруг властной, сильной» (КМШ, с. 267). Абсолютную ценность Божьих слов авторы учебника привычно заменили на «народ», добавили и оговорку «по мысли Достоевского». Далее следует традиционное объяснение с «правильной» точки зрения — социальной: «Но этот путь, в который верил отнюдь не весь народ, а лишь самые темные и забитые его слои, вел не к воскрешению, а к смерти, не к свободе, а к еще большему порабощению» (КМШ, с. 267).

Завершение статьи создает двойное кольцо. С одной стороны, оно повторяет пафосный финал биографии Достоевского: «Мыслящий, прогрессивный читатель не верит в спасительную силу христианского смирения. Однако он верит в любовь Сони и Раскольникова <...>» (КМШ, с. 268), усиливая антирелигиозный смысл и самой грамматической конструкцией: однозначным глаголом настоящего времени. С другой стороны, учебник приходит к тому, с чего начиналась биография и глава о Достоевском, тем самым замыкая ее: ложные теории рассеиваются «<...> перед величием истинной любви к людям» (КМШ, с. 268). Учебник сводит «Преступление и наказание» к проблематике «Бедных людей». Такая трактовка Достоевского сохранялась в советской школе практически без изменений до самого конца.

Свести все творчество Достоевского к «Бедным людям» советский учебник стремился постоянно, с 1935-го по 1991-й год. Достоевского было удобно замкнуть в кольцо, уверяя, что в конце жизненного пути он почти вернулся к началу — не случайно в интерпретациях «Братьев Карамазовых» учебник подчеркивает исключительно мотив страдания, отмечая, что писатель вновь не смог пройти мимо темы униженных и оскорбленных.

Ретроспективный анализ творчества приводил к искажению динамики развития писателя, облик Достоевского застывал в каркасе ленинских «противоречий». Из живого, мучающегося страстями человека последовательно делали восковую персону, пригодную для рассмотрения «в детском возрасте». В этом плане судьба Достоевского в советской школе мало чем отличалась от судьбы прочих писателей классического пантеона.

Однако именно «неудобный» Достоевский ярко демонстрирует, что интерпретации, предлагаемые советскому школьнику в разные периоды истории СССР, вопреки расхожей точке зрения, не отличались существенным разнообразием, а напротив, развивались в едином русле с середины тридцатых и до начала девяностых. Несмотря на разные фамилии авторов, разные теоретические принципы, положенные в основу учебников, можно говорить о единой интерпретации, разворачивающейся во времени. Менялись надстройки значений, их базис оставался неизменным. Шабло-

ны, найденные изначально, работали до самого конца. Советский учебник был выверенной идеологической машиной приспособления классического наследия к нуждам социалистической действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Исследование выполнено при поддержке Фонда Спенсера, программы «Социальные исследования развития образования в России» Европейского университета в Санкт-Петербурге.

[2] Впрочем, встречаются исключения. Например, «Программа-минимум для школ 2-й ступени МОНО» (М., 1922) предлагает пятому году обучения второй ступени изучать романы «Бедные люди» и «Преступление и наказание» (С. 40).

[3] См., напр.: Новые программы для единой трудовой школы. Вып. 1. М.; Пг.: Гос. изд., 1923. С. 108.

[4] *Абрамович Г., Брайнина Б., Еголин А.* Русская литература. Часть II. Учебник для IX класса средней школы. М., 1935. С. 65. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: *АБЕ* с указ. страницы.

[5] См., напр., в лекции А.В. Луначарского «Литература шестидесятых годов» (прочитана в 1924–1925 годах, напечатана в 1936 г. в журнале «Литературный критик»): «Я утверждаю, что никакие русские писатели не близки так к нашим воззрениям, к действительным воззрениям пролетариата, как Белинский, Чернышевский и Добролюбов» (*Луначарский А.В.* Статьи о литературе. М., 1957. С. 186).

[6] См. подробнее: *Пономарев Е.Р.* Созидание советского учебника по литературе. От М.Н. Покровского к Г.А. Гуковскому // Вопросы литературы. 2004. № 4.

[7] *Зерчанинов А.А., Райхин Д.Я, Стражев В.И.* Русская литература. Учебник для IX класса средней школы / Под ред. проф. Н.Л. Бродского. М.: Гос. уч.-пед. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1940. С. 22.

[8] *Гуковский Г.А., Клитин С.В.* К вопросу о преподавании литературы в школе. Л., 1941. С. 41.

[9] *Еголин А.* Освободительные и патриотические идеи русской литературы XIX века. [М.]: Сов. писатель, 1946. С. 36.

[10] *Зерчанинов А.А., Райхин Д.Я.* Русская литература. Учебник для IX класса средней школы. Издание 15. М.: Гос. уч.-пед. изд-во Мин. Просв. РСФСР, 1956. С. 206. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: *ЗР-1956* с указ. страницы.

[11] Даже о романе «Бесы» сказано: «<...> еще резче проявилось непонимание автором передовых идей современного ему общества» (ЗР-1956, с. 209). Необычайная мягкость оценки.

[12] *Еголин А.* Освободительные и патриотические идеи. С. 111. Выделено мною. — *Е.П.*

[13] [*Качурин М.Г., Мотольская Д.К., Шнеерсон М.А.*] Русская литература. Учебное пособие для 9 класса средней школы / Под ред. проф. Б.И. Бурцева. М.: Просвещение, 1969. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: *КМШ* с указ. страницы.

[14] *Бахтин М.М.* Проблемы творчества/поэтики Достоевского. Изд. 5. Киев: NEXT, 1994. С. 284.

[15] Этот традиционный грех советского литературоведения, сводящий многообразие литературного процесса к небольшому набору «правильных» интерпретаций, переданный, как вирус, советской школе, был замечен еще Г.А. Гуковским: «Так, у С.С. Мокульского и Мольер, и Расин похожи на Афиногенова или Погодина (не автора “Марфы-посадницы”, а автора “Аристократов”), а у Б.М. Эйхенбаума и Лермонтов, и Лев Толстой похожи на <...> “Героя нашего времени” (они же до странности похожи на героев “Кюхли” и “Смерти Вазир-Мухтара”)». *Гуковский Г.А.* Изучение литературы в школе (Методологические очерки о методике). М.; Л., 1966. С. 60.

Н.Н. Подосокорский

ДОСТОЕВСКИЙ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО В СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ УЧЕБНИКАХ ИСТОРИИ

...Никакой русский не может быть равнодушен к истории своего племени, в каком бы виде ни представлялась эта история...

Ф.М. Достоевский

Учебники истории играли и продолжают играть в жизни общества важнейшую роль. С одной стороны, они обобщают и систематизируют научные знания о предмете и служат для молодого поколения неким проводником для вхождения в этот сложный и противоречивый мир великих имен и громких событий, грандиозных свершений и утраченных возможностей. С другой стороны, учебники истории всегда окрашены в тона своего времени; авторы учебников, так или иначе, пытаются использовать историческое наследие, исполненное конкретных примеров и образцов, для воздействия на настоящее и будущее, воспитать в своих читателях особые качества личности с характерным взглядом на реальность как прошлую, так и настоящую.

Сам Достоевский придавал большое значение учебникам истории, которые выполняют определенную функцию в его художественном мире. Так, Федор Павлович Карамазов в последнем романе писателя «Братья Карамазовы» был твердо убежден, что в учебнике истории и заключена вся *правда*[1], которой подчас лишены произведения писателей, вроде «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. В известной степени благодаря знаниям, почерпнутым из учебника истории, держался среди детворы авторитет другого героя «Братьев Карамазовых» Коли Красоткина, который один знал ответ на вопрос: «Кто основал Трою?». Многие герои Достоевского, начиная с бедного студента Покровского, персонажа романа «Бедные люди» (про него было известно, что он учил девочку Сашу всем наукам, в том числе и истории (1, 31), и имел много редких и дорогих книг, за которыми сидел целыми днями), с интересом читают исторические сочинения, считая это делом не просто полезным, но необходимым. Понятно, что учебник истории в отличие от специальных исторических трудов содержит лишь самые крупные и значимые имена и опорные факты, без которых никак нельзя обойтись в процессе постижения истории на начальном этапе формирования своей образованности.

С эпохи Средневековья «История» сама по себе рассматривалась как единая великая *книга*[2], вписать свое имя в которую стремились многие выдающиеся деятели разных стран и народов. Достоевский смог стать тем персонажем книги «История»,

без которого в ней теряются многие смыслы и затемняются линии ее противоречивого сюжета. Спустя 185 лет со дня его рождения, имя русского писателя становится все более значительным и масштабным на фоне его современников. Без этого имени невозможно представить не только историю России XIX века, но и всю нашу историю до сегодняшнего дня включительно, всю мировую историю. Однако часто за почтительным именованием писателя *великим* и *гениальным* в современных книгах и выступлениях кроются такие оценки его личности и творчества, которые прямо противоречат тому, о чем писал сам Достоевский. Как это случается с крупными историческими фигурами, личность Достоевского и его творчество за полтора века обросли стереотипами, ярлыками и даже целыми мифами настолько, что те продолжают бытовать в различных пластах культуры многими десятилетиями, проникая и оставляя заметный след в сознании огромного числа обывателей. Можно сказать, что пресловутая «достоевщина» как система искаженных, мрачных представлений о «светлом, жизнерадостном Достоевском» (О. фон Шульц) уходит своими корнями еще в дореволюционную эпоху, расцветает в советские годы и продолжает приносить свои терпкие плоды уже в наше время.

Знать имя человека и несколько связанных с ним *историй* — не значит знать *историю этого человека*, понимать его значение для общества. Достоевский выразил эту мысль применительно к историческим деятелям еще в одном из фельетонов «Петербургской летописи» (1847): «Исторические сказки очень известны; но история в настоящее время, более чем когда-нибудь самое непопулярное, самое кабинетное дело, удел ученых, которые спорят, обсуживают, сравнивают и не могут до сих пор согласиться в самых основных идеях; ищут ключа к возможному объяснению таких фактов, которые более чем когда-либо стали загадочными. Мы не спорим: никакой русский не может быть равнодушен к истории своего племени, в каком бы виде не представлялась эта история; но требовать, чтобы все забыли и бросили свою современность для одних почтенных предметов, имеющих антикварное значение, было бы в высочайшей степени несправедливо и нелепо» (18, 25–26).

Тот факт, что явление «Достоевский», при всей «*почтенности*» этого предмета, продолжает сегодня оставаться современным, помогает понять нашу текущую действительность, для автора этой статьи очевиден. Вместе с тем, для нас неизмеримо важно найти конкретные ответы на вопросы: Чем заслужил Достоевский право стать объектом внимания именно историков? Какой след в истории он оставил после себя? Что составляет то базисное о нем знание, без которого гражданин вообще может считаться *не знающим или плохо знающим историю России и историю русского народа*? Эти вопросы актуализируют поставленную тему не только в рамках достоевсковедения, но и во всей истории отечественной культуры. Увидеть в Достоевском *Достоевского* — вот задача, решением которой занимаются долгие годы кабинетные ученые и обыкновенные читатели. Опыт жизни показывает нам, что усвоенные в детстве и юности взгляды на вещи со временем становятся теми аксиомами, на которых воздвигается и остальное здание человеческого мировидения. В этом смысле школьные и вузовские учебники истории[3], несмотря на чрезмерно возросшее *агрессивное* влияние на сознание молодежи СМИ (прессы, радио, телевидения, интернета и др.), немало способствуют формированию этих взглядов. Однако следует признать, что в большинстве современных изданий подобного рода, как и в их советских аналогах, заметно притупляется, а иногда и существенно искажается зна-

чение феномена «Достоевский»; и это в важнейших учебных книгах для молодого подрастающего поколения, того возраста, «в котором всего легче и беззащитнее можно подпасть под извращение идей» (8, 280).

Общим местом в учебниках истории России касательно личности Ф.М. Достоевского стала отметка о его участии в кружке петрашевцев, занимавшем «особое место в освободительном движении»[4], и о пережитой в связи с этим трагедией ощущения близости смерти, которая и наложила в свою очередь отпечаток на его главные произведения. «"Приговор смертной казни расстрелянием, — вспоминал впоследствии Ф.М. Достоевский, — прочтенный нам всем предварительно, прочтен был вовсе не в шутку, почти все были уверены, что он будет исполнен, и вынесли, по крайней мере, десять ужасных, безмерно-страшных минут ожидания смерти". Руководителей кружка, в том числе и Достоевского, отправили на каторгу в Сибирь, остальных разослали по арестантским ротам»[5].

Редко в каком современном учебном издании по истории России соответствующего периода не встретишь несколько слов о романе «Бесы» как своеобразном авторском отклике на нечаевское дело, мастерском изображении «губительной силы нечаевщины»[6]. «Если Чернышевский идеализирует своих персонажей, то Достоевский развенчивает революционеров и социалистическую идею. Символично название его романа "Бесы". В основу положен взятый из реальной жизни сюжет: убийство студента, наказанного членами революционной организации за "отступничество"»[7]. «Достоевский разглядел в "нечаевщине" признаки опаснейшей общественной болезни. Преклонение образованной части общества перед революционным романтизмом приводит к появлению людей, для которых главным лозунгом становится утверждение о том, что "цель оправдывает средства". В их сознании происходит размывание нравственных понятий. Ради достижения своей цели они идут на самые страшные преступления. Ставят себя, как считает Достоевский, выше Бога, присвоив себе право распоряжаться жизнью и смертью человека, — читаем в учебнике А.А. Данилова; и как бы ответом на происходившее в XX веке звучат следующие слова. — Такие люди никогда не смогут построить на земле справедливое общество. Ибо политика вне морали несет лишь разрушение»[8]. В «Бесах», по мнению Л.Г. Косулиной и Л.М. Ляшенко, «речь идет не столько о членах этого [т. е. нечаевского. — *Н. П.*] кружка, сколько о праве человека распоряжаться судьбами других людей, о нравственном пределе человеческого самомнения, за которым деятель, возомнивший себя устроителем людского счастья, превращается в сатану, нелюдя»[9].

Часто в современных учебниках по истории приводятся небольшие цитаты или безцитатно выражается мнение писателя о насущных проблемах своего времени, например, о судебной реформе Александра II: «"Трибуна наших новых судов правых — решительная нравственная школа нашего общества", — считал Ф.М. Достоевский»[10] или о положении духовенства: «Старчество оказало большое влияние на Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и других мыслителей, желавших, чтобы священнослужители стали подлинными духовными учителями народа»[11] и т. п. Можно отыскать мысли о близости некоторых деятелей духовному складу Достоевского (например, об актрисе П.А. Стрепетовой: «Жизнь сложилась так, — пишет П.Н. Зырянов, — что Стрепетова не сыграла ни одной роли из Достоевского. Его пьесы и инсценировки в то время ставились редко. Но многие говорили о духовном родстве Стрепетовой и Достоевского. Покаяние и искупление страданием — эти

мотивы, столь близкие Достоевскому, пронизывали творчество великой русской актрисы» [12]).

Тем не менее, главным упоминанием имени писателя в учебниках истории является таковое в контексте краткого анализа всего его творчества, общей оценки содержания его произведений, которая имеет место, как правило, в главах, посвященных культуре России первой и второй половине XIX века. При этом каждый школьник или студент может узнать, что с именем Достоевского, в числе прочих маститых литераторов, связано «становление реализма в русской литературе на рубеже 30–40-х годов XIX в.» [13], само «рождение русской классической литературы XIX века» [14]. Ранние произведения Достоевского зачастую (так же, как Н.А. Некрасова и И.С. Тургенева) по-прежнему целиком относят к т. н. «натуральной школе», одним из открытий которой «был маленький человек» с его «нелегкой житейской судьбой» [15]. Основоположник этой школы Н.В. Гоголь выступает в этом случае как вдохновитель многих идей Достоевского. Это, по сути своей справедливое заключение, подтверждается иногда весьма спорными аргументами. Так, читаем в учебнике Н.И. Павленко: «"*Все мы вышли из «Шинели» Гоголя*", — образно заметил Ф.М. Достоевский, имея в виду повесть Гоголя "Шинель", которая оказала большое влияние на развитие литературы этого направления» [16] (та же, но чуть измененная цитата, в пособии Н.А. Троицкого: «Ф.М. Достоевский, желая подчеркнуть место Гоголя в развитии национальной реалистической литературы, заявил: "*Все мы вышли из гоголевской «Шинели»*"» [17]). Здесь можно увидеть очень показательный пример того, как возникшее более века назад заблуждение, путешествуя из книги в книгу, проникает в учебники в качестве устоявшегося и проверенного факта. Факт же, который «не спрячешь в карман» (20, 100), состоит в том, что Достоевский этих слов не говорил: автором известной фразы о гоголевской «Шинели» был французский критик Эжен Мелькиор де Вогюэ, слова которого со временем и стали приписывать русскому писателю.

Показателен взгляд на творчество Достоевского в учебном пособии для вузов известного историка Н.А. Троицкого. Сравнивая Ф.М. Достоевского и М.Е. Салтыкова-Щедрина, автор пишет: «С демократических позиций были написаны также ранние произведения Федора Михайловича Достоевского и Михаила Евграфовича Салтыкова (будущего Щедрина), которые в молодости оба примыкали к петрашевцам и считали своим литературным наставником В.Г. Белинского. Первая же *повесть* Достоевского "Бедные люди" *(1846)* была встречена Белинским и Некрасовым как одна из вершин критического реализма. "Новый Гоголь явился", — говорил Некрасов. Само название повести — это, по справедливому выражению Л.П. Гроссмана, "как бы девиз и программа" *всего творчества Достоевского, которое целиком было посвящено именно бедным людям и в прямом, и в переносном смысле: нищим и обездоленным, униженным и оскорбленным*» [18]. Здесь без всякого стеснения уместился миф о Достоевском как певце исключительно униженных и оскорбленных, обездоленных — бедных людей, который нарочито заостряет особенности одной из сторон творчества писателя, придавая ей всеобъемлющий характер (такой миф, прежде всего, осмысливает бедность и приниженность как категории социального порядка и, разумеется, отвергает, что все люди — *бедные*, все — *обездоленные*). При этом отрицается и богатейшее разнообразие характеров героев Достоевского и ситуаций человеческих взимоотношений в его творчестве, позволяющее го-

ворить о вселенском размахе в его произведениях, в которых отразилась сама жизнь в ее полноте и целостности, причем не только применительно к современности писателя, но и отчасти к предугаданному им последующему времени. Здесь же мы видим и «безжалостное обращение с авторским жанровым обозначением» (Т.А. Касаткина[19]), когда роман писателя «Бедные люди» в соответствии с какими-то «правилами» литературоведения назван *повестью*. А вот что пишет Троицкий о критическом реализме позднейших романов Достоевского: «Если И.А. Гончаров в романе "Обломов" (1859) разоблачил косность, паразитизм, одиозность дворянства как господствующего класса *дореформенной* России, то Ф.М. Достоевский в романах "Идиот" (1868) и "Братья Карамазовы" (1879–1880) *художественно запечатлел процесс социального и нравственного разложения того же класса в пореформенную эпоху, изобразив его как правду жизни, объективную реальность, совершенно не задумываясь о каких-либо принципах классового анализа*»[20].

В процитированном выше утверждении в духе советского идеологического подхода произведения Достоевского рассматриваются как полигон классовой борьбы, когда общественные противоречия превалируют над мотивами конкретной личности и индивида. Сегодня, однако, можно встретить и обратные крайности. Например, автор учебника «Российская цивилизация» И.Н. Ионов (в 2001 году этот учебник, в котором приоритет был отдан истории, основанной «на критике идей нации, религии, государства с точки зрения потребностей и прав личности»[21], получил гриф «*рекомендовано* Министерством образования РФ») пишет о противоречиях в российском обществе между общественными и индивидуальными ценностями следующее: «В конце XIX в. русскими мыслителями, прежде всего Ф.М. Достоевским [почему годы жизни и творчества Достоевского отнесены автором к концу века, непонятно — *Н.П.*] и Л.Н. Толстым предпринимаются попытки преодолеть эти противоречия. В их произведениях *добро и зло сталкиваются не в обществе, в отношениях между людьми, а в душе человека*»[22]. Получается, что знаменитое высказывание автора «Братьев Карамазовых» о том, что *здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей,* абсолютизируется до такой степени, что совершенно игнорируются последствия этой борьбы в отношениях между людьми (характеризуемые раньше как проявление классовой борьбы, социального неравенства и т. д.) и наоборот последствия этих отношений в исходе этой борьбы. Далее Ионов развивает свою мысль: «Ключевыми при этом являются понятия доброй воли, личного выбора. Важнейшая роль принадлежит религии, обращающей мысль к нравственному идеалу, *в полной мере не осуществимому в обществе*. Вне религии нет нравственности. Как писал Ф.М. Достоевский, "если Бога нет, то все дозволено"»[23]. В этих словах, надо полагать, перечеркивается неизбывная надежда писателя на всемирное и всеобщее устроение рая на земле, о которой грезят и которую часто кардинальным образом переосмысливают некоторые его герои в русле своих историко-философских теорий. Именно в обществе, со многими братьями по духу, вставшими на новую дорогу обновления, а не единолично, в гордой душе *познавшего* тайны мира, должен осуществиться этот нравственный идеал, когда «лань ляжет подле льва» и не будет ни Мертвого дома, ни смешных людей. То, за что писателя обвиняли в утопизме и излишнем идеализме, вновь, глазами рационалиста и либерала XX века, рассматривается как нечто несбыточное и неосуществимое. Хотя в другом учебнике приведено убедительное опровержение тезиса Ионова: «Одной из важнейших причин раз-

рыва с В.Г. Белинским, как позднее признался [Достоевский. — *Н. П.*], стало то, что тот "ругал Христа". Старец Зосима ("Братья Карамазовы") высказал мысль, встречаемую во многих литературных и публицистических произведениях Ф.М. Достоевского: "*Мы не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он предстанет перед нами во всей своей красоте*"»[24].

Сравнивая Льва Толстого и Достоевского, Ионов пишет: «Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой шли различными путями. Достоевский опирался на духовный опыт интеллигенции, анализировал раскол сознания человека. В 60-е гг. он пытался примирить народ и интеллигенцию, русскую религиозную традицию и европейскую образованность, западничество и славянофильство в рамках **почвенничества**, искал **границы свободы**, за которыми она превращалась в антиобщественное явление. *Однако постепенно Достоевский разочаровался в ценностях европейской культуры. Он обратился к "русской идее", традиционным формам жизни, патриархально-монархическим устоям как последнему оплоту нравственности.* В его поздних романах русский народ выступает как носитель высшей духовной истины, которая, как он полагал, утрачена Западом. Эта истина — любовь к ближнему, идеал общинности. *Правда проблема противостояния ценностей представлялась Достоевскому до конца неразрешимой*»[25]. И еще: «Достоевский осознавал раскол внутри собственной души. Для Толстого он проходил в значительной мере вовне, между цельной и нравственной народной традицией и испорченной городской культурой»[26]. «Вечные спутники» — Толстой и Достоевский — вновь с трудом поддаются принципиальному разделению их способов сотворения художественных произведений. Разве не из собственной страдающей души и граф Толстой наделил жизненным правдоподобием величественные картины человеческих взаимоотношений «Войны и мира», «Анны Карениной» и «Воскресения»? и разве при всем своем отрицательстве не опирался и он на духовный опыт интеллигенции, на традиции российского дворянского сословия? Думается, что на вопрос, задаваемый в конце параграфа автором учебника школьникам: «*Как пытались воссоединить ценности разума, добра и красоты Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский?*»[27], будет нелегко вот так сразу ответить и самому вдумчивому достоевисту. Ведь каждая из этих трех философских категорий, предложенных автором в качестве составных частей некоего гармонического продукта, у Достоевского (да и у Толстого) представлена далеко не однозначно, достаточно вспомнить такие фразы его героев: «Ум подлец, а глупость пряма и честна» (Иван Карамазов), «Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки» (Дмитрий Карамазов), «Красота — загадка» (князь Мышкин) и т. д. Да и был ли, если вернуться к цитате из учебника Ионова, на творческом пути Достоевского тот переломный момент, когда он, разочаровавшись в ценностях европейской культуры, внезапно обратился к русской идее? И что такое, по Достоевскому, «русская идея» как не проявление «всемирной отзывчивости», необыкновенной восприимчивости к ценностям других народов и культур, и, конечно, прежде всего, европейским ценностям? В отношении к Европе г-н Ионов снова сближает позиции Достоевского и Толстого в следующем утверждении: «Если у Н.Я. Данилевского духовное отторжение России от Европы было лишь теорией, то поддержка этой идеи великими писателями Ф.М. Достоевским и Л.Н. Толстым сделала эту тенденцию фактом культуры, тенденцией развития национального самосознания»[28]. Собственно говоря, свойствен-

ное писателю чувство неприятия современных западных ценностей, основанных на социалистических, атеистических, анархических, псевдогуманистических идеях (все эти идеи, как показал Достоевский, были очень тесно между собой связаны в самом главном — в неприятии и отрицании подлинного христианского учения и веры в Бога и бессмертие), рационалистическом культе обогащения и комфорта, — подменяется у Ионова чувством общего неприятия европейских культурных ценностей, никак не свойственном Достоевскому. Подобное умозаключение легко опровергнуть словами самого автора «Пушкинской речи», которые цитирует автор другого учебника: «...Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли, потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей» [29].

«Стремление к абсолютному знанию, абсолютному чувству, абсолютной вере особенно характерно для творчества Ф.М. Достоевского, — читаем мы в другом учебном пособии. — Он утверждал: "...высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего Я, — это как бы уничтожить это Я, отдать себя целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Это-то и есть рай Христов". *Думается понятно, почему цельность личности писатель воспринимал как оскорбление человека и грех. Его герой должен был пройти через мучения общения с двойниками, оказаться на нижних ступенях падения, чтобы спастись и спасти другого*» [30]. Удивительно, что одна из важнейших мыслей Достоевского венчается рассуждением о том, что для писателя цельность человеческой натуры представлялась чем-то греховным, а ее раздвоенность — неизбежным состоянием на пути к спасению. Думается, что подобное рассуждение, выраженное в русской поговорке: «Не согрешишь — не покаешься», никак не могло соответствовать пониманию Достоевским христианского учения о спасении. Скорее наоборот, пафос его творчества в том и состоит, что даже в раздвоенной личности героя, нетвердого «во всех путях своих», восставшего против Бога и Божьего мира и погруженного в *бездну самого низшего и зловонного падения*, — и в ней возможно просветление, исцеление и спасение, а значит восстановление цельности его натуры. Уничтожение своего Я ради братского соединения с ближним, в конечном счете, и оборачивается, по Достоевскому, обретением подлинной цельности своей натуры, цельности, неизбежно утрачиваемой в роковой период человеческого уединения, когда каждый «стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни» (14, 275).

В еще одном учебнике по истории России XIX века А.А. Данилова и Л.Г. Косулиной высказывается следующий взгляд: «Произведения Федора Михайловича Достоевского ("Бедные люди", "Преступление и наказание", "Братья Карамазовы", "Идиот", "Униженные и оскорбленные" [31]) — *это мир человеческих страданий, трагедия бесправной и униженной личности*. Писатель показал, как подавление достоинства человека разрушает его душу, раздваивает его сознание; появляется, с одной стороны, ощущение своего ничтожества, с другой — зреет потребность протеста, стремление утвердить себя как свободную личность. Нередко подобное самоутверждение приводит героев Достоевского к своеволию — преступлению. Но симпатия писателя на стороне не этих взбунтовавшихся людей, а тех его героев, которые обладают бесконечной человеческой добротой, наделены тонкой душевной ин-

туицией. Достоевский видел нравственную опору для человека в идее Бога»[32]. При всей верности заключительного вывода о важнейшей в творчестве Достоевского идее Бога, значение произведений писателя опять сужается до узкой сферы описания униженных и оскорбленных людей. Трагедия героев Достоевского, их преступления рассматриваются здесь с точки зрения влияния среды, согласно которой потребность протеста обусловлена стремлением утвердить свою свободу. Между тем, Достоевский, отбывший на каторге несколько суровых лет, мог с большой уверенностью произнести: «Да, преступление, кажется, не может быть осмыслено с данных, готовых точек зрения, и философия его несколько потруднее, чем полагают» (4, 15). Многократно высказываемая им мысль состояла в том, что нельзя объяснять преступление с позиций «голого рационализма» и, прежде всего, фактора среды, когда доведенный до отчаяния человек в состоянии аффекта совершает некое злодейство. Если признать строгую последовательность между подавлением личности человека и преступлением этой личности, то с последней снимается всякая ответственность и, наоборот, признается естественное право на такое преступление. Получается, что и строгое разделение героев Достоевского на задавленных средой бунтарей и бесконечно добрых душевных прозорливцев в корне своем искусственно: в конечном счете — все кругом за всё и за вся виноваты, и (кажется парадоксальным) каждый из людей — больше виноват, чем все остальные. Герой Достоевского зачастую практически все знает и может выразить о себе самом и не столько выступает против гнета над собой, сколько хочет воплотить в жизнь *свою идею*, осознать себя творцом или разрушителем окружающего мира. Вместе с тем, он не всегда лишен доброты и искреннего чувства сострадания, тонкой душевной интуиции, которая и заставляет его мучиться в борьбе с двойниками. Как пишет А.Н. Боханов: «Всю жизнь Ф.М. Достоевского волновала загадка личности, им владел мучительный интерес к человеку, к заповедной стороне его натуры, "подполью" его души. Размышления на эту тему встречаются практически во всех художественных произведениях. Писатель с непревзойденным мастерством раскрыл темную сторону, силы разрушения, беспредельный эгоизм, аморализм, укоренившиеся в человеке. Однако, невзирая на отрицательные стороны, каждый индивидуум — загадка, каждый, даже в образе самого ничтожного, является абсолютной ценностью. Не только силы "демонической стихии" вскрыты Достоевским с небывалой силой; не менее глубоко и выразительно показаны движения правды и добра в душе человеческой, "ангельское" начало в нем. Вера в человека, торжествующе утверждаемая во всех произведениях писателя, делает Ф.М. Достоевского величайшим мыслителем-гуманистом»[33].

В учебнике по истории России XIX века для вузов под редакцией В.Г. Тюкавкина Достоевский (хотя и не только он) рассмотрен как великий литератор-психолог: «Обличение крепостничества, его пережитков в жизни и в сознании, показ пороков нового буржуазного общества были ведущей линией прогрессивной литературы и демократического искусства. Каждый крупный писатель и прежде всего такие гиганты, как Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.П. Чехов, изобразили целые пласты жизни со всеми ее радостями и печалями, светлыми и темными сторонами, но каждый по-своему, через призму своего восприятия. *Это отражение действительности давалось авторами путем раскрытия психологии отдельных людей, представлявших психологию и идеологию классов и различных слоев*»[34]. И собственно о Достоевском: «Основу философского

творчества писателя составила тема борьбы добра и зла в человеческой душе. Анализ ее принес Достоевскому *заслуженную славу знатока человеческой психологии*»[35]. Такое прославление «писателя-психолога» продолжается по сей день даже, несмотря на то, что сам он выступал категорически против подобного взгляда на свое творчество: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27, 65). Однако и в других учебных изданиях за Достоевским прочно закрепилась слава именно *психолога*[36]. В вузовском учебнике «Новая история стран Европы и Америки» (под редакцией И.М. Кривогуза) сказано: «Разговор о психологии того периода был бы неполным, если не сказать о том, что самосознанию человека в решающей степени способствовали труды Э. Золя, Ч. Диккенса, Г. Флобера, О. Уайльда, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова и многих других писателей, обратившихся к психике отдельного человека, видя в ней путь к человеческой свободе»[37]. В этом же учебнике в Достоевском видят предтечу З. Фрейда: «Особенно большой резонанс вызвали у психологов, политиков, социологов, общественности работы австрийского психоаналитика З. Фрейда (1856–1939) как необычностью постановки им проблем психологии, так и возможностью построения на основе этих работ глобальных социальных умозаключений. *Чтобы быть объективным, следует назвать его предшественника Ф.М. Достоевского с идеей о "подлинном человеке"*. Это был еще один прорыв (вслед за Шопенгауэром и Ницше) мощной крепости европейского рационализма, на сей раз в области психики, которая по Фрейду, есть сложная система сознательного и бессознательного при решающей роли последнего»[38]. Последнее утверждение спорно уже в своем изначальном стремлении к объективности. Вопрос о предшественниках ученых и мыслителей всегда требует какого-то обоснования, а из приведенной цитаты совсем неясно, в чем заключена суть идеи о «подлинном человеке» у Достоевского? кто такой этот «подлинный человек»? в чем выражается его *подлинность*? и как все это связано с учением Фрейда о бессознательном? Получается, что при прочтении учебника, основная цель которого — *объяснять*, возникает множество вопросов к объяснению текста самого учебника.

В общем, в учебнике под редакцией Тюкавкина сочинения Достоевского представлены в первую очередь как критическое выражение серьезнейших общественных коллизий, сотрясавших Россию второй половины позапрошлого столетия: «Крупные писатели постоянно затрагивали самые животрепещущие темы, но острие направлялось на критику тех условий жизни, которые обрекали народ на нищету, безграмотность, а лучших представителей интеллигенции заставляли мучительно задумываться о том, как выйти из этого положения. Эти искания гениально передал Ф.М. Достоевский (1821–1881) в романах "Братья Карамазовы", "Бедные люди", "Идиот" и др.». Эта оценка сближает позицию автора с утверждением Н.А. Троицкого: «Мучительной любовью "ко всему, что страдает" буквально было пронизано и творчество самого Достоевского. В его романах и повестях ("Униженные и оскорбленные", "Преступление и наказание", "Бесы", "Подросток") отображены горести и надежды *городской бедноты, которая, по выражению советского литературоведа Н.И. Пруцкова, была "материально придавлена и духовно пришиблена капитализмом" и в поисках спасения хваталась то за Христа, то за социализм*»[39].

Наиболее взвешенной из рассмотренных мнений историков можно признать оценку творчества Достоевского в учебниках уже несколько раз процитированного

мной А.Н. Боханова[40]: «Его произведения пронизаны размышлениями о смысле человеческой жизни, — пишет автор в учебнике для 8 класса, — Достоевский видел возможность постижения истины бытия лишь с помощью христианской веры. Нравственному совершенствованию людей он придавал исключительное значение, считая, что общественные проблемы создаются человеческими пороками, нравственным несовершенством людей»[41]. В коллективном учебнике по истории России для вузов, изданном Институтом российской истории РАН, А.Н. Боханов посвятил Достоевскому, вместе с Толстым, уже целый параграф: «Великие писатели и моралисты — Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой», который отличается редким в современных учебниках пониманием особенностей творчества Достоевского и его значения для отечественной истории. «В пантеоне национальной культуры фигуры Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого занимают исключительное положение, — пишет автор. — Литературное дарование сделало их общепризнанными мастерами слова, крупнейшими отечественными писателями, имена которых являются во всем мире "визитной карточкой" русской культуры. Их жизненные пути и творческие приемы совсем несхожи. Они не являлись единомышленниками, никогда не имели не только близких, но даже приязненных отношений и хотя в различные периоды ненадолго принадлежали к определенным литературно-общественным группировкам ("партиям"), но сам масштаб их личностей не укладывался в рамки узких мировоззренческих течений. В переломах их биографий, в их литературных произведениях сфокусировалось время, отразились духовные искания, даже метания людей XIX в., живших в эпоху непрестанных социальных новаций и предчувствий грядущих роковых канунов. Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой не являлись только "мэтрами изящной словесности", блестящими летописцами времен и нравов. Их мысль простиралась значительно выше обыденного, устремлялась значительно глубже очевидного. Стремление разгадать тайны бытия, суть человека, постичь истинный удел смертных, отразить в своем, может быть, высшем проявлении дисгармонию между умом и сердцем, дихотомию между трепетными ощущениями души и холодно-прагматической безнадежностью рассудка. Их искреннее желание разрешить "проклятые русские вопросы": что есть человек, и каково его земное предназначение, превратило обоих писателей в духовных поводырей мятущихся натур, которых в России всегда встречалось немало. Достоевский и Толстой, отразив русское жизнепонимание, его порывы, комплексы и рефлексии, стали не только голосами времени, но и его творцами»[42].

Однако и в учебнике А.Н. Боханова есть утверждения, вызывающие некоторые сомнения. Так, несмотря на ряд смягчающих оговорок, у читателя после прочтения следующего текста может сложиться впечатление о малодушии Достоевского, проявившемся под конец жизни: «Подобное бесконечное третирование имени действовало на писателя угнетающе, и хотя взглядам и своей творческой манере он и не изменил, но старался, по мере возможности, не давать новых поводов для нападок. Примечательный в этом отношении эпизод относится к началу 1880 г., когда в стране распространялся народнический террор. Вместе с журналистом и издателем А.С. Сувориным писатель размышлял на тему: сообщил бы он полиции, если вдруг узнал, что Зимний дворец заминирован, и скоро произойдет взрыв, и все его обитатели погибнут. И на этот вопрос он ответил "нет". Поясняя свою позицию, автор "Преступления и наказания" заметил: "Мне бы либералы не простили. Они измучи-

ли бы меня, довели бы до отчаяния". Он считал такое положение "ненормальным", но утвердившиеся "приемы социального поведения" изменить был не в силах. *Великий писатель, больной старый человек, почти на краю могилы (через несколько месяцев он скончался) боялся обвинений в сотрудничестве с властью, не хотел слышать рева "образованной черни"*»[43]. Действительно ли так боялся Достоевский новых обвинений от русских либералов, которых он и в своих романах, и в публицистических заметках ставил совсем не высоко, или, наделенный сокровенным знанием пророка, боялся он совсем другого, о чем писал тот же А.С. Суворин, и что с невиданным ранее размахом состоялось в полной мере в кровавом XX столетии: «В революционные пути он не верил, как не верил и в пути канцелярские; у него был свой путь, спокойный, быть может, медленный, но зато в прочность его он глубоко верил, как глубоко верил в бессмертную душу, как глубоко был проникнут учением Христа в его настоящей, первобытной чистоте.

Во время политических преступлений наших он ужасно боялся резни, резни образованных людей народом, который явится мстителем.

— Вы не видели того, что я видел, — говорил он, — вы не знаете, на что способен народ, когда он в ярости. Я видел страшные, страшные случаи»[44].

Во всяком случае, автор «Великого пятикнижия» не был в достаточной мере понят современниками, которых раздражала его критика упадка нравов и утраты просвещенным обществом религиозности: «За отрыв от народа критиковал интеллигенцию Ф.М. Достоевский. В речи о Пушкине, произнесенной 8 июня 1880 г., он осуждал революционеров ("скитальцев") за то, что они "оторвались от народной нивы". Революционности интеллигенции он противопоставлял идеал "народной правды", основанной на нравственных принципах православия. Однако идея Достоевского о религиозно-нравственном союзе интеллигенции с народом не вызывала сочувствия у большинства общественности того времени»[45].

Важно, что к творчеству Достоевского сегодня обращаются и авторы учебников по истории стран Европы Нового времени. И если в школьных учебниках по этой тематике Достоевский пока еще не обрел своего заслуженного места, то в вузовских учебниках такое место ему пытаются определить. Так, Н.Ф. Ушкевич в учебнике под редакцией И.В. Григорьевой отмечает влияние творчества Достоевского на творческую атмосферу Франции и Японии на рубеже XIX–XX веков[46]. Сама И.В. Григорьева в очерке, посвященном итальянской историографии 1945 — начала 1990-х гг., говорит об интересе в послевоенное время среди итальянских историков к русской религиозной философии и идеям Достоевского[47]. В другом, уже упоминавшемся учебнике под редакцией И.М. Кривогуза, сказано о Достоевском следующее: «Обзор философии конца XIX — начала XX в. был бы неполон, если не отметить влияние на философскую мысль Запада Ф.М. Достоевского (1821–1881), В.С. Соловьева (1853–1900) и Л.Н. Толстого (1828–1910). Творчество первого посвящено земному бытию Иисуса Христа (одно из воплощений — князь Мышкин, среди имен которого в рукописях встречается "князь Христос"[48]) на фоне антихристианской, бесовской ситуации современного мира. Без почтительного упоминания имени Федора Михайловича Достоевского не обходится практически ни один философ или литератор, политик на Западе, начиная с Ф. Ницше, которых интересует суть человеческого бытия»[49]. Конечно, эти отрывочные замечания дают совсем немного, но само их наличие говорит о том, что без упоминания Достоевского трудно

создать сколь-нибудь полный обзор историографической и историософской западной мысли конца XIX–XX веков: имя писателя, его идеи как бы силою вещей всплывают в сознании историков.

Различные оценки и трактовки наследия Достоевского в истории России и Европы, приведенные выше, можно дополнить взглядом на творчество писателя как на выработку своеобразного способа понимания жизни, помогающего ставить и решать в исторических исследованиях общие и частные проблемы, связанные с ролью личности в истории, влиянием на эту личность конкретных идей эпохи. Вот что пишет в учебном пособии для вузов специалист в области теории гуманитарного познания М.Ф. Румянцева об актуальной для историков-методологов проблеме понимания «Другого»:

«Но как это сделать? Как понять "Другого"? Как воспроизвести "чужое Я"? И, по-видимому, вполне логично обращение некоторых ученых-гуманитариев к художественной литературе, которая предлагает уже готовый результат воспроизведения "чужого Я" — художественный образ. Логику такого обращения обосновал Н.Я. Грот: "У кого мы, с большею надеждою просветиться, станем искать верного описания и объяснения тончайших изгибов души человеческой, глубочайших превращений и изменений идей, чувств и стремлений человека — у Бэна, Спенсера, Вундта, Рибо или у Шекспира, Диккенса, Золя, Льва Толстого, Достоевского? Даже сколько-нибудь беспристрастный психолог принужден сознаться, что у последних он научается большему... У первых он найдет большею частию только субъективные и спорные схемы, у последних — действительное, реальное содержание; правдивое, жизненное изображение"» [50].

И хотя Н.Я. Грота более интересовала задача воспроизведения психологией одушевленности великих исторических деятелей, приведенное суждение Румянцевой призывает задуматься о более интенсивном использовании в трудах историков произведений Достоевского не только как ценнейшего исторического источника, но и как специальных работ, имеющих важное историко-методологическое применение. Французский историк Марк Ферро в статье «Европоцентризм в истории: расцвет и упадок», хотя и не назвав Достоевского, также выделил литературу и кино в качестве одного из важнейших потоков исторического знания (наряду с т. н. официальной историей, которая главенствует в официальных учреждениях, критикой этой истории, памятью поколений и эмпирической историей): «Что касается этого последнего потока, то он, даже если дипломированные специалисты относятся к нему свысока, способен оказывать гораздо большее влияние на общественное сознание, чем труды историков, которые нередко опровергают друг друга, либо оказываются устаревшими с появлением нового метода или подхода. Наследие А. Дюма, Л. Толстого или С. Эйзенштейна значительнее большинства специальных исторических трудов, переживая своих создателей, оно остается постоянно действующим фактором исторического знания» [51]. К трем перечисленным именам с полным основанием можно отнести и Федора Михайловича Достоевского, трудам которого не суждено устареть никогда.

Подводя итог, необходимо отметить следующее. В разговорах о давно укоренившемся в нашем обществе негативном отношении к Достоевскому, особенно среди той его части, которая знакомилась с произведениями писателя лишь в школьные годы (т. е. как бы подневольно, по *чужому велению*), важно выделить факторы фор-

мирования такого отношения. Это и неверные изначальные установки для школьников: читать произведения классика через заданную призму, чтобы уметь ответить на заведомо некорректно поставленные вопросы. Это и катастрофический недостаток в школьных и провинциальных городских библиотеках критической литературы о произведениях Достоевского, вышедшей за последние пятнадцать лет. Это и соответствующий разброд в школьных и вузовских учебниках, где на фоне общего стремления к *объективному* рассмотрению истории в целом сохраняются весьма тенденциозные оценки многих культурных явлений в частности.

Поразительное искусство обобщения и непрестанное внимание к конкретному, специфическому, уникальному — вот две стороны творческого метода писателя, которые позволяют в нем увидеть и замечательного историософа. Пройдя испытание на истинность и ложность в течение насыщенного социальными катаклизмами кровавого и бесовского XX века, произведения великого русского мыслителя — Достоевского — и в новом, по многим признакам еще более бесчеловечном (технократическом) столетии, должны светить тем русским людям, которым небезразличны судьбы православия, славянства и великой русской нации, а также славная и многострадальная история государства Российского.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Федор Карамазов, вручая Смердякову учебник С.Н. Смарагдова «Краткое начертание всеобщей истории для первоначальных училищ», говорит: «Ну и убирайся к черту, лакейская ты душа. Стой, вот тебе "Всеобщая история" Смарагдова, тут уже всё правда, читай» (14, 115).

[2] Это представление позднее проникло и в предисловие к главному труду жизни Н.М. Карамзина: «История в некотором смысле есть священная книга народов: главная, необходимая; зерцало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил; завет предков к потомству; дополнение, изъяснение настоящего и пример будущего». *Карамзин Н.М.* История государства Российского. Книга первая. М.: «Книга», 1988. Предисловие. С. IX.

[3] При отборе учебников я руководствовался наличием в них грифов «Рекомендовано» или «Допущено» Министерства образования РФ (в 1996–1999 гг. — Министерства общего и профессионального образования РФ, с 2004 г. — Министерства образования и науки РФ). В некоторых случаях рассматриваются учебники без грифа, получившие этот гриф впоследствии, или авторы, которые сами по себе заслуживают внимания и почтения своими достижениями в исторической науке.

[4] *Волобуев О.В., Клоков В.А., Пономарев М.В., Рогожкин В.А.* Россия и мир с древнейших времен до конца XIX века. Учеб. для 10 кл. общеобразоват. учеб. заведений. 3-е изд. М.: Дрофа, 2003. С. 314.

[5] *Павленко Н.И., Андреев И.Л., Федоров В.А.* История России с древнейших времен до 1861 года: Учеб. для вузов / Под ред. Н.И. Павленко. 3-е изд. М.: Высшая школа, 2004. С. 497. Курсив в цитатах — выделено мной, полужирный шрифт — выделено цитируемым автором. — *Н.П.*

[6] *Ионов И.Н.* Российская цивилизация, IX — начало XX в.: Учебн. кн. для 10–11 кл. общеобразоват. учреждений. М.: Просвещение, 1995. С. 263.

[7] *Волобуев О.В., Клоков В.А., Пономарев М.В., Рогожкин В.А.* Россия и мир с древнейших времен до конца XIX века. С. 376.

[8] *Данилов А.А., Косулина Л.Г.* История России, XIX век: Учеб. для 8 кл. общеобразоват. учреждений. 5-е изд. М.: Просвещение, 2004. С. 233.

[9] *Косулина Л.Г., Ляшенко Л.М.* История России. Часть II. Расцвет и закат Российской империи (XIX — нач. XX вв.). Учебн. пособие для абитур., студ., преп. ист. и т. д. (Институт российской истории РАН). М.: Общество «Знание» России, 1994. С. 88.

[10] *Павленко Н.И., Ляшенко Л.М., Твардовская В.А.* История России. XVIII–XIX века: Учеб. для 10 кл. общеобразоват. учреждений / Под ред. Н.И. Павленко. 2-е изд. М.: Дрофа, 2002. С. 273.

[11] *Ляшенко Л.М.* История России. XIX век: Учеб. для 8 кл. общеобразоват. учеб. заведений. 5-е изд. М.: Дрофа, 2002. С. 224. Далее автор развивает мысль: «Проблемы обострялись. Все чаще говорили об официальности, казенности священников, зависимости Церкви от власти. Во второй половине XIX в. об этом размышляли глубоко религиозные по духовному складу Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, В.С. Соловьев» (С. 225–226).

[12] *Зырянов П.Н.* История России. XIX — начало XX вв: Учебник для 8–9 классов общеобразовательных учреждений. М.: Русское слово, 1997. С. 262.

[13] *Павленко Н.И., Андреев И.Л., Федоров В.А.* История России с древнейших времен до 1861 года. С. 509.

[14] *Ляшенко Л.М.* История России. XIX век. С. 129.

[15] История России XIX — начала XX в. Учебник для исторических факультетов университетов / Под ред. В.А. Федорова. 2-е изд. М.: Издательство ЗЕРЦАЛО, 2000. С. 655.

[16] *Павленко Н.И., Андреев И.Л., Федоров В.А.* История России с древнейших времен до 1861 года. С. 511.

[17] *Троицкий Н.А.* Россия в XIX веке. Курс лекций: Учеб. пособие по спец. «История». М.: Высш. шк., 1999. С. 382.

[18] Там же. С. 383.

[19] *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 95.

[20] *Троицкий Н.А.* Россия в XIX веке. С. 385.

[21] *Ионов И.Н.* Российская цивилизация, IX — начало XX в. С. 4.

[22] Там же. С. 259.

[23] Там же.

[24] *Сахаров А.Н., Боханов А.Н., Шестаков В.А.* История России: В 2 т. Т. 2: С начала XIX века до начала XXI века. Институт российской истории РАН / Под ред. А.Н. Сахарова. М.: АСТ, Ермак, Астрель, 2005. С. 282. В этом месте текст из «Братьев Карамазовых» цитируется неточно. Хотя мысль о возможном наступлении рая на земле повсеместно (и в душе человека в частности) встречается в романе неоднократно, наиболее близкой к приведенным А.Н. Бохановым словам является фраза старца Зосимы: «...а мы, только мы одни безбожные и глупые и не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей, обнимемся мы и заплачем...» (14, 272). К сожалению, эта неточность в цитировании Достоевского в российских учебниках по истории далеко не единичное исключение. В этой статье я, однако, не ставил себе целью поиск неточностей в цитировании текстов из произведений Достоевского, важнее, когда автор, приводя какую-либо цитату, толкует ее смысл прямо противоположно тому, о чем в ней говорится.

[25] *Ионов И.Н.* Российская цивилизация, IX — начало XX в. С. 259–260.

[26] Там же. С. 260.

[27] Там же. С. 261.

[28] Там же. С. 260.

[29] *Сахаров А.Н., Боханов А.Н., Шестаков В.А.* История России: В 2 т. Т. 2. С. 282.

[30] *Косулина Л.Г., Ляшенко Л.М.* История России. Часть II. С. 105.

[31] Здесь, как и во многих других подобных изданиях, перечисление основных произведений Достоевского не подчинено строгой хронологии, а дается весьма произвольно. В некоторых просмотренных мной изданиях перепутаны годы публикации романов писателя. Такое

пренебрежение к творчеству Достоевского тем более удивительно среди историков, выстраивающих факты и события, как правило, по времени их появления.

[32] *Данилов А.А., Косулина Л.Г.* История России, XIX век. С. 232.

[33] *Сахаров А.Н., Боханов А.Н., Шестаков В.А.* История России: В 2 т. Т. 2. С. 282–283.

[34] История России. XIX век: Учеб. для студ. высш. учебн. заведений: В 2 ч. / Под ред. В.Г. Тюкавкина. М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001. Часть 2. С. 315.

[35] Там же. С. 314.

[36] Н.А. Бердяев нашел более удачные определения для характеристики творческого метода писателя: «пневматолог» или «антрополог».

[37] Новая история стран Европы и Америки: Учеб. для вузов / И.М. Кривогуз, В.Н. Виноградов, Н.М. Гусева и др.; Под ред. И.М. Кривогуза. 2-е изд. М.: Дрофа, 2002. С. 825.

[38] Там же. С. 824.

[39] *Троицкий Н.А.* Россия в XIX веке. С. 387.

[40] См. также Главу XIII «Вселенское задание для России: Христианская антропология Ф.М. Достоевского» в его монографии: *Боханов А.Н.* Русская идея. От Владимира Святого до наших дней. М.: Вече, 2005.

[41] *Боханов А.Н.* История России. XIX век: Учебник для 8 класса основной школы. 2-е изд. М.: Русское слово, 2002. С. 288.

[42] *Сахаров А.Н., Боханов А.Н., Шестаков В.А.* История России: В 2 т. Т. 2. С. 280.

[43] Там же. С. 284.

[44] *Суворин А.С.* О покойном // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. / Сост. и коммент. К.И. Тюнькина. М.: «Художественная литература», 1990. С. 471.

[45] История России XIX — начала XX в. Учебник для исторических факультетов университетов / Под ред. В.А. Федорова. С. 668.

[46] Новая история стран Европы и Америки. Начало 1870-х годов — 1918 г.: Учебник / Под ред. И.В. Григорьевой. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 669.

[47] Историческая наука в XX веке. Историография истории нового и новейшего времени стран Европы и Америки: Учебное пособие для студентов / Под ред. И.П. Дементьева, А.И. Патрушева. М.: Простор, 2002. С. 366.

[48] Стоит отметить, что «обоготворение» князя Мышкина или вопрос, в какой мере в романе «Идиот» в его образе отразилась идея «князь Христос» и в чем суть этой идеи — в последнее время вызвало в достоевсковедении ожесточенные споры. В другом учебнике этот герой Достоевского назван «полублаженным непротивленцем» (*Троицкий Н.А.* Россия в XIX веке. С. 389). О князе Мышкине из последних работ см.: Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М., 2001; *Касаткина Т.А.* Что если он — не Бог? // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4; Идиот. М.: Астрель, АСТ, 2003. Частично этот образ рассмотрен в моей работе: *Подосокорский Н.Н.* «Рожденный Талейраном» (Образ Лебедева в свете талейрановской легенды) // Достоевский и современность. Материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года. Великий Новгород, 2006.

[49] Новая история стран Европы и Америки: Учеб. для вузов. С. 820–821.

[50] *Румянцева М.Ф.* Теория истории. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2002. С. 152.

[51] *Ферро М.* Европоцентризм в истории: расцвет и упадок // Метаморфозы Европы. М.: Наука, 1993. С. 10.

А.В. Архипова

КАК МЫ ИЗДАВАЛИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ДОСТОЕВСКОГО

Подготовка и выпуск академического издания Полного собрания сочинений и писем Ф.М. Достоевского (Л.: Ленинградское отделение издательства «Наука», 1972–1990) имели сложную и драматическую историю. Для ученых, готовивших это издание, и прежде всего для его фактического руководителя и редактора — академика Георгия Михайловича Фридлендера — это стало главным научным делом и даже научным подвигом. Оно заняло двадцать лет упорной работы и постоянной борьбы с разного рода трудностями.

Трудности были как объективного, научного плана: большой объем работы, большой пласт неизданного ранее рукописного материала, отсутствие, особенно в начале работы, необходимого числа квалифицированных специалистов и т. п., — так и плана общественно-политического, связанного с бесконечными цензурными притеснениями и запретами.

К сожалению, изложить полно и документированно историю этого процесса сейчас не представляется возможным. Мы почти не располагаем документами, связанными с цензурной историей Полного собрания сочинений Достоевского. Во-первых, потому, что документы эти просто отсутствовали (в те годы существовало так называемое «телефонное право», когда важнейшие указания никак не фиксировались на бумаге, а давались в виде устных распоряжений, часто через целую цепочку чиновников). Во-вторых, те письменные материалы, которые существовали (например, письма и запросы читателей, какие-то формальные ответы на эти письма), по большей части не сохранились. Жаль, что мы, будучи историками литературы, как правило, не воспринимаем текущую жизнь как исторический процесс, свою работу как участие в этом процессе — и не видим в каждой «бумажке», вызывающей подчас законное раздражение и досаду, исторического документа. «Мы ленивы и нелюбопытны», — сказал, в том числе и о нас, Пушкин. К этому можно добавить, что мы не обладаем необходимым историческим чувством и исторической (да и всякой другой) памятью.

Причина этого, видимо, отчасти в том, что долгие годы в нашей жизни ничего не менялось, что от отдельной личности ничего не зависело, что все совершалось по каким-то не нами установленным правилам и что вся действительность воспринималась нами как нескончаемая цепь мелких помех. И только сильные потрясения, пережитые страной и всеми нами, заставили взглянуть на недавнее прошлое как на определенный исторический этап, ушедший безвозвратно. Однако многое уже исчезло, забылось, продолжает забываться и искажаться нашей памятью. Думается

поэтому, что попытка реконструкции того процесса, который был связан с выпуском Полного собрания сочинений Достоевского, и того периода, который был важным этапом в жизни не только Г.М. Фридлендера, но и всех участников издания, — что такая попытка представляет определенный интерес.

Я не ставлю задачу проанализировать академическое издание Достоевского в научном плане. Такой анализ был сделан в итоговой статье Г.М. Фридлендера «О научных принципах и задачах академических изданий русских классиков (на материале Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского)»[1]. Моя заметка в значительной степени основана на воспоминаниях участников издания и отчасти на тех документах, которые удалось обнаружить в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом), в фонде В.Г. Базанова.

Замысел издания академического Полного собрания сочинений Достоевского возник в преддверии юбилея писателя — 150-летия со дня его рождения. Инициатором этого замысла была Вера Степановна Нечаева, предлагавшая готовить издание в ИМЛИ. Это была середина 1960-х годов, так сказать, конец «оттепели», но инициатива В.С. Нечаевой в Москве не нашла поддержки. Как вспоминал Г.М. Фридлендер, Д.Д. Благой, руководивший в то время сектором классической русской литературы в ИМЛИ, считал, что время для издания «полного» Достоевского еще не пришло. Тогда работа над этим проектом переместилась в Ленинград. И здесь огромную роль сыграл Г.М. Фридлендер, взявший на себя всю организационную работу по «проталкиванию» этого проекта. Им было составлено письмо в Президиум Академии наук СССР, которое подписали видные ученые того времени: Михаил Павлович Алексеев, Виктор Владимирович Виноградов, Николай Федорович Бельчиков, Павел Наумович Берков, Дмитрий Сергеевич Лихачев, Леонид Николаевич Тимофеев, Александр Иванович Ревякин, Георгий Михайлович Фридлендер и Аркадий Семенович Долинин. Георгий Михайлович составил записку и проспект этого издания в 30 томах. Его поддержала Дирекция Пушкинского Дома, прежде всего Василий Григорьевич Базанов, который согласился стать главным ответственным редактором этого издания.

27 апреля 1965 г. Г.М. Фридлендер сделал доклад о проекте академического издания Достоевского на Бюро Отделения языка и литературы (ОЛЯ) Академии наук. Бюро ОЛЯ приняло постановление о поддержке инициативы Пушкинского Дома и передаче этого вопроса на рассмотрение Бюро Редакционно-Издательского Совета (РИСО) Академии наук. Надо сказать, что решение любого вопроса проходило тогда множество бюрократических инстанций. Тем более это касалось решения издавать Полное собрание сочинений Достоевского. Заседание Бюро РИСО по этому вопросу состоялось 28 июля 1965 г. Докладчиком выступал В.Г. Базанов. Бюро поддержало «предложение Института русской литературы и группы ученых» об осуществлении первого академического издания Достоевского и приняло специальное постановление, состоящее из ряда пунктов. В частности, в постановлении указывалось, что подготовка издания возлагается на ИРЛИ, что не менее 50% участников работы должны быть сотрудниками этого Института, что Институт русской литературы должен заключить договор на осуществление издания с Ленинградским отделением издательства «Наука», что разрешается объявить подписку на издание и что, начиная с 1967 г., Пушкинскому Дому разрешается параллельно с изданием Достоевского выпускать сборники «Достоевский. Материалы и исследования».

Отмечу особенно пункт 5-й этого Постановления: «Предложить ИРЛИ разработать график выпуска томов этого издания, учитывая необходимость подготовки и выпуска первых четырех томов в 1967 году, и в последующем — не менее 5 томов в год художественных произведений и затем — не менее 4 томов публицистики и писем в год»[2]. Издание всех 30 томов, таким образом, было предложено закончить в 1975 г.

28 сентября в ОЛЯ рассматривался вопрос о редколлегии издания. Какой список членов редколлегии был тогда предложен В.Г. Базановым, мне не известно. Список этот не сохранился. Но ОЛЯ его не утвердило и предложило снова вернуться к этому вопросу. 4 октября 1965 г. в ОЛЯ был представлен новый список членов редколлегии. В него вошли академик В.В. Виноградов, члены-корреспонденты В.Г. Базанов (главный редактор) и М.Б. Храпченко, доктора наук В.В. Ермилов, Г.М. Фридлендер (зам. главного редактора) и Ф.Я. Прийма. 12 октября этот список был утвержден на Бюро ОЛЯ, а 30 октября 1965 г. распоряжением РИСО редколлегия была утверждена в этом составе[3].

Как видим, понадобился почти год, чтобы Полное собрание сочинений Достоевского было разрешено готовить. От ученых, занятых этой подготовкой, требовали совсем иных скоростей. В январе 1966 г. в Пушкинском Доме была создана Группа по изданию Достоевского. В нее, кроме Г.М. Фридлендера, вошли Е.А. Вагин в качестве секретаря, И.Д. Якубович и А.В. Архипова. Все они, кроме руководителя, не были специалистами по Достоевскому, никогда его специально не изучали.

И.Д. Якубович до этого работала в Пушкинской группе, занималась библиографией Пушкина, позднее хранением его рукописей. Е.А. Вагин был аспирантом и писал диссертацию о Лермонтове, А.В. Архипова недавно защитила диссертацию о В.К. Кюхельбекере и была автором нескольких статей о декабристах. Тем не менее, Георгий Михайлович не побоялся привлечь нас к столь трудному и ответственному делу. Правда, и выбирать тогда было особенно не из кого. Специалистов по Достоевскому, способных работать в издании, тогда в нашей стране почти не было.

Через год, в 1967 г., в нашу Группу влилось большое пополнение. Это были бывшие сотрудники Тургеневской группы, выпускавшие академическое Полное собрание сочинений И.С. Тургенева, работа над которым к этому времени заканчивалась. Е.И. Кийко, И.А. Битюгова, Н.Ф. Буданова, Г.Я. Галаган и Т.И. Орнатская тоже не были специалистами по Достоевскому, но у них был опыт работы над академическим изданием. Позднее к ним присоединились Н.Н. Соломина и Г.В. Степанова, которая осуществляла подготовку рукописей к сдаче в издательство и нашу связь с издательством «Наука». В 1970 г. в Группу Достоевского были приняты молодые достоевисты: В.А. Туниманов и В.Е. Ветловская, защитившие свои кандидатские диссертации уже по Достоевскому. Одно время в Группе работал А.И. Батюто.

Указание РИСО о том, чтобы в издании принимало участие не менее 50% сотрудников Пушкинского Дома, было даже перевыполнено. Из участников издания Достоевского, не работавших в ИРЛИ, следует отметить Н.М. Перлину (подготовка 2-го тома), Л.Д. Опульскую и Г.В. Коган («Преступление и наказание»), В.Д. Рака (комментарий к «Дневнику писателя»), который не был тогда сотрудником Института. Очень небольшие по объему работы делали иногда и другие сотрудники Института, а также сотрудники некоторых иных учреждений (отмечу, например, уча-

стие в работе над 4-м томом — «Записки из Мертвого дома» — Б.В. Федоренко, директора ленинградского Музея Достоевского). Но вся основная работа в издании осуществлялась членами Группы Достоевского, число которых никогда не превышало 10–11 человек. Надо вспомнить, что в 1967 г. был арестован и осужден как член подпольной политической организации Е.А. Вагин, позднее уехала в США Н.Н. Соломина и ее заменил А.М. Березкин, но основной состав Группы не менялся и сохранился до конца.

Большинство сотрудников Группы были тогда очень молоды и не имели научных степеней. Зарплата была ничтожной: научно-технические сотрудники получали 83 или 98 руб. в месяц, младшие научные сотрудники без степени 105 или 120 руб., младшие научные сотрудники — кандидаты наук — от 170 до 200 руб. Старшим научным сотрудником — кандидатом — была у нас только Е.И. Кийко, выполнявшая еще обязанности заместителя Г.М. Фридлендера, который считался руководителем Группы. Все, включая и научно-технических сотрудников, имели индивидуальные планы, куда входила подготовка основного текста произведений Достоевского, подготовка вариантов текста, черновых и подготовительных рукописных материалов и составление комментария. Планы младших и старших научных сотрудников отличались только количеством печатных листов. Так, если старший научный сотрудник, доктор наук, имел план в 8 печатных листов в год, то старший, кандидат — 6 листов, младший сотрудник, кандидат — 5 листов, младший сотрудник без степени — 3 листа, столько же делали и наши лаборанты Н.Н. Соломина и И.Д. Якубович. Однако такое количество листов не следует понимать буквально. Были введены соответствующие коэффициенты, согласно которым только написанный лист комментария соответствовал листу плана. Подготовка текстов имела совсем иные нормы: так, одному листу плана соответствовало 10 листов подготовленного текста Достоевского. Текст готовился по печатным прижизненным изданиям, число которых доходило иногда до шести, варианты этих прижизненных изданий, готовившиеся особо, также включались в подготовку основного текста, то есть в тот же лист плана. Подготовка черновых рукописей, в том числе и никогда не читанных ранее (а что такое черновые рукописи Достоевского, могут представить только те, кто пытался обращаться к ним), учитывалась, исходя из коэффициента 1:5 (то есть 5 листов подготовленных рукописей соответствовали 1 листу плана). Если прибавить к этому, что подлинный объем рукописных материалов при составлении плана представляли очень приблизительно, а фактический комментарий всегда превосходил запланированные объемы в несколько раз, то можно представить себе, сколько труда и энтузиазма вкладывали молодые сотрудники в подготовку каждого тома издания. А ведь каждый год мы сдавали в издательство 4 готовых тома.

Надо сказать, что успеху работы очень помогала дружеская атмосфера, царившая в Группе. Все помогали друг другу: читали неразбираемые слова в рукописях, искали источники для комментария, читали и обсуждали написанное друг другом. Это была настоящая коллективная работа.

Г.М. Фридлендер знал все наши проблемы, входил во все трудности. Он рекомендовал нам нужную литературу, часто приносил свои книги, помогал разбирать трудные места в рукописях. Георгий Михайлович внимательно читал все тома, все, что выходило из нашей Группы, и был фактическим редактором всех комментариев, даже в тех томах, где он не числился титульным редактором.

Когда мы подготовили первые 4 тома, была объявлена подписка на издание. Издательство «Наука», вероятно, по указанию Гос. Комитета по печати, намереваясь сделать издание коммерческим и высокодоходным, объявило тираж — 200 000, что, конечно, не годилось для академического издания, рассчитанного, как обычно, на специалистов. Редколлегия в лице Г.М. Фридлендера и В.Г. Базанова пыталась этому сопротивляться (предлагалось выпустить малотиражное академическое издание, а затем на его основе — массовое, что было, в принципе, правильно), но решало издательство, а не ученые. В итоге был предложен компромисс, не очень, впрочем, удачный. Издание было разделено на две серии, подписка принималась на них отдельно. Первая серия называлась «Художественные произведения Достоевского» и должна была состоять из 17 томов, включающих и основные тексты, и варианты, и подготовительные рукописи, и комментарии ко всем разделам. Тираж этой серии был 200 000. Вторая серия включала публицистику писателя и его письма и должна была состоять из 13 томов; тираж ее был объявлен в 50 000 экземпляров. Несмотря на столь большой тираж, подписка на обе серии прошла мгновенно, и я знаю многих людей, которые хотели, но не смогли подписаться на вторую серию: тиража ее не хватило на всех желающих. Вспомним, как в те годы расходились *все* подписные издания, какой был книжный дефицит и как особенно был велик интерес к Достоевскому, который не издавался много лет. Вспомним также, чем был Достоевский для нашей интеллигенции в то время, как проходил его юбилей в 1971 г., и мы поймем, что полное и комментированное издание Достоевского было тогда необходимо обществу.

Г.М. Фридлендер позднее вспоминал: «Хотя при существовавшем в 70-е годы положении вещей издательство получало лишь небольшую часть прибыли, которую принесло академическое издание Достоевского, оно существовало многие годы в значительной мере на доход с этого издания и покрывало за счет этого дохода убытки от выпуска других малотиражных научных изданий» [4].

Излишне говорить, что к этим прибылям ни Институт, ни тем более участники издания не имели никакого отношения. Указание РИСО выпускать по 5 томов в год и закончить все издание в 1975 г. выполнено не было, да и не могло быть выполнено в тех условиях, в которых мы работали. Но по 4 тома в год мы выпускали. В 1971 г., к юбилею Достоевского, был набран 1-й том, который должны были получить подписчики. (Несколько следующих томов также находились в издательстве.) Но уже на старте издания начались непредвиденные (а может быть, и предвиденные старшими и более опытными коллегами) осложнения. Как вспоминал позднее Георгий Михайлович, выпуск 1-го тома в свет был задержан Комитетом по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Председатель Комитета Б. Стукалин с подачи ученого секретаря РИСО Лихтенштейна предложил издавать не Полное собрание сочинений и писем Достоевского, а просто Собрание сочинений, что и должно было быть отражено на титульном листе 1-го тома. Сопротивление Георгия Михайловича и других членов редколлегии помогло утвердить прежнее постановление РИСО, и 1-й том вышел с титулом «Полное собрание сочинений в тридцати томах», но уже не в 1971, а в 1972 г. В 1972 и 1973 гг. выходило по четыре тома в год. В 1974 г. начали печататься «Бесы», и началась новая серия больших затруднений.

Виктор Владимирович Виноградов, член нашей редколлегии, как-то, придя к нам в Группу, закончил разговор свой словами: «Запомните, *полного* Достоевского

вам у нас издать не удастся». К счастью, он ошибся. Мы издали полного Достоевского. Но полнота эта дорого стоила.

Все предчувствовали, что издание «Бесов» не обойдется без трудностей. Чтобы как-то обезопасить выпуск этого романа со всеми его подготовительными рукописями, В.Г. Базанов согласился быть редактором всех томов, посвященных «Бесам», но очень просил, чтобы все материалы уложились в два тома. Однако количество рукописей и обширный комментарий не позволили это сделать (согласно договору с издательством тома не должны были превышать 35 печатных листов), и «Бесы» заняли три тома. В комментариях к роману издательством «Наука» были сделаны купюры, комментарий пришлось частично переписывать, и последний, 12-й том, содержащий эти комментарии, вышел не в 1974 г., как было предусмотрено планом, а в 1975 г. Но текст Достоевского не пострадал. После выхода «Бесов» (т. 10, 11, 12) издание Достоевского было приостановлено.

Конкретные причины этой приостановки сейчас трудно выяснить, документов не сохранилось, да их, вероятно, и не было. Были только слухи о том, что запрещение идет «с самого верха», что главным инициатором прекращения издания был член Политбюро ЦК КПСС М.А. Суслов, занимавшийся идеологическими вопросами. Поводом для остановки будто бы были письма читателей (подписчиков издания), адресованные в ЦК КПСС; читатели будто бы возмущались, что вынуждены выкупать тома с вариантами и черновиками, а некоторые возмущались и содержанием рукописей Достоевского. Возможно, что такие письма, например, отставных военных, старых членов партии и существовали, но возможно, что письма эти были организованы «сверху», как часто тогда бывало.

Снова воскрес план Госкомиздата выпускать не академическое Полное собрание сочинений, а просто Собрание сочинений Достоевского, включающее основные тексты художественных произведений и минимальный комментарий «госиздатовского» типа. Редколлегии было предложено выпустить тексты «Подростка» и «Братьев Карамазовых» и на этом закончить 1-ю серию, а может быть, и все издание. Но редколлегия воспротивилась этому, резко против такого предложения выступили и участники издания.

Надо отметить, что из всех членов редколлегии (академик Виноградов к этому времени скончался) только В.Г. Базанов и Г.М. Фридлендер боролись за полноту издания и его академический тип. М.Б. Храпченко, исполнявший тогда должность академика-секретаря Отделения литературы и языка, в издании Достоевского никакого участия не принимал и был, как видно из некоторых документов, проводником официальной линии.

В архиве В.Г. Базанова сохранилась копия его письма к М.Б. Храпченко (копия без даты, но, судя по содержанию, письмо относится к 1975 г.). В нем главный редактор издания убеждает Храпченко, что не следует менять тип издания Достоевского. Он останавливается на содержании задержанных 13–17-го томов, особенно подробно на томах с черновыми рукописями и комментариями к «Подростку», и доказывает, что в идеологическом плане «Подросток» сильно отличается от «Бесов», что Достоевский в этом романе обратился в сторону демократических кругов, что роман печатался в «Отечественных записках» и т. п. и что все это раскрыто в комментариях к роману, которые теперь, будучи сильно сокращенными, не превышают запланированный объем. «Исключение из состава 14–17 томов каких бы то ни

было текстов Достоевского, как печатных, так и рукописных, невозможно, — подчеркивал Василий Григорьевич, — это привело бы к потере научной ценности издания, к нарушению лучших традиций советской филологической науки. Опрометчивое решение изменить характер издания Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского, уже положительно зарекомендовавшего себя в нашей стране и за рубежом, безусловно вызовет недоумение широких читательских кругов и научной общественности. Тип издания, объявленное количество томов, по нашему мнению, не могут быть изменены: "исчезновение" рукописных вариантов, сокращения необходимого комментария, искусственное уменьшение объема томов и т. п. неизбежно приведут к многочисленным претензиям подписчиков и к возникновению нездорового ажиотажа вокруг Полного собрания сочинений Достоевского, впервые осуществляемого в нашей стране» [5].

Одновременно В.Г. Базанов написал резкое письмо в издательство «Наука», где заявил, что если не будет сохранен принцип академического издания Достоевского, то он отказывается от обязанностей главного редактора.

1975 год был, пожалуй, самым трудным в истории издания Достоевского. Вслед за 12-м томом, содержащим комментарии к «Бесам», издательство решилось выпустить лишь основной текст «Подростка» (т. 13), а два тома, содержащие подготовительные материалы к «Подростку», варианты и комментарии, были задержаны на неопределенный срок.

В следующем году вышли тома, содержащие «Братьев Карамазовых». Так как рукописи к роману в большей части своей не сохранились, то публикация романа с вариантами и комментариями заняла два тома, которым были присвоены № 14 и 15.

Надо сказать, что как ни мужественно вели себя в тех условиях отдельные члены редколлегии и главный редактор издания, не они, а читатели отстояли академический тип издания полного Достоевского. Приостановка издания, задержка томов «Подростка» вызвали огромный поток читательских писем. Среди подписчиков (а ведь их было 200 000!) началась буквально паника. К сожалению, большинство таких писем не сохранилось, но некоторые из них (в копиях) имеются в архиве В.Г. Базанова. В письме от 13 июля 1975 г. из Москвы автор его, Е.С. Левитин, с волнением сообщал: «До меня дошли сведения, что Госкомитет (имеется в виду Комитет по делам издательств. — *А. А.)* велел рассыпать набор 15 тома с черновыми рукописями "Подростка". Неужели это возможно! Неужели из-за тупости и перестраховки чиновников из Комитета в России так и не будет издан весь Достоевский. Неужели Главная редакция, ИРЛИ, Президиум Академии наук, наконец, не могут осуществить собственную программу издания? Из-за того, что какому-то М. Галкину не нужны черновые рукописи Достоевского, должна страдать русская литература! Во все это трудно поверить. Но мы все знаем, что возможно все, не только такое» [6]. Читатели спрашивали, «действительно ли из оставшихся томов издания будут выброшены подготовительные и черновые материалы, действительно ли уже сейчас сделаны купюры в "Дневнике писателя"» [7]. А после выхода 14 и 15 томов исследователь из Франкфурта Николай Артемьев писал Базанову: «Я не могу себе объяснить, почему Вы вдруг отступаете от хронологического принципа, начиная публикацию "Братьев Карамазовых". <...> Ни в 13-м, ни в 14-м томе я не нашел ничего (например, вкладыша), дающего понять, почему меня сейчас лишают примечаний и планов-набросков и пр. к "Подростку". Неизвестно, когда их ждать <...>. Думается,

что этот вопрос волнует многих интересующихся нашим великим писателем и Вашим изданием, работающих с ним и ценящих Ваш труд как вклад в русскую и мировую культуру»[8].

Многочисленные письма подписчиков, адресованные Редколлегии издания, Институту русской литературы, издательству «Наука», требовали ответа о причинах задержки томов, о нарушении обещанного в Проспекте издания размещения материала и сроков выпуска томов. При этом Издательство обычно ссылалось на то, что Институт не сдает тома вовремя, администрация Института сваливала ответственность на участников подготовки издания, а тем временем сданные нами готовые очередные тома лежали в издательстве без движения.

Дело изменилось, когда один из подписчиков, Евгений Андреевич Буянов, написал письмо в комитет партийного контроля при ЦК КПСС, а копии своего запроса разослал председателю Госкомиздата Стукалину, директору Ленинградского отделения издательства «Наука» и в Главную редакцию Полного собрания сочинений Достоевского. Буянов действовал совершенно грамотно: перечисленные организации должны были ему ответить, а не переадресовывать его жалобу из одной организации в другую, как это обычно делалось. К сожалению, письмом Е.А. Буянова мы сейчас не располагаем (сохранилась копия его более позднего письма 1979 г., но все участники издания помнят о письме Буянова, полученном во время необъяснимой приостановки издания в 1975 г.). И дело сдвинулось с мертвой точки. Было решено два задержанных тома с материалами к «Подростку» напечатать в составе второй серии издания, тираж которой, как мы помним, был объявлен в 50 000 экземпляров. Однако в магазинах подписных изданий подписчикам на первую серию было предложено оставлять дополнительные заявки, если они хотят получить указанные тома. И на основе этих заявок тираж томов, содержащих подготовительные материалы, варианты черновых рукописей и комментарии к «Подростку», был увеличен до 149 тысяч. Тома эти, вопреки логике издания, получили номера 16 и 17 и вышли вместо 1975 в конце 1976 г.

Вторую серию было разрешено продолжать, но с тем, чтобы каждый том до сдачи в издательство отправлялся в Москву на дополнительную «рецензию». Эти «рецензии» много крови и нервов попортили составителям и редакторам.

Первые тома второй серии выходили уже совсем по другому графику. 18-й том вышел в 1978 г., хотя был сдан в набор в 1976 г., а в издательство годом ранее; 19-й том вышел в 1979 г.; в 1980 г. вышли два тома — 20 и 21, пролежав перед этим в готовом виде несколько лет. Такой график выпуска снова вызвал поток читательских писем, подписчики беспокоились не только задержкой очередных томов, но, естественно, боялись снова приостановки или прекращения издания. В.Г. Базанов в 1978 г. обратился в Группу Достоевского со специальным письмом, в котором сообщил о множестве полученных им запросов подписчиков о сроках выхода очередных томов (в том числе упоминает письмо инвалида Великой Отечественной войны М.И. Горбунова, живущего в г. Рубежное Ворошиловградской области) и подчеркнул, что «фактически на эти письма должно отвечать издательство “Наука”, ибо только издательство знает, когда же появятся следующие тома Собрания сочинений Ф.М. Достоевского». Поэтому Василий Григорьевич советовал нам получить в издательстве «проект официального ответа, чтобы не вводить подписчиков в заблуждение»[9].

В архиве В.Г. Базанова имеется копия письма все того же Е.А. Буянова, относящегося уже к 1979 г. Оно также было направлено в четыре инстанции (Комитет партийного контроля при ЦК КПСС, Госкомиздат, издательство «Наука» и редколлегию Полного собрания сочинений Достоевского) и отличается не только тем, что составлено убедительно и грамотно, со ссылками на проект издания, публиковавшийся от имени «Академкниги» и «Союзкниги» и, вероятно, «известный Госкомиздату». Письмо это, как тогда говорилось, было «идеологически выдержано» и в этом отношении является показательным документом эпохи. Поэтому я позволю себе его процитировать:

«Вместо Полного Достоевского, — пишет Буянов, ссылаясь на проспект издания, — к настоящему времени вышло только 19 томов, да и то т. 18 и 19 в конце 1979 г., т. е. спустя три года после т. 17. *Кто* же виноват в столь длительной задержке и нерегулярном выпуске всего подписного издания сочинений великого мирового классика?!

Госкомиздат устами разных редакторов (Меньшиков, Щетинина и др.) стереотипно твердит о неподготовленности материалов редакцией Полного собрания и издательством "Наука" и затяжке издания до 1985 г. Эти утверждения оказываются ложными, т. к. ответственный секретарь Редакции Березкин[10] (г. Ленинград) сообщил, что т. 18 и 19 были подготовлены и сданы Институтом в 1976 году!

Справедливости ради следует отметить, что это издание Достоевского — лучшее из когда-либо выходивших: тщательная проверка текста, полнота вариантов произведений, объемный и интересный комментарий, включающий много новых материалов, — вот что выгодно отличает это издание от других, и в этом несомненная заслуга Института русской литературы. Хотелось <бы>, чтобы программа издания, опубликованная Редакционной коллегией[11], была и в дальнейшем строго выдержана. <...> Утверждения Госкомиздата не выдерживают никакой критики, дело в чем-то другом, а вот в чем? Почему даты "Сдано в набор 02.07.76" и "Подписано к печати 20.12.78", отпечатанные в выходных данных тома 18 Достоевского, отделяют друг от друга почти три года?! Или публицистика Достоевского стала нежелательной для широкой публикации?! Но такое утверждение несерьезно на 63 году Великой Октябрьской социалистической революции и при наличии обширнейшего комментария.

А может, нет бумаги для выпуска подписного издания великого классика?! Или же современная советская полиграфическая промышленность не в состоянии напечатать оставшиеся тома тиражом 50 000 экз.?!

Итак, во всех случаях причина должна быть устранена, а Комитет партийного контроля при ЦК КПСС и др. организации должны навести порядок с изданием Полного Достоевского, ускорить его, установить жесткие сроки выпуска следующих томов, поскольку ранее обещанные сроки — это уже полная фикция, и обеспечить выпуск собрания в соответствии с ранее опубликованной программой. Мне кажется, что Комитет <партийного контроля> вправе затратить время на пробивание искусственно создаваемой стены пассивности ряда учреждений. Все же надо учитывать и духовные запросы сотен тысяч людей, а ведь неудовлетворение их наносит немалый ущерб. <...>

В нашей стране плановая система хозяйства — это величайшее и основополагающее достижение социалистического строя. Именно она способствует все более

полному удовлетворению социальных и духовных потребностей советских людей. И ни в коем случае нельзя допускать дискредитации этой плановой системы в глазах миллионов людей.

Л.И. Брежнев, выступая в Москве, отмечал, что соблюдать плановую дисциплину — значит безусловно выполнять ранее поставленные задания, а для этого нужно установить деловой контроль за ходом осуществления намеченного, строго спрашивать с нарушителей, пресекать каждую попытку "скорректировать" намеченное ранее.

С уважением

Буянов Евгений Андреевич» [12].

Трудно сказать, был ли Е.А. Буянов реальным лицом, или это был псевдоним иного, может быть и коллективного автора, но его письма, безусловно, сыграли положительную роль, наряду с письмами других читателей-подписчиков.

Тем не менее, цензурные преследования продолжались и тома второй серии шли трудно. В публиковавшихся записных тетрадях Достоевского было множество мест, которые московские «рецензенты» предлагали изъять. Болезненно воспринимаемые нашими идеологами высказывания Достоевского по еврейскому вопросу, польскому вопросу (а ведь в 1980 г. в Польше началось движение Солидарности, и в нашей печати цензура не пропускала ничего, что касалось Польши, даже если речь шла о XVIII и XIX вв.; доходило до курьезов), пугали замечания писателя о Китае (это были годы обострения наших отношений с Китаем). На все многочисленные предложения московских «рецензентов» по сокращению публикуемых текстов отвечали письменно члены редколлегии (как правило, это был Г.М. Фридлендер и составители тома), доказывая необходимость полных публикаций, без изъятий. Как правило, они добивались своего: текст Достоевского печатался без купюр. Единственная купюра была сделана в составе Записной тетради 1875 г. (см.: 21, 266–267). Это было сделано по настоянию Ленинградского отделения издательства «Наука». На стр. 266 было пропущено одно слово, а вместо него поставлено: <нрзб.>, то есть «не разобрано». На стр. 267 переставлены абзацы, что меняло смысл записи. Однако купюра эта, как и искажение текста, были исправлены, в последнем 30-м томе, книга 2, где содержатся исправления ко всему изданию (см.: 30_2, 420–421).

В 1982 г. умер М.А. Суслов, цензурный прессинг стал ослабевать, а с 1985 г. дела вообще пошли веселее. Нам даже разрешили вдвое увеличить количество томов, содержащих письма Достоевского, так что фактически вышло не 30 томов, а 33, но в соответствии с проспектом и титульным листом последние 6 томов имели повторную нумерацию и делились на две книги (то есть было два 28-х, два 29-х и два 30-х тома).

Как уже отмечалось выше, все 33 тома прочитал и проредактировал Г.М. Фридлендер, и настоящим главою издания был, бесспорно, он. Конечно, и участники издания за время работы выросли в научном отношении. Они защитили кандидатские, потом докторские диссертации, выпустили свои книги, стали титульными редакторами томов.

Все мы в творческом плане очень многим обязаны Георгию Михайловичу Фридлендеру, хотя работать с ним было нелегко. Он был не только большим эрудитом, но и великим тружеником. И именно благодаря ему издание Достоевского получилось таким, каким оно получилось. Оно не только подвело итог всему, что было

до этого сделано в науке о Достоевском, оно само оказалось значительным вкладом в эту науку, так как, во-первых, дало читателю множество ранее неизвестных, или известных узкому кругу исследователей текстов Достоевского, а во-вторых, дало огромный материал по истории создания этих текстов, их восприятия и истолкования, введя большое число новых фактов как в научный, так и в общекультурный оборот.

Главное же — Полное собрание сочинений Достоевского стимулировало дальнейшее развитие филологической науки, вызвав новую волну исследований. И если при начале издания специалистов по Достоевскому, живущих в нашей стране, можно было пересчитать по пальцам, то теперь, как мы знаем, им несть числа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т. 50. 1991. № 5. С. 401–413.

[2] Служебный архив ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

[3] В.В. Ермилов не стал членом редколлегии, так как умер в 1965 г.

[4] Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т. 50. С. 112.

[5] РО ИРЛИ. Ф. 825. № 55. Архив В.Г. Базанова. В составлении этого письма несомненно принимал участие Г.М. Фридлендер.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] Там же.

[10] А.М. Березкин был секретарем Группы по изданию Достоевского, в его обязанности входило отвечать на письма читателей.

[11] См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Л.: Наука, 1972. Т. 1. С. 5–12.

[12] РО ИРЛИ. Ф. 825. № 55.

Н.А. Тарасова

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА РУКОПИСЕЙ ДОСТОЕВСКОГО[1]

Не будет преувеличением сказать, что XX столетие имеет особое значение как для развития филологической науки в целом, так, в частности, и для исследования творчества Достоевского. Именно в XX веке был открыт доступ к архивным фондам, местам хранения рукописей Достоевского, вырабатывались основные научные подходы к изучению произведений писателя и были подготовлены собрания сочинений Достоевского, в том числе академическое издание. Вместе с тем отметим, что до недавнего времени существовало представление о достаточной изученности рукописного наследия Достоевского. Однако в последнее десятилетие XX века сформировался иной взгляд на проблемы текстологии творчества Достоевского. В немалой степени этому способствовала текстологическая работа, которая ведется на кафедре русской литературы Петрозаводского университета под руководством проф. В.Н. Захарова[2]. В данной статье, в частности, представлены некоторые результаты текстологического исследования рукописей Достоевского — на материале анализа рукописного текста повести «Кроткая». Но прежде чем обратиться к ним, сделаем несколько замечаний теоретического характера.

На сегодняшний день особый научный интерес представляет сравнение публикаций рукописного текста произведения с первоисточником, то есть с рукописью. Ввиду самого факта *воспроизведения* рукописного текста *в печати* возникает вопрос о *точности прочтения* и *адекватности понимания* авторского текста публикаторами. Сравнительный анализ воспроизведения рукописного текста в разных публикациях и проверка обнаруженных разночтений по оригиналу рукописи позволяют выявить и исследовать ошибки чтения рукописного текста, установить правильное чтение и, в случае необходимости, сопроводить уточненную запись соответствующим комментарием.

Сопоставление рукописи и ее публикаций предполагает проведение критического анализа текста. В этой связи справедливым представляется мнение А.Л. Гришунина о несводимости понятия «критика текста» только к проблемам издания: «<...> в научном языке нашего времени слово “критика”, кроме обыденного своего значения, означает объективное рассмотрение, аналитическое исследование какого-нибудь явления, анализ источников и самого текста, проверка их подлинности и правильности»[3]. Подобную же идею отстаивал Д.С. Лихачев, уже применительно к изучению истории текста, которое не ограничивается эдиционными целями, а в первую очередь предоставляет новый материал для понимания текста[4]. Несколько ранее Г.О. Винокур определил критику текста как «выражение в форме сужде-

ния относительно подлинности памятника»[5], подчеркнув при этом органическую связь критики текста с проблемой понимания: «Находящийся перед нашими глазами текст принципиально требует того, чтобы мы его поняли, т. е. раскрыли его значение. <...> Подобное истолкование, однако, совершенно немыслимо и недостижимо без предварительной критической оценки текста, которая и связывается здесь неразрывно с актом понимания»[6]. Продолжая мысль, Г.О. Винокур отметил методологическую предпосылку объективной критики текста: «<...> принципиально критика направлена не на отыскание ошибок, как это обычно представляют, а на оценку выражения с целью раскрытия его содержания: указание ошибки есть результат, а не задание критики»[7].

Как уже отмечалось, предмет данного исследования — рукопись «Кроткой» и ее публикации[8]. Представление о характере публикации указанного текста и об ошибках воспроизведения отдельных записей можно составить по разночтениям между рукописью и вариантами ее издания. Размещение материала в предлагаемых ниже таблицах осуществлено согласно принятому в текстологии принципу сверки текстов в «обратной хронологии»[9] — от последнего издания к предпоследнему и т. д. по направлению к рукописному тексту: таким образом, в последней графе свода разночтений оказывается чтение оригинала. Правила воспроизведения рукописи и оформления свода разночтений таковы: в квадратные скобки заключены записи, вычеркнутые Достоевским; в наклонных скобках приводится текст, вписанный Достоевским; в угловых скобках содержатся наши пояснения; в круглых скобках указывается страница, на которой расположен процитированный фрагмент.

Таблица 1

№	*ПСС*	*Долинин*	*Черновой автограф*
1	сигарный янтарный мундштук (24, 7)	старый, янтарный мунштукъ (441)	сигарный янтарный мунштукъ (1)
2	родовой дворянин (24, 10)	рядовой дворянинъ (447)	родовой дворянинъ (4)
3	купца, который забьет <*нрзб.*> (24, 347)	купца который забир<аетъ> золото<мъ> (452)	купца который забьетъ-заколо<титъ> (5)
4	Через полюс (24, 348)	Черезъ полюсъ (457)	Черезъ полчаса (6) <*заголовок § 3 гл. 1*>
5	едкие насмешки à la Мефистофель (24, 352)	ѣдкія насмѣшки а-ля Мефистофель (465)	ѣдкая насмѣшка à la Лермонтовъ (7)
6	[я даже притих и полузакрыл глаза] (24, 358)	[я даже притихъ и полуоткрылъ глаза] (478)	[я же притихъ и полузакрылъ глаза] (12)
7	при таком детском простодушии (24, 32)	при такомъ дѣтскомъ простодушіи (487)	при такомъ дѣтскомъ простосердечіи (18)
8	Мертвый камень, ответь! (24, 365)	Мертвый камень, отвѣть! (492)	Мертва<я> косность, — отвѣть! (18, *на развороте*)
9	каких-нибудь десять минут (24, 34)	какихъ нибудь пять минутъ (496)	/какихъ нибудь/ десять минутъ (19)

Как следует из таблицы, в *ПСС* исправлены некоторые ошибки первой публикации рукописи. Ошибочные чтения «старый, янтарный мунштукъ» и «рядовой дворянинъ» (№ 1–2 табл. 1) опровергаются, во-первых, несоответствием этих вариантов особенностям начертания слов в рукописном тексте, а во-вторых, печатным текстом, который в данных случаях совпадает с текстом чернового автографа.

Что касается словосочетания «при такомъ дѣтскомъ простосердечіи» (№ 7), то в публикациях рукописи приводится, как видим, ошибочное чтение, но именно такой — неточный — вариант находим и в печатном тексте [10]. Возможно, написание «простодушіи» является опечаткой: подобного рода опечатки, возникающие от неверного прочтения слова, описаны Б.В. Томашевским [11].

Ошибочное чтение «полуоткрылъ глаза» (№ 6), исправленное в *ПСС*, не согласуется с общим контекстом высказывания. Как указал Ф. Бласс, критика текста начинается с сомнения, которое связано с «непониманием смысла» [12]. При анализе отмеченного чтения следует учитывать более широкий контекст черновой записи: «Я проснулся разомъ съ полнымъ сознаніемъ[,] и вдругъ открылъ глаза. Она стояла у стола и держала въ рукахъ револьверъ. Она не видѣла, что я проснулся и смотрю, [я же притихъ и полузакрылъ глаза. Черезъ мгновеніе я] и вдругъ я увидѣлъ что она стала надвигаться ко мнѣ съ револьверомъ въ рукахъ. Я быстро закрылъ глаза и притворился крѣпко спящимъ» (лл. 11–12, в нумерации Достоевского). Как видим, вариант «полуоткрылъ глаза» не согласуется с общим смыслом высказывания: речь идет о том, что герой притворяется спящим, то есть закрывает глаза.

Чтение «пять минутъ» вместо правильного «десять минутъ» (№ 9) объясняется, очевидно, тем, что перед словом «десять» в рукописи сделана вставка «какихъ нибудь», которая заслоняет первый слог в слове «десять», затрудняя его прочтение.

В таблицу 1 включены также примеры ошибок чтения обеих публикаций рукописного текста. При исследовании рукописи обнаружилась ошибка в прочтении первоначального варианта заголовка § 3 гл. 1 «Кроткой» (см. № 4 табл. 1). Печатные публикации предлагают вариант «Черезъ полюсъ». В рукописном тексте задерживает внимание иное начертание окончания второго слова: если принять чтение «полюсъ», тогда в рукописи должен быть виден «ъ», но вместо этого в автографе отчетливо видна буква «а». Кроме того, сомнения вызывает нетипичное для Достоевского начертание буквы «ю», на месте которой просматривается сочетание букв «ч» и «а». При более пристальном изучении этой записи становится очевидным: перед нами иной заголовок — не «Черезъ полюсъ», а «Черезъ полчаса».

Содержание повести также свидетельствует в пользу последнего чтения. По утверждению Л.М. Розенблюм, «ни в одном другом произведении Достоевского идейная функция категории времени не выражена так обнаженно, как в “Кроткой”» [13]. Еще в предисловии к повести Достоевский заостряет внимание на хронологии действия: «<...> процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками и в форме сбивчивой» (24, 6). «Сбивчивость» повествования, связанная с попытками рассказчика «собрать свои мысли в точку» и «уяснить» дело, проявляется и в постоянных обрывах фраз, и в нарушении фабульной хронологии, отражаю-

щих «психологический порядок» приближения героя к истине. В черновом автографе § 2 гл. 1 завершается «диалогом» героя с самим собой, выражающим уже отчетливое осознание вины: «А кто былъ для нея /тогда/ хуже: Я иль купецъ? <...> Это еще вѣдь вопросъ!

Какой вопросъ? и этого не понимаю! Отвѣтъ тамъ на столѣ лежитъ, /а я говорю вопросъ/!» (л. 5). Далее в черновом автографе расположены разрозненные наброски к данному разделу и последующему тексту. На левом поле л. 6 находятся строки, которыми в окончательном тексте завершается § 2: «...Лучше бы лечь спать. Голова болить». В печатном тексте в конце этой реплики бессилия стоит многоточие, призванное подчеркнуть разрыв в повествовании. В черновом автографе далее следуют заголовок «Черезъ полчаса» и текст § 3, в начале которого вычеркнуты строки «Однимъ словомъ, я ее тогда отбилъ. Отбилъ у купца и у тётокъ» и вписано: «Я опять таки продолжаю. Не могу оторваться. Въ головѣ вихрь». Вариант печатного текста: «Не заснул. Да и где ж, стучит какой-то пульс в голове» (24, 12). Очевидно, что заголовок «Черезъ полчаса» фиксирует отмеченные Достоевским «урывки и перемежки» в сбивчивом изложении событий. В то же время окончательное название указанного раздела более точно в сюжетном отношении, так как усиливает мотив «суда»: «Благороднейший из людей, но сам же и не верю». Если в первоначальном варианте заголовка чувствуется присутствие «всеведующего автора» (выражение из набросков к роману «Преступление и наказание»), то в окончательном заглавии звучит голос героя, прозревающего истинные причины происшедшей трагедии.

Другое чтение, неточно воспроизведенное в обеих публикациях рукописи, — «ѣдкая насмѣшка à la Лермонтовъ» (№ 5) — относится к моменту изложения закладчиком его «системы»: «Суровъ, гордъ и въ нравственныхъ утѣшеніяхъ ничьихъ не нуждается /— вотъ фигура!/ Страдаетъ молча. Увидитъ потомъ /сама/ что тутъ было великодушіе, но только она не съумѣла замѣтить<,> /даже ѣдкая насмѣшка à la Лермонтовъ/<,> и [тогда въ десятеро] /какъ догадается подконецъ что не съумѣла замѣтить, то въ десятеро станетъ цѣнить» (л. 7).

Интересующая нас запись вписана между строк основного текста. Такое расположение является одной из возможных причин неверного чтения «Мефистофель»: очень часто вписанные слова почти сливаются с предшествующим «слоем» записи, иногда при этом Достоевский забывает ставить знаки препинания, что затрудняет восприятие текста; кроме того, неверное прочтение могло быть следствием упоминания имени «Мефистофель» в окончательном тексте повести: публикаторы, знакомые с содержанием «Кроткой», могли «узнать» в рукописи названное имя, хотя графические характеристики записи указывают лишь на отдаленное сходство в начертаниях слов «Мефистофель» и «Лермонтов».

Что касается смысла отмеченной записи, то в данном случае имеются в виду не насмешки закладчика над героиней в начале их знакомства, а, напротив, отношение Кроткой к закладчику. Эту мысль подтверждает повторное упоминание о «едкой

насмешке» в сцене объяснения закладчика с Кроткой по поводу кассы ссуд: «— Не презирайте никого, я сам был в этих тисках, да еще похуже-с, и если теперь вы видите меня за таким занятием... то ведь это после всего, что я вынес...

— Вы мстите обществу? Да? — перебила она меня вдруг с довольно едкой насмешкой, в которой было, впрочем, много невинного (то есть общего, потому что меня она решительно тогда от других не отличала, так что почти безобидно сказала)» (24, 9). Интересно то, что на протяжении всего повествования закладчик выбирает следующие эпитеты, характеризующие отношение Кроткой к нему: «насмешливая складка», «едкое словечко», «насмешливый хохот», «всегдашняя насмешка». Реплика о «едкой насмешке à la Лермонтов» звучит как с обидой высказанное дополнительное подтверждение слов героя о том, что Кроткая не поняла его «великодушия». Следует подчеркнуть закономерность появления имени Лермонтова в данном контексте. В записной тетради 1875–1876 гг. Достоевский сделал запись: «Лермонтовъ гнусенъ. Самолюбіе»[14]. На отношение Достоевского к Лермонтову могла оказать влияние, в частности, характеристика А.Н. Пыпина, данная последним во вступительной статье к изданию сочинений Лермонтова 1873 г. (издание имелось в библиотеке Достоевского): «Лермонтов был далеко не красив собою <...> С его чрезмерным самолюбием, с его желанием везде и во всем первенствовать и быть замеченным, не думаю, чтобы он хладнокровно смотрел на этот небольшой свой недостаток»[15]. Кроме того, известно, что и некоторые герои Лермонтова отличаются болезненным самолюбием. В февральском выпуске «Дневника писателя» 1876 г. Достоевский пишет: «<...> мало ли у нас было Печориных, действительно и в самом деле наделавших много скверностей по прочтении “Героя нашего времени”. Родоначальником этих дурных человечков был у нас в литературе Сильвио, в повести “Выстрел”, взятый простодушным и прекрасным Пушкиным у Байрона» (22, 39–40). Р.Н. Поддубная указала на соотносимость героя «Кроткой» с пушкинским Сильвио, в связи с общим для этих персонажей мотивом «мести»[16]. В.А. Туниманов усматривает еще одну литературную параллель с сюжетом «Кроткой» — в высказывании Достоевского о «Маскараде» Лермонтова из «Дневника писателя» 1877 г.: «Наш анонимный ругатель далеко еще не тот таинственный незнакомец из драмы Лермонтова “Маскарад” — колоссальное лицо, получившее от какого-то офицерика когда-то пощечину и удалившееся в пустыню тридцать лет обдумывать свое мщение»[17]. Кроткая, предположив в герое «мщение обществу», тем самым обозначила главное качество закладчика — самолюбие, или, по определению самого героя, — гордость: «Я же, я — я всегда былъ гордъ и всегда хотѣлъ или всего, или ничего!» (л. 6). Таким образом, воспоминание закладчика о «едкой насмешке à la Лермонтов», с одной стороны, порождает определенные литературные ассоциации, связанные с мотивом «мести обществу», а с другой стороны, выражает мировосприятие героя-«мечтателя» — взгляд на человеческие отношения, искаженный самолюбием и «бесовской гордостью» и вследствие этого приведший к гибели самого близкого человека.

Неверное чтение «Мертвый камень, отвѣть!» (№ 8) опровергается как особенностями начертаний, так и неоднократным использованием выражения «мертвая косность» в рукописном тексте. Помимо указанного в таблице случая словосочетание «мертвая косность» встречается в черновом автографе еще раз: «Зачѣмъ мертвая косность разбила то, что всего дороже?» (л. 20).

Ошибка первой публикации «забир<аетъ> золото<мъ>» (№ 3) была замечена и частично исправлена в *ПСС*, но при этом издатели прочли только первое слово (вместо «забирает» — «забьет»), второе осталось неразобранным. В рукописи после «забьеть» следует дефис, второе слово надо читать как «заколо<титъ>» (на что указывают характерные начертания букв «к», «л»): речь идет об одном из героев повести, лавочнике, который «двух жен усахарил и искал третью» (24, 10).

Вместе с текстом чернового автографа А.С. Долинин опубликовал ту часть набросков к повести «Кроткая», которая хранится в рукописном отделе ИРЛИ[18], за исключением наброска на письме от М.А. Александрова[19]. Проанализируем наиболее существенные разночтения.

Таблица 2

№	*ПСС*	*Долинин*	*Наброски*
1	Люди, [судьба] это недоразумение! (24, 320)	Люди [судьба] это недоразумѣніе! (500)	Люди, [судьи] /это/ Недоразумѣніе! (1 об.)
2	О, я понимаю (читатель) (24, 321)	О, я понимаю (читатель) (502)	О, я понимаю (честная) (2)
3	Да, удивл<ение>, и строгое (24, 321)	*<пропуск>*	да, удивле<ніе> и строгое (2 об.)
4	Рыдал, рыдал, бедный, но под конец так измучил, что сам испугался. (24, 326)	— Рыдалъ, рыдалъ бѣдный, но подъ конецъ такъ измучилъ что самъ испугался. (508)	— Рыдалъ, роздалъ бѣднымъ. Но подъ конецъ такъ измучилъ что самъ испугался. (4 об.)

Как и в предыдущем случае, издатели *ПСС* исправляют ряд ошибок первой публикации рукописного текста. В частности, в *ПСС* воспроизводится пропущенная А.С. Долининым запись, расположенная на л. 2 об. (№ 3 табл. 2).

В обеих публикациях неверно прочитано слово «судьи» (№ 1), актуализирующее мотив «суда» в «Кроткой». Черновой вариант появляется в первом «слое» записи, относящейся к § 3 «Слишком понимаю» гл. 2. Указанный раздел заканчивается сценой, демонстрирующей безуспешную попытку закладчика, стоящего над телом Кроткой и окруженного людьми, вопреки осознанию правды, еще раз воскликнуть: «Недоразумение! Неправдоподобие! Невозможность!».

Ошибку чтения «О, я понимаю (читатель)» (№ 2) подтверждают сами наброски, в которых данная мысль повторяется дважды: «*Нѣтъ, тутъ недоразумѣнье!* И съ чего, съ чего ей было умертвить себя? [Ну] О, я вѣдь понимаю (честная)»[20]. Смысл высказывания поясняет печатный текст: «для чего она умерла? <...> Просто потому, что со мной надо было честно: любить так всецело любить, а не так как любила бы купца. <...> Не захотела обманывать полулюбовью под видом любви или четвертьлюбовью» (24, 33–34).

Неправильность чтения «Рыдалъ, рыдалъ бѣдный» (№ 4) распознается уже при первом взгляде на запись: буква «ы» имеет характерную для почерка Достоевского верхнюю выносную, но в данной записи такое начертание во втором слове отсутствует, зато отчетливо видна буква «з». В слове «бѣдный» нет «й» в начертании флек-

сии — вместо «й» проступает «твердый знак». И рукопись, и печатный текст позволяют с точностью аргументировать чтение «роздалъ бѣднымъ», ибо оно отражает высказанную закладчиком идею о «начале новой жизни»: «Я предложил ей вдруг раздать всё бедным, кроме основных трех тысяч, полученных от крестной матери, на которые и съездили бы в Булонь, а потом воротимся и начнем новую трудовую жизнь» (24, 30).

Данный текстологический анализ не только способствует уточнению некоторых чтений, но и позволяет охарактеризовать и оценить принципы воспроизведения рукописного текста. Отличительной особенностью публикации А.С. Долинина, проявившейся также и в последующих изданиях рукописного текста Достоевского[21], является воспроизведение первого «слоя» рукописного текста: на это указывают пропуски в тексте публикации вписанных Достоевским слов и выражений. По мнению Б.В. Томашевского, «именно первый слой должен быть выделен в качестве основного, а дальнейшие наслоения даны в виде вариантов»[22]. С.М. Бонди, напротив, пришел к заключению, что идея, высказанная Б.В. Томашевским, применима «для сравнительно простых черновиков»[23]. По мысли С.М. Бонди, при чтении черновой рукописи необходимо «скрупулезнейшее изучение всей последовательности создания черновика (а вовсе не в порядке последовательных вариантов основного текста)» и следование «за всеми перебросками автора от поправок одного места к поправкам другого, с возвращением к первому, если так именно проходила работа писателя»[24]. Основываясь на изучении рукописей стихотворений Пушкина, Б.В. Томашевский указал, что при наличии нескольких вариантов одного стиха в черновом тексте «очень часто можно определенно указать, что после чего должно следовать, но невозможно сложить все вместе. Слова находятся как бы в неустойчивом равновесии, иногда таких последовательностей сразу представляется много (т. е. после определенных слов должно следовать или одно, или другое, или третье), при чем их взаимное соотношение не всегда ясно»[25]. Возможно, применительно к стихотворному тексту данное утверждение справедливо, однако, если вести речь о связном черновом прозаическом тексте, то более верной оказывается точка зрения С.М. Бонди, предполагающая установление последовательности нанесения записей и исследование черновика «во временной перспективе»[26]. Таким образом, установка на выделение и воспроизведение первого «слоя» рукописного текста применительно к Достоевскому не вполне оправданна, ибо является причиной пропусков в публикациях рукописи: в частности, при соблюдении этой установки не воспроизводятся приписки Достоевского, сделанные на полях рукописного текста, что обедняет содержание публикуемых записей.

Издатели *ПСС*, очевидно, подвергли критической оценке материалы первой публикации рукописи «Кроткой» — в результате часть ошибок первого издания была исправлена. Вместе с тем, ошибки обеих публикаций свидетельствуют о недостаточной разработанности методики чтения рукописного текста Достоевского. В разработке методики чтения рукописей Достоевского следует учитывать отмеченные выводы С.М. Бонди о чтении рукописного текста — принцип установления последовательности записей, позволяющий выявить ход развития авторской мысли и прочесть текст полностью и в составе соответствующего контекста. Методологическую ценность представляют также суждения Д.С. Лихачева, указавшего на необходимость изучения текста в составе его «литературного конвоя»[27]. По мнению

А.Л. Гришунина, в литературе нового времени в качестве «литературного конвоя» выступает контекст как «ближайшее окружение данного текста», а также «контекст всего творчества» писателя[28].

Для черновых записей таким контекстом становится их включенность в состав материалов, отражающих определенную стадию творческого процесса Достоевского (наброски, связный черновой текст, беловой текст) и связанных с реальной действительностью — биографическими фактами, историческими событиями, газетной хроникой, так или иначе повлиявшими на содержание произведения. Характер ошибок в публикациях рукописей позволяет заключить, что трудные чтения необходимо анализировать с учетом всех стадий творческого процесса и обращением к реально-историческому контексту, который раскрывается при изучении черновых рукописных материалов, писем Достоевского, свидетельств современников писателя.

Д.С. Лихачев указал также на важность лингвистической подготовки текстолога[29]. При чтении рукописей Достоевского актуально как знание орфографических и пунктуационных признаков записи, так и исследование графических особенностей текста[30]. Многие ошибки воспроизведения рукописного текста в печати говорят о том, что в некоторых случаях публикаторы забывают о правилах употребления «ѣ» в корнях, суффиксах и флексиях слов или о наличии «ъ» после согласных в конце слова. В результате появляются ошибочные чтения, орфография которых противоречит орфографии и особенностям начертания слова в подлиннике. Например, в публикации *ПСС* отрывок чернового автографа «Дневника писателя» 1876 г. (за сентябрь) воспроизводится так: «<...> всякая русская газета, извещающая про что-нибудь в среде революционно настроенных или чувств<ующих>, отлично хорошо знает (и вы вместе с нею), что никакого таки гонения, никакого наказания, никакого страдания она тем не возбудит против инородцев» (23, 308). В автографе обнаруживаем начертания, которые меняют смысл высказывания: «...про что нибудь въ родѣ религіознаго настроенія или чувства»[31]. Вместо «в среде» следует читать «въ родѣ», о чем свидетельствует наличие твердого знака в предлоге; вместо «революционно настроенных или чувств<ующих>» — «религіознаго настроенія или чувства», данное чтение подтверждают особенности начертания отдельных букв (л, і), а также флексий.

Необходимо подчеркнуть, что большинство замечаний о методике работы с рукописным текстом имеют общий методологический характер. Исследователи, как правило, не выявляют конкретных этапов в процессе чтения записи. Между тем в самой последовательности чтения особенно значимы несколько моментов.

1) На этапе ознакомления с текстом следует установить характерные признаки почерка и начертания букв в тексте.

2) Затем, прочитывая слово, нужно попытаться идентифицировать каждую букву по ее отличительным признакам и предварительно обозначить чтение.

3) При этом необходимо проверить, соответствует ли обозначенное чтение орфографическим, грамматическим, пунктуационным показателям записи.

4) Далее выбранное чтение проверяется ближайшим контекстом: если какое-то слово в предложении прочитано нами неверно, то, вероятнее всего, возникнет неясность или противоречие в самом содержании прочитанного.

5) На следующем этапе возможно привлечение более широкого контекста: сопоставление всех записей на интересующую тему (в первую очередь хронологичес-

ки близких), сравнение черновой записи и соответствующего фрагмента беловой рукописи (если таковая имеется) и печатного текста.

Определяя особенности почерка Достоевского, нужно помнить о вариантности начертаний одних и тех же букв. К примеру, прописную «Д» Достоевский писал двояко: как обычную заглавную букву «Д» и как «д» с нижней выносной. Строчную «д» — только с верхней выносной. В набросках к роману «Идиот» встречается строчная «д» с нижней выносной, но в тех случаях, когда Достоевский меняет свой почерк, используя элементы каллиграфического шрифта[32]. Наличие верхней выносной линии в начертании строчной буквы «д» — признак, по которому в рукописи можно различить строчные «д» и «з».

Возможно также смешение строчных букв «т», «к» и «л», которые в рукописном тексте Достоевского имеют сходное начертание, особенно при беглом письме, в черновиках. Отличительным признаком строчной «т» является наличие верхней и нижней выносных, тогда как буквы «к» и «л» Достоевский писал только с верхней выносной: k, l. Случай неразличения отмеченных букв находим, к примеру, в записной тетради 1875–1876 гг.: слово «наказаніе»[33] прочитано в «Литературном наследстве» как «истязание»[34]. Но вариант «истязание» исключен, так как предполагаемая буква «т» лишена нижней выносной, что присуще только начертанию букв «к», «л», «в», «б». Последние две буквы также маловероятны, поскольку их выносные отличаются неровным и легко узнаваемым начерком, который в данном случае отсутствует. Буква «л» не дает осмысленного чтения. Следовательно, слово написано через «к». Точно такое же рассмотрение начертаний оставшихся букв позволяет установить правильное чтение.

Разбирая слово, необходимо отделять линии начертания конкретной буквы от линий, относящихся к соседним буквам и к словам, расположенным строкой ниже или выше. Нарушение этого условия также порождает ошибки чтения. К примеру, отрывок печатного текста «Дневника писателя» 1877 г. (выпуск за июль-август) в издании *ПСС* выглядит так: «Правда, это человек горячий, “беспокойный”, всеанализирующий и, если строго судить, ни в чем себе не верующий» (25, 194). Изучение записи в наборной рукописи показывает, что кавычки в слове «беспокойный» в печатном тексте (прижизненного издания) могли появиться в результате ошибки наборщика, не исправленной в последующих публикациях. Первая ложная кавычка — это в действительности запятая перед «беспокойный» в сочетании с выносным элементом от мягкого знака в слове «судить», вторая кавычка — это запятая после «беспокойный» в сочетании с верхним элементом от «й» в слове «верующий»[35]. Ошибочно и слитное написание «всеанализирующий». В рукописи действительно так, но Достоевский разделил эти два слова чертой («все|анализирующий») — типичный знак, довольно часто возникающий в рукописном тексте и адресованный наборщику, в данном же случае не замеченный.

Важным с точки зрения методики чтения рукописей является сопоставление данных почерка с орфографией записи. В публикации упомянутой записной тетради в «Литературном наследстве» находим пример «прочтения слова не на его языке»[36]: «Julian Отступник»[37]. В рукописи имя «Юлиан» записано по-русски, но в дореволюционной орфографии: Іуліанъ[38]. Начертание букв кириллического алфавита (у, л, н, ъ) помогает идентифицировать десятеричное «и» и букву «а», которые можно спутать с латинскими «i» и «a».

Особое внимание необходимо уделять букве «ѣ», от правильности прочтения которой нередко зависит понимание значения слова. Так, в издании записных тетрадей Достоевского в серии «Литературное наследство» читаем: «Я помню Lamartin'a, выходившего к депутациям, критика<?> лира»[39]. Предположительное чтение «критика<?>» неверно. В рукописи записано слово «краснорѣчіе», обладающее соответствующими орфографическими приметами («ѣ» и «і»). Таким образом, запись содержит размышления Достоевского об адвокатуре и адвокатских приемах, впоследствии отразившиеся в «Дневнике писателя»: и в черновом, и в окончательном тексте адвокат Спасович сравнивается с Ламартином, «лирой», как его иронически называли, имея в виду пристрастие этого политического деятеля «говорить бесконечные речи к народу и к разным депутациям» (22, 55).

Орфография Достоевского сочетает употребление архаичных форм с написаниями, отражающими разговорную речь. В текстах писателя даже встречаются формы, более традиционные для языка конца XVIII — начала XIX вв.: *изказить*, *изчезнуть*, *произшествіе*. Подобные написания отмечены у Карамзина, Жуковского, Пушкина и характерны для публицистики рубежа XVIII–XIX вв.[40] Кроме того, в рукописных текстах обнаруживается большое количество написаний, передающих народное и просторечное произношение: *извощикъ*, *щастье*, *принесть*, *вострый*, *ныньче*, *пятдесять*, *пожалуста*. Орфографии Достоевского присуще написание *цаловать* (вместо нормативного *цѣловать*), которое, по утверждению Е.Ф. Будде, является принадлежностью «фонетики умеренно-акающих южно-великорусских говоров»[41]. Частотны разговорные формы род. падежа ед. ч. мужского рода существительных: *покою*, *взгляду*, *страху* и др.; сокращенные формы отчеств, типичные для разговорного стиля: *Алексѣичь*, *Николавна*. Устойчивая особенность орфографии Достоевского — употребление знака мягкости после конечного «ч»; после других шипящих возможны «ь» и «ъ».

В рукописном тексте Достоевского варьируется написание некоторых слов с «ѣ»: *лѣкарь/лекарь*, *свѣдѣніе/свѣденіе*, *изрѣченный/изреченный*. Такие варианты возникали как следствие развития русского языка. По мысли Я.К. Грота, «в русском языке употребление буквы ѣ в корнях слов и в образовательных окончаниях некоторых имен есть дело предания и обычая, в котором выражается уважение к историческому началу, но без строгого внимания к правильному его применению. Во многих случаях ѣ остается воспоминанием первоначального правописания, в других язык по прихоти или недоразумению удалился от старины»[42]. Традиционное либо вариантное написание слова стало возможным и неизбежным в ряде случаев прежде всего потому, что к XIX в. «ѣ» и «е» не различались в произношении и этимологическое, исконное значение многих слов уже было утрачено. К примеру, вариант *свѣдѣнія/свѣденія* демонстрирует потерю соотнесенности слова с церковнославянским съвѣдѣти[43]. В рукописных текстах Достоевского более употребительна форма *свѣденія*. Самый факт неразличения форм и преобладания «неправильного» варианта написания свидетельствует о том, что в XIX в. этимологическая связь данного слова с церковнославянским источником уже не является для пишущих очевидной.

В рукописях варьируется также написание местоимений *ее/ея*, *нее/нея* и *они/онѣ*, хотя правилами предписывалось разграничение на письме форм *ея* и *ее* соответственно в род. и вин. падежах, а «ѣ» в местоимении *они* было допустимо только в

форме женского рода. Вариантно употребление частицы *ужь/ужъ*, хотя большей частотностью обладает написание с твердым знаком.

Во многих заимствованиях исчезает удвоение согласных, что свидетельствует о стремлении приблизить данные формы к особенностям их произношения в русском языке: *акуратно*, *програма*, *комуна*.

Многочисленны примеры раздельного написания наречий и модальных слов, напоминающего об их предложно-именном происхождении: *на вѣки*, *на яву*, *изъ подлобья*, *на примѣръ*. Особое внимание следует уделять очень устойчивому написанию *въ родѣ*, правильность чтения которого зависит от различения конечного «ъ» в предлоге[44].

Таким образом, обращение к текстологии на материале рукописей Достоевского позволяет сформулировать современные проблемы текстологического изучения творчества Достоевского. Прежде всего, это проблема установления текста Достоевского, проблема критического анализа рукописных материалов и публикаций произведений писателя. Названные проблемы открывают дальнейшую перспективу научного анализа, ибо напрямую связаны, с одной стороны, с необходимостью изучения языковых и стилистических особенностей текстов Достоевского, с другой стороны, с задачей исследования творческих замыслов Достоевского, с определением характера творческих изменений текста в процессе его развития от набросков к окончательному произведению.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 02–04–00101а.

[2] Надо сказать, что направленность этой текстологической работы соответствует, видимо, тем тенденциям, которые свойственны современной науке, ибо именно в 90-е годы XX — нач. XXI века обосновывается иной взгляд вообще на проблемы текстологии (безотносительно к творчеству Достоевского или, точнее, применительно не только к творчеству данного автора), переоцениваются методики анализа и публикации текста, переосмысливаются основные термины и теоретические положения текстологии (например, понятие «канонический текст», правило «последней авторской воли» и др.); см.: Современная текстология: теория и практика. М.: ИМЛИ РАН, 1997; *Гришунин А.Л.* Исследовательские аспекты текстологии. М., 1998; Проблемы текстологии и эдиционной практики. Опыт французских и российских исследователей / Под ред. М. Делона и Е. Дмитриевой (ИМЛИ РАН, Франко-российский центр общественных и гуманитарных наук, Французский университетский колледж в Москве). М., 2003.

[3] *Гришунин А.Л.* Исследовательские аспекты текстологии. С. 34–35.

[4] *Лихачев Д.С.* Текстология. Краткий очерк. М.; Л., 1964. С. 22. См. также: *Бонди С.М.* Спорные вопросы изучения пушкинских текстов // Литература в школе. 1937. № 1. С. 38; *Гришунин А.Л.* Обсуждение книг по текстологии // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1963. Т. 22. Вып. 4. С. 367; *Рейсер С.* Актуальные проблемы текстологии // Вопросы литературы. 1964. № 12. С. 218; *Лихачев Д.С.* По поводу статьи С.Н. Азбелева «Текстология как вспомогательная историческая дисциплина» // История СССР. 1967. № 2. С. 230.

[5] *Винокур Г.* Критика поэтического текста. М., 1927. С. 63.

[6] Там же. С. 24.

[7] Там же. С. 25.

[8] *ИРЛИ.* Ф. 100. № 29448. ССХб. 4. Л. 1–20. Существуют две публикации рукописи: 1) *Долинин А.С.* Кроткая (Вариант, хранящийся в Пушк. доме при Р. Ак. Наук) // Ф.М. Дос-

тоевский: Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Л.; М., 1924. Сб. 2. С. 423–508; 2) *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 315–333, 339–368 (далее — *ПСС*).

[9] См.: *Рейсер С.Я.* Палеография и текстология нового времени. М., 1970. С. 147.

[10] *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя за 1876 г. СПб., 1876. С. 302.

[11] *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. М., 1959. С. 48.

[12] *Бласс Ф.* Герменевтика и критика. Одесса, 1891. С. 165. Ср.: «...исходной точкой должно быть методическое сомнение (le doute méthodique)» (*Ланглуа Ш.-В., Сеньобос Ш.* Введение в изучение истории. СПб., 1899. С. 125).

[13] *Розенблюм Л.М.* Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 292; см. также: *Калениченко О.Н.* Малая проза Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и писателей рубежа веков (новелла, святочный рассказ, притча). Волгоград, 1997. С. 10.

[14] *РГАЛИ.* Ф. 212. 1. 15. Л. 26.

[15] *Рак В.Д.* Примечания // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 22. С. 341.

[16] *Поддубная Р.Н.* Герой и его литературное развитие (Отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 61. См. также: *Туниманов В.А.* Историко-литературный и реальный комментарий к «Кроткой» // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 386.

[17] *Туниманов В.А.* Историко-литературный и реальный комментарий к «Кроткой». С. 386 (в *ПСС* опечатка: при цитировании пропущены слова «пощечину и удалившееся в пустыню тридцать лет обдумывать»).

[18] *ИРЛИ.* Ф. 100. № 29448. ССХб. 4. Л. 1–4 об. В *ПСС* данные наброски помещены в разделе «Подготовительные материалы» (24, 315–326).

[19] *ИРЛИ.* Ф. 100. № 29631. ССХ1б. 2. В *ПСС* эта запись опубликована впервые (24, 326).

[20] *ИРЛИ.* Ф. 100. № 29448. ССХб. 4. Л. 4 об.

[21] См., например: *Долинин А.С.* Новое о Ф.М. Достоевском // Ученые записки / Ленинградский пед. инст. им. М.Н. Покровского. 1940. Т. IV. Вып. 2. С. 311–319.

[22] *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. С. 122.

[23] *Бонди С.М.* О чтении рукописей Пушкина // *Бонди С.М.* Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. М., 1978. С. 157.

[24] Там же.

[25] *Томашевский Б.* Издание стихотворных текстов // Литературное наследство. 1934. Т. 16–18. С. 1059.

[26] *Бонди С.М.* Спорные вопросы изучения пушкинских текстов. С. 45.

[27] *Лихачев Д.С.* Текстология на материале русской литературы X–XVII веков. Л., 1983. С. 250.

[28] *Гришунин А.Л.* Исследовательские аспекты текстологии. С. 134.

[29] *Лихачев Д.С.* Текстология на материале русской литературы X–XVII веков. С. 155. См. также: *Перетц В.Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. Киев, 1914. С. 224; *Шапиро А.Б.* Текстологические заметки // Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию: Сб. ст. М., 1956. С. 285; *Гурский К.* Словарь языка писателя и текстология его произведений // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С. 251–256.

[30] Под графикой подразумевается так называемая «палеография», но этот термин не вполне применим к текстам Нового времени, вместе с тем более точный для данного материала термин «неография» (С.Я. Рейсер) не распространен в текстологических исследованиях.

[31] *РГБ.* Ф. 93. 1. 2. 10. Л. 138 (в архивной нумерации; у Достоевского — *Листъ 15*).

[32] *РГАЛИ.* Ф. 212. 1. 5. Л. 15, 42–57, 73–75, 79, 84, 134–135.

[33] *РГАЛИ.* Ф. 212. 1. 15. Л. 104.

[34] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. // Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 427. Такое же прочтение в более поздней публикации *ПСС* (24, 141).

[35] РГБ. Ф. 93. I. 2. 12. Л. 165 (в архивной нумерации; у Достоевского — *4*).

[36] *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. С. 40.

[37] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. Т. 83. С. 453. Такое же прочтение в *ПСС* (24, 173).

[38] *РГАЛИ.* Ф. 212. 1. 15. Л. 138.

[39] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. Т. 83. С. 426. Такое же прочтение в *ПСС* (24, 139).

[40] *Будде Е.* Очерк истории современного русского литературного языка (XVII–XIX век) // Энциклопедия славянской филологии. СПб., 1908. Вып. 12. С. 58–63.

[41] Там же. С. 84.

[42] *Грот Я.К.* Русское правописание. СПб., 1885. С. 61.

[43] Там же. С. 64.

[44] Подробно об орфографической вариантности в текстах Достоевского см.: *Тарасова Н.* Преамбула к вариантам // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. / Под ред. проф. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 1997. Т. III. С. 693–705; *Ее же.* Преамбула к вариантам // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. / Под ред. проф. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 2000. Т. IV. С. 739–753.

Л.И. Сараскина

ПРОВЕРКА НА БЕССМЕРТИЕ
(Достоевский в кинематографе и на театре)

Вершинным произведениям Достоевского присуще поразительное свойство: на крутых виражах истории «вечные» творения оказываются жгуче злободневными — и новая реальность будто иллюстрирует страницы его романов. Ни либералы, ни консерваторы конца XIX века не могли понять, почему после героев, инфицированных микробом смуты, Достоевский вывел на сцену молодого героя, зараженного «ротшильдовской идеей». Нашему современнику, однако, признание Аркадия Долгорукого из романа «Подросток» («Моя идея — это стать Ротшильдом, стать так же богатым, как Ротшильд, не просто богатым, а именно как Ротшильд» (13, 66)) вряд ли покажется безумным или бессмысленным. Ведь именно миллион выступает сегодня единицей измерения общественного идеала; «новый богатый» усилиями пропаганды рисуется как герой времени; чем больше за ним уголовщины, тем больше он герой.

Идея миллиона как символа новой веры, отвергнутая Достоевским, сорвалась с цепи и выскочила на улицу; и теперь уже не только персонажи романа «Подросток», а всё российское общество на себе познаёт, чего стоят национальные традиции, культурные и духовные ценности — ввиду соблазна больших, внезапных и, как правило, грязных денег. Впрочем, разгул страстей вокруг денежных мешков хорошо знаком читателю Достоевского и по роману «Идиот».

Казалось, только недавно российское общество, пройдя через все фазы социальной утопии, выкарабкалось из трагической ситуации «Бесов». И вот вновь, будто взрывной волной, страну отбросило назад, в стихию «Идиота», «Преступления и наказания». Россия и во времена Достоевского переживала либеральные реформы: тотальная жажда наживы рождала *новых богатых* и *новых бедных* — Лужиных и Свидригайловых, Мармеладовых и Раскольниковых. Честный читатель должен сказать себе: бедственная судьба Мармеладовых сыграла, быть может, решающую роль в созревании преступного замысла Раскольникова; горестный удел девяти десятых человечества, растоптанных и обездоленных, раскалял воображение бунтаря-одиночки. Но с того момента, когда человек разрешит себе «кровь по совести», и начинается дьяволов водевиль бунта. Значит, опять нашему обществу, огромная часть которого живет бедно и трудно, предстоит испытать коллизии романа «Бесы» — с новыми политическими маньяками и новыми технологиями их воспроизводства?

Полтора столетия назад Достоевский писал: «Я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки». Подобное признание мог бы сделать сейчас едва ли не каждый русский. Мы все — дети неверия и сомне-

ния куда в большей степени, чем писатель Достоевский, а его слова: «каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (28_1, 176) — рисуют духовную историю России последнего столетия. За роковые заблуждения молодости Достоевский был наказан каторгой и ссылкой. А всего через поколение вся Россия была захвачена в духовный плен тотального атеизма; но каторга и ссылка должны были лечить уже не от атеизма, а от веры и жажды верить. Какая страшная и какая глубинная связь между судьбой страны и судьбой ее национального писателя!

Жизнь будто бы начиталась Достоевского — само время ставит эксперимент, проверяя на бессмертие один за другим романы русского писателя. Мы живем в уникальную эпоху, когда в России «работают» не *один*, а сразу *все* романы Достоевского. Чуткий кинематограф и актуальный театр проверяют на прочность вечные смыслы Достоевского.

I. Новая киноверсия романа «Идиот». Общественная дискуссия о фильме по Достоевскому как культурный феномен

Экранизация романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (режиссер В. Бортко), по общему признанию зрителей, критиков и деятелей культуры, стала одним из главных культурных событий 2003 года. Показанная по государственному российскому телеканалу сразу после длинных майских праздников (то есть еще в учебное, а не в каникулярное или отпускное время), в удобные для телезрителей непоздние вечерние часы, с обязательными повторами по утрам, новая киноверсии «Идиота» стала самой демократической и грамотной акцией в деле популяризации наследия Достоевского. «Появление жанра телевизионного романа на государственном канале, да еще в 21.00, священное время вечернего информационного камлания, — жест, соединенный с поступком, — утверждала накануне премьеры газета “Время МН”. — Тут речь может идти о робком начале нового летоисчисления на ТВ, о возврате к подлинной культурной иерархии. К той, где Ахматова не пересекается с Алсу, а веселое имя “Пушкин” означает не только название модного ресторана» [1].

Теперь, когда нужно сказать об экранизации русской классики: «ведь можем же, когда захотим», — приводят в пример десять серий фильма В. Бортко. О замечательном эффекте показа фильма по российскому телевидению говорил на заседании Государственного Совета в Эрмитаже тогдашний министр культуры М.Е. Швыдкой, в оценке экранизации его поддержал президент РФ В.В. Путин, и никто из присутствовавших на высоком собрании мастеров искусств им не возражал. После показа фильма, книгу, по словам министра культуры, просто «“смели с книжных полок”, что нельзя не признать “весьма позитивной тенденцией”» [2]. И действительно: впервые за многие годы (небывалый случай!) в лидеры книжных продаж попали не Маринина с Донцовой, не Акунин и даже не Коэльо с Мураками, а книга великого русского классика. «Достоевский теснит Маринину с Коэльо» — с таким победным заголовком вышла, например, «Комсомольская правда» (2003. 7 июня).

Кинематографическая общественность тоже как-то вдруг вспомнила о существовании у себя дома большой литературы, которая просится на телеэкран. Общее настроение прессы выглядело как радость от самого факта обращения к одному из

безусловных шедевров русской литературы и как надежда, что с этой экранизацией откроется новый этап в нашем телекино. «Наконец-то на смену стрелялкам, догонялкам, ужастикам и прочей теледребедени пришло кино больших мыслей и чувств, большого творческого дыхания... Ведь малым экраном еще не освоены многие великие произведения Пушкина, Толстого, Тургенева, Гоголя, Чехова, Горького, Бунина... Иметь такое богатство и годами лудить (а значит, и смотреть) ментовскую лабуду — это недостойно великой страны с великой литературой» [3].

О фильме заговорили как о великом прорыве, серьезной интеллектуальной акции, обнадеживающей заявке на будущее. «Достоевский потеснил Акунина. Настоящая литература вновь востребована зрителем. Определение "телевизионный" применительно к фильму отныне не является индульгенцией на халтуру... Сегодня ТВ демонстрирует новые намерения. Значит, идея возвращения в нормальное культурное пространство жива» [4].

Дискуссия о фильме по роману Достоевского, длившаяся и месяцы спустя после показа сериала по телевидению, обнаружила ряд весьма серьезных тенденций в общественном сознании. Впервые за последние пятнадцать-двадцать лет в обсуждении кинофильма тон задавали не столько кинокритики, сколько кинозрители. Впервые за последние пятнадцать-двадцать лет экранизация классического литературного произведения дала импульс для широчайшего обсуждения проблематики самого произведения, а не только для профессиональных оценок режиссерской и актерских работ. Впервые за годы работы постперестроечного телевидения состоялся стихийный зрительский референдум — о том, что же это такое, экранизация русского романа, и чего ждет от нее зритель.

Феноменом показа фильма стали массовая зрительская активность и массовый же интерес к классическому наследию, которые опровергли убеждения дельцов от кинематографа и телевидения, что массовый зритель реагирует только на мафиозные и ментовские сюжеты. Оказалось, что отечественного теле- и кинозрителя так и не удалось посадить на иглу телевизионного мыла, что он жаждет серьезного кино, испытывает подлинную ностальгию по классике и готов к обстоятельному ее обсуждению. Оказалось, что по-настоящему успешным (а сериал по «Идиоту» и стал самым успешным сериалом года) может быть именно классический кинематограф. То есть кинематограф, который стремится воссоздать на экране эстетику мышления писателя адекватными художественными средствами и не нуждается в постмодернистском «осовременивании» литературы с помощью новомодных режиссерских трюков и выкрутасов. Успех фильма В. Бортко явил, таким образом, несомненное поражение постмодернистской модели экранизации классики. Вместе с тем, фильм спровоцировал серьезное обсуждение феномена экранизации классики и в профессиональной среде — кинематографистов, искусствоведов и литературоведов.

1. Предисловие к ожиданиям. Споры о принципах

Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» подвергся экранизации, как известно, не впервые. В 1946 году вышла французская версия с Жераром Филиппом в роли князя Мышкина. В 1951-м — фильм Акиро Куросава: японский вариант на сюжет «Идиота». В 1958-м своего «Идиота» с прославленным дуэтом (Юрий Яковлев и Юлия Борисова) поставил Иван Пырьев (по первой части романа). Была чрезвычайно

субъективная экранизация Анджея Вайды (фильм «Настасья», Варшава—Токио, 1994). В 2001 году режиссер Роман Качанов-младший и сценарист Иван Охлобыстин, воспользовавшись сюжетом «Идиота», сочинили постмодернистскую фантасмагорию и перенесли действие в близкое будущее.

Последняя экранизация «Идиота» В. Бортко вызвала огромный всплеск забытых эмоций. Дискуссии прежних лет — о возможности адекватного перенесения большого литературного полотна на экран, об отечественной и мировой традиции экранизации литературных шедевров, о законах конвертации романного искусства в искусство кино, о целях и задачах киновоплощений, о том, что такое язык и спецсредства кино, — вдруг обрели новое дыхание. Старые споры получили свежую энергию и вторую молодость. Снова возник вопрос о самоценности экранизаций, эстетически обязанных (или не обязанных!) литературному первоисточнику; о законности (или незаконности!) режиссерского прочтения, не совпадающего с литературным материалом; о суверенности киноромана по отношению к роману литературному.

Собственно говоря, спорящие стороны разделились на две неравные силы — тех (абсолютное меньшинство), кто считал, что Достоевский вообще не конвертируется в современный кинематограф, и тех, кого успех последней кинематографической версии как раз убедил в обратном.

Но дело состояло не только в пропорциях голосования pro et contra: налицо был принципиальный подход к вопросу об экранизациях именно Достоевского. Кинематографа во времена Достоевского не было, но хорошо известно, как писатель относился к возможности постановок своих романов в театре. Взяв за правило никогда таким попыткам не мешать, он все же написал однажды, что «почти всегда такие попытки не удавались, по крайней мере, вполне». Почему? Ответ содержался в письме к княжне В.Д. Оболенской, дочери тогдашнего товарища министра государственных имуществ (княжна просила разрешения «переделать» «Преступление и наказание» в драму для представления в императорских театрах, ибо считала роман лучшим современным произведением русской словесности). «Есть какая-то тайна искусства, — писал Достоевский княжне Оболенской, — по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?..» (29_1, 225).

Вряд ли, однако, следует считать эти предостережения Достоевского абсолютной догмой. Во-первых, письмо, адресованное княжне Оболенской, могло содержать задачу «сдерживания», в самой деликатной и дипломатической форме адресованную именно этой корреспондентке, дочери уважаемого государственного деятеля, близкого ко двору. Ведь хотя Достоевский и написал княжне, что совершенно сочувствует ее намерению, что желание княжны довести дело до конца ему чрезвычайно лестно, что он просит не принимать его слова «за отсоветование», скорее всего она так и не довела свою «лелеемую мечту»[5] до конца. Просто потому что не имела в этом деле никакого опыта, о чем Достоевский или догадывался или знал наверняка[6].

Во-вторых, писатель много лет сам «мучился» драмой: в молодости пробовал писать (но не закончил) исторические пьесы, соперничая с Пушкиным и Шиллером («Борис Годунов» и «Мария Стюарт»); начинал комедию в духе Гоголя, собирался инсценировать «Неточку Незванову», думал обратить в драму один из эпизодов «Братьев Карамазовых». Гоголь, который в одном лице соединял в полной мере гениального романиста, великого драматурга и несравненного сатирика, казался Достоевскому идеалом художника, самым высоким авторитетом и образцом.

В-третьих, существует традиция, которая насчитывает уже 120 лет, — *театра Достоевского* — в полной мере использовавшая потенциал *сценичности* Достоевского, возможности диалогов (М.М. Бахтин считал диалог Достоевского ключевым элементом его поэтики). Понятно, почему в 1870-е годы писатель мог испытывать скептическое отношение по поводу переделок своих романов в драмы — *театр Достоевского* (режиссерский *замысел*, способный обнаружить неистощимые запасы живой театральности и сценичности; актер-психолог, способный проникнуть в тайну художественного характера) тогда еще не родился. Лишь на рубеже XIX и XX веков Достоевский утвердился в творчестве целого поколения крупнейших русских артистов. Так, один из самых глубоких исполнителей Дмитрия Карамазова в спектакле МХТ Л.М. Леонидов верно сказал, что значит для актера «играть Достоевского». «Играть Достоевского нельзя, его можно прострадать, промучиться на сцене. Нельзя в Достоевском работать над ролью. Он тебя захватывает целиком, железными тисками, и не выпускает; переживать Достоевского на сцене — это значит сидеть на стуле, утыканном острыми концами; жить Достоевским — это значит быть в крови» [7].

За сто двадцать лет было поставлено и сыграно столько выдающихся спектаклей по Достоевскому в русском и мировом театре, что казалось, будто споры о возможности перенесения его романов на сцену уже могут быть сняты с повестки дня. Но эти споры вспыхнули с новой силой — уже в применении к кинематографу, будто бы экранизация Бортко — это первый опыт постановок Достоевского в кино. О телесериале «Идиот» в первую очередь заговорили как о смелом и рискованном художественном эксперименте. Можно ли перенести на экран хрестоматийный роман Достоевского без заметных сюжетных и текстовых сокращений? И если да — то что из этого получится? Ведь ни в одной из предыдущих экранизаций «Идиота» никто и не пытался сохранить текст полностью.

Двусмысленный заголовок: «Полный “Идиот”» — соблазнил немало газетных изданий, причем иногда двусмысленность декларировалась и была нарочитой [8], иногда выглядела вполне невинно [9]. «Идиот приходит в каждый дом» или «“Идиот”, доступный каждому» [10] — такие и подобные заголовки газетных статей призваны были поколебать саму идею обращения кинематографа к Достоевскому.

«Достоевский чрезмерен и несоизмерим — ни с кем в литературе. Режиссера же посетила опрометчивая идея, что персонажи “Идиота” — это обычные люди с обычными хлопотами насчет пропитания. Но даже если сам автор аттестует своего героя как обыкновенного человека, это не так» [11]. «Достоевского вообще не надо экранизировать. Не поддается он телесериальному прочтению» [12]. Высказывались суждения, что сериал по Достоевскому — неблагодарное дело еще и потому, что не совпадает текстовая эстетика писателя и эстетика сериала как таковая: сериал — это повествование неспешное, а роман у Достоевского — это повествование нервное и

захлебывающееся. Как раз в дни показа сериала прошла на канале «Культура» программа из цикла «Эпизоды», с Вячеславом Шалевичем. Артист вспоминал о своих вахтанговских ролях, о том, как он был введен в телеспектакль по «Идиоту». «Решил прочитать роман, начал, но испугался — это нельзя играть, от этого можно свихнуться. Я отложил книгу и стал читать сценарий, и тем спасся» [13].

Процитированные признания воспринимались все же, как некая паника — ибо кто же дерзает «телесериально» прочесть Достоевского *всего*, со всеми сюжетными линиями, буквально, страница в страницу, строка в строку — пусть это будет не десять, а даже двадцать или сорок серий? Кто может утверждать, что самая совершенная киноверсия или театральная постановка могут быть абсолютно равны романному первоисточнику? Весь Достоевский, как и весь Шекспир, как и любой другой *весь большой писатель*, не уместятся ни на одной сцене, ни на одном экране. В огромном полотне романа важно увидеть его главный, самый яркий рисунок — тот, который и организует узор.

Именно таким путем и пошел В. Бортко. Ему важно было сохранить и скрупулезно воспроизвести все основные линии романа и все основные краски характеров. Режиссер, готовясь к съемкам, перечитывал дневники Достоевского, изучал топографию «Идиота» в Петербурге и в Павловске, посещал старинные особняки и музейные экспозиции. Съемки происходили в точном соответствии с географией романа — в особняках, среди музейной обстановки литературного Петербурга, Москвы, на фоне пейзажей Швейцарии. Художники фильма для создания атмосферы подлинности и достоверности собирали необходимый реквизит по антикварным лавкам и музеям. Они стремились, чтобы каждая подробность интерьера стала настоящим отражением эпохи. Костюмы персонажей из лионских кружев, перьев и бархатных лент, старинные бриллианты — все было подлинным, настоящим. Жанр сериала был призван, чтобы проявить свои лучшие качества: возможность пережить классический роман во всех тонкостях и деталях сюжета, в реалистически достоверных исторических декорациях.

«Он доверился своей режиссерской интуиции, выделив из гигантского и в принципе неисчерпаемого текста его “первый”, непосредственно осязаемый, зрелищно-психологический ряд. Он дал превосходным актерам возможность превосходно *играть*, ограничив, как это и требует сфера его искусства, количество воплощаемых смыслов. Он — при всех допустимых претензиях — сумел сохранить главное: дух Достоевского. Новая версия “Идиота”, разумеется, не могущая быть адекватной роману, тем не менее приближена к сути дела... Вряд ли сам автор “Идиота” смог бы предложить российскому телевидению конгениальный сценарий. Еще труднее представить, что где-то в мире ждет его конгениальный режиссер. Режиссерское (да и зрительское, пожалуй) счастье заключается в том, что к делу экранизации “Идиота” не были привлечены литературоведы» [14].

Но — по иронии жанра! — именно литературоведами был выдвинут тезис о «врожденном пороке экранизаций»: мол, «фильм не то, что роман». Однако тот самый литературовед, которому в экранизации В. Бортко не хватило некоторого количества воплощаемых смыслов, то есть всей «полноты и правильности» в интерпретации романа, все же вынужден был (вынуждена была) обозначить контуры того, что осталось, за вычетом режиссерских «искажений и изъятий». «Что же осталось? Блестящий актерский ансамбль, где практически каждый достоин похвалы и благо-

дарности, так как сделал из своей роли максимум того, что возможно было в рамках предложенного режиссером. В парных сценах, оставленные наедине друг с другом и с текстом Достоевского, актеры доходили до полной аутентичности, до абсолютного попадания в самую сердцевину создаваемого образа с его глубинной *философской* проблематикой — не останавливаясь на его *психологической поверхности*»[15].

Таким образом, осталось все самое главное — именно то, чего и добивается кино своими специфическими средствами: создания убедительного визуального образа героев. «Врожденный порок» вопреки критике литературоведа оказался счастливо обретенным достоинством.

Сам В. Бортко, на вопрос корреспондента, снимал ли он фильм по принципу «шаг влево, шаг вправо — расстрел», ответил: «А что в этом плохого? Вот ребята в "Даун-хаусе" сделали "шаг влево" — и что? Я не сделал этого шага. Все, что написал Федор Михайлович, меня заинтересовало. Тем более ни в коем случае нельзя воспринимать наш фильм как "перевод книги на картинку". Это совершенно разные вещи. И если после просмотра скажут: я это уже читал, — я расстроюсь. Но мне кажется, фильм не скучен»[16]. Используя форму телесериала, В. Бортко надеялся избежать существенного упрощения сюжета. Театральные постановки охватывают в лучшем случае треть романа, с обязательной сценой сожжения денег и убийства Настасьи Филипповны. «Большинство постановок основываются на первой и третьей книгах романа, т. е. на любовной истории. Но ведь помимо этого, Достоевский пишет о других тонких и сложных вещах. Мы сделали кино по всей книге»[17]. Взявшись за «Идиота», режиссер был уверен, что классика не стареет и что Достоевский абсолютно современный писатель. Пространный жанр телевизионного многосерийного фильма, считал режиссер, больше всего подходит для экранизации такого объемного и глубокого произведения, как роман «Идиот». В известном смысле, В. Бортко удалось воплотить мечту Андрея Тарковского, который также хотел экранизировать этот роман, и планировал отснять 24 серии (роль князя Мышкина должен был исполнять Николай Бурляев[18]).

2. Накануне показа

Споры о результате экранизации начались еще на стадии ожидания.

Было известно, что работа над фильмом продолжалась семь месяцев, фильм снимался 100 дней (съемки начались 17 февраля 2002 г.), затем еще 85 дней озвучивался. Из многочисленных интервью режиссера в прессе можно было узнать, что работа идет крайне напряженно, что сцена сжигания в камине денег снималась двенадцать часов и Лидия Вележева (Настасья Филипповна) дважды принимала валидол. Евгений Миронов (князь Мышкин) в одном из интервью признавался, что его личный рекорд непрерывной съемочной работы — 22 часа и что самый выносливый в группе человек, В. Бортко, сам валился у монитора после непрерывной суточной работы. (Даже только по этому критерию фильм неправильно называть сериалом: «мыло», киношный ширпотреб штампуют по серии в день.)

Новую экранизацию ждали почти год. Вряд ли можно сказать, что это было время радостных предвкушений — скорее, месяцы тяжелых ожиданий и дурных предчувствий. После «Даун-хауса», после всего, что масскульт проделал с русской литературой вообще и с Достоевским в частности, слабо верилось в добрые намере-

ния — даже и в намерения режиссера, сделавшего прекрасную экранизацию булгаковского «Собачьего сердца». Оставалось только гадать: до какой крутоты киношного стеба и эстрадно-циркового глумления захотят допрыгнуть наши звезды, если от них того потребуют? Ведь в лихое время, когда «начальство ушло» (В.В. Розанов), все можно и все позволено. То и дело закрадывалось подозрение (позже оно было высказано публично), что канал «Россия» (при поддержке Министерства культуры) финансировал дешевый сериал («Жизнь с "Идиотом": мыльная опера по Достоевскому»), который душит съемочную группу, для того чтобы удобнее было продавать рекламу [19].

Жажда надругательства над высоким — это в большой степени личная месть миру за собственное пигмейство. Блудливое кощунство и святотатство, вороватая готовность опустить небо на землю — это не только страх прослыть ретроградным занудой, но, прежде всего, органическая неспособность увидеть это небо в алмазах. Хищное использование известного литературного сюжета почти всегда маскирует нигилизм иждивенца и его пузырящуюся самодовольную пустоту. Характерно, однако, что сами иждивенцы безошибочно чуют, где намазано маслом, и точно знают, что, например, Достоевский — это всемирно известная марка («бренд», как теперь говорят). Так почему ж, к примеру, не зазвать на роль князя Мышкина убогого дурачка из дурдома, не подсадить его к быку-Рогожину в вечный «Мерс» и не устроить «реалити-шоу» на троих, вместе с инфернальной путаной Анастасией. И будет еще одна серия дурной бесконечности, мутной пены и желтого пиара. «Пакостники» — смачно называла таких «интерпретаторов» русской классики замечательная художница А.Н. Корсакова, иллюстратор романов Достоевского.

Отвечая на вопрос «Московского комсомольца», смотрел ли он фильм по «Идиоту» «Даун-хаус», режиссер В. Бортко деликатно ответил: «Конечно, смотрел. Это талантливое произведение, только непонятно, зачем оно сделано. Такие бы усилия да в мирных целях — цены бы им не было. Похулиганить захотели? Ну что ж, пожалуйста, никто не запрещает. Но смысла в этом я не вижу. Хотя, смотря "Даун-хаус", я смеялся. Только при этом вспоминал пушкинского "Моцарта и Сальери": "Мне не смешно, когда..." Дальше пусть читают "Маленькие трагедии"» [20].

А дальше в «Маленьких трагедиях» и говорится — пусть от имени Сальери, а не Моцарта: «Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадонну Рафаэля, / Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Алигьери». Маляры и фигляры, взявшиеся «валять» великое пятикнижие Достоевского, — это то, чего давно добивается эстетика постмодернизма, которая не признает культурной иерархии и хочет узаконить свое право пачкать и бесчестить, но при этом никак не может обойтись своими силами, без Рафаэля, Данте или Достоевского.

Между тем исполнитель роли князя Мышкина в «Даун-хаусе» Федор Бондарчук так объяснял свое участие в проекте Романа Качанова. «Осуществить этот проект можно было двумя способами. Или довериться режиссеру, не важно, согласен я с его видением или нет. Или попытаться ему объяснить, как я вижу этот образ. Второй путь нес за собой огромное количество трудностей, а может быть, и полного разногласия с Романом, чего я не хотел. Так как Роман пошел на большой риск и понимал это, я решил играть по его правилам. То же самое решение приняли все участники этого проекта. Поэтому все шишки, которые летели в этот проект, и все позитивные отклики я отношу не на свой счет, а на счет Романа Качанова». «Шиш-

ки» же, то есть критику фильма, Федор Бондарчук объяснил тупостью, глупостью, неподготовленностью, недостатком общей культуры и внутренней свободы журналистов, которые обсуждали не саму картину, а факт ее существования, — то есть, как *посмели* ее снять. «Я по-прежнему убежден, что если бы этот проект снимался где-нибудь в Европе, и артисты говорили на исландском языке, и все это было бы вставлено в раму какой-нибудь догмы Ларса фон Триера, это бы обсуждалось у нас как некий эксперимент»[21].

Однако о «даун-хаусской» стилистике экранизаций спорили не только «глупые и неподготовленные» журналисты. О ней всерьез говорили и серьезные литературоведы. Т. Касаткина, скептически оценивая режиссерскую работу В. Бортко, нашла в фильме Качанова свои плюсы. «В скандальной кинопостановке "Даун-хаус" (плохой фильм с отдельными блестящими находками сценариста Ивана Охлобыстина, который, безусловно, хорошо читал роман "Идиот" и понял его "первоначальную мысль") вся линия Ипполита гениально пересказана Рогожиным (Охлобыстин) в байке, занимающей несколько минут экранного времени»[22]. Отвечая Т. Касаткиной, литературовед К. Степанян определил «Даун-хаус» как «не лишенный определенных находок *стеб* на "идиотские темы"»[23]. «Наш ребяческий постмодернизм, претендующий, впрочем, на почетную роль культурного хама, уже обломал о Достоевского свои зубные протезы, — заметил И. Волгин. — По поводу призванного поразить нас "Даун-хауса", где метафора "идиот" явлена в своем беспримесном виде, можно выразиться словами карамазовского Черта: "Скучища неприличнейшая". Это *рецептурное* искусство, наивно полагающее, что, публично показывая язык классике, оно вступает с последней в приятельский диалог»[24].

Об участи Достоевского в культурной ситуации постмодернизма писалось в связи с экранизацией немало. «Еще совсем недавно Достоевский имел шанс коснуться слуха благодарных потомков только с помощью кургузых переделок. Издательство "Захаров" гордилось серией "Новый русский роман", в котором было предано тиснению сочинение Федора Михайлова "Идиот". Браток Рогожин ботал по фене, фотомодель Настасья Филипповна, по ее же словам, "целку из себя строила", а князь Мышкин не переставал удивляться, "что это они все ржут". Имелся и телевариант для новых русских. Каналы радостно привечали поющего под аккомпанемент Леона Оганезова Аркадия Арканова, переложившего сюжет романа на "Мурку"»[25].

Между тем автор одиозной переделки «Идиота» Федор Михайлов, взволнованный появлением новой киноверсии, выступил с оценкой пресловутого «Даун-хауса» и с оценкой собственного проекта, по его мнению, весьма успешного: десять тысяч экземпляров первого издания разошлись быстро и ныне готовится второе издание. Проект охарактеризован как римейк одноименного романа Достоевского[26].

«Одновременный запуск такого количества связанных с романом "Идиот" проектов[27] странным образом перекликается с идеей книги "Идиот"-2001 и фильма "Даун-хаус". Роман "Идиот"-2001 писался как по возможности максимально точное — абзац в абзац — повторение "Идиота" Достоевского. Став, помимо воли, в ходе переписывания романа доморощенным достоевсковедом, я с огромным интересом смотрел фильм "Даун-хаус". Обнаружилось несколько забавных совпадений: например, в фильме, как и в романе "Идиот"-2001, при переносе в наше время князь Мышкин превратился из каллиграфа в программиста, Павловск — в подмосковное Переделкино, и т. п. Но обнаружилось и несколько никем не отмеченных странно-

стей... Бросаются в глаза странные искажения оригинала, не оправданные ни переносом в наши дни, ни общей стилистикой фильма — не "технические", а концептуальные. В фильме, например, нет ни слова, ни единого намека на то, что Мышкин честен и правдив. Полностью вырезана важная тема отношения Мышкина к смерти. Наконец, из сценария почему-то исчезли все "положительные" герои: всех нормальных людей выкинули, оставили только ущербных (причем дело не в хронометраже, многие третьестепенные персонажи уцелели). С одной стороны — мастерство и дотошность в следовании оригиналу. С другой — грубейшие искажения общей идеи. Напрашивается предположение об умысле. Этот "умысел" в многочисленных критических разборах фильма (претендующего на звание "самого скандального фильма года") был интерпретирован как банальное хулиганство. Хулиганская составляющая несомненна. Более того, она полностью "заглушает" более серьезные мотивы всего проекта... Уже в процессе съемок концепция фильма изменилась (возможно — хотя это и не так важно, — имел место конфликт между автором сценария и режиссером), в итоге остались сбивающие с толку следы разных подходов к роману» [28].

Федор Михайлов предложил «литературоведческую» версию происшедшей с фильмом метаморфозы. «То, что князь Мышкин — некое иносказание Христа, давно стало общим местом в достоевсковедении. В последнее время наметился даже серьезный перекос в сторону "мышкино-христологии" (в советские времена примерно так же всюду приплетали классовую борьбу). Из двадцати шести статей упоминавшегося сборника о романе "Идиот" параллель "Мышкин — Христос" не затрагивается лишь в шести. Крутые перемены в жизни Ивана Охлобыстина, оказавшегося по окончании съемок клириком в Святоуспенском Кафедральном соборе Ташкента, подтверждают, что религиозная составляющая романа "Идиот" действительно важна для понимания того, что произошло... Именно из уст людей, причисляющих себя к православным, раздались самые искренние поношения фильма... На четвертом канале был организован телесуд над фильмом... В уже упоминавшемся сборнике статей о романе "Идиот" тему "Мышкин — Христос" зачастую разрабатывают в довольно неожиданном ракурсе. Началось своеобразное "обратное качание" маятника: можно прочесть страстные доказательства, что Мышкин — это псевдо-Христос, лже-Христос, утверждения, что Мышкин впал в язычество и "совершил опасную подмену креста идолом", что Достоевский писал роман не о правде, а лишь о том, что второго Христа быть не может, и т. п., и т. п. Можно предположить, что Охлобыстин, в полном соответствии с сегодняшними модными веяниями в "мышкино-христологии", тоже совершенно искренне доказывал, что "Идиот" — неправильный с православной точки зрения роман. Тогда объяснимо и общее неприятное ощущение от того, что́ у них с Качановым вышло, и многие остававшиеся не очень понятными детали. Например, то, что в фильм Мышкин почему-то — ничем не мотивированное авторское решение — попадает из-под земли (из автомобильного тунеля). И "вкушение тела" (не важно, чьего) в финале тоже приобретает нехороший с религиозной точки зрения смысл» [29].

Связь «модных» концепций романа «Идиот», стремящихся доказать факт демонического превращения и языческой одержимости князя Мышкина, с кощунственными постмодернистскими киноверсиями романа — интереснейшая информация к размышлению о взаимосвязях в культуре и об ответственности исследовательской мысли.

Настороженность — это чувство было доминирующим в гамме настроений и ожиданий. «Настороженность внушала не только богатая кинематографическая история романа... сколько наша телевизионная реальность, в которой любой князь чувствует себя последним в своем роде. Не скрою, — признавался колумнист "Литературной газеты", — это чувство усиливалось и примитивно коммерческим "I" в названии, и анонсными заявлениями о подлинности лионских кружев, перьев, драгоценностей»[30].

Канун показа действительно сопровождался многочисленными и разнообразными анонсами. В фирменном конверте телеканала «Россия» по почте рассылалось (всем по Москве? всем по России?) беспрецедентное «Приглашение на премьеру» (открытка с кинопортретами И. Чуриковой, Е. Миронова, Л. Вележевой, В. Машкова, А. Лазарева, О. Будиной, О. Басилашвили, А. Домогарова) телевизионного романа «Идіот»: начало в 21 час 12 мая 2003 года. Отрывной «самоконтроль» на открытке был ложным и не отрывался — перфорация была нанесена типографской краской.

О грядущей премьере не давали забыть ни развешанные по всему городу портреты героя, ни повсеместные интервью с актерами. Все это не прибавляло оптимизма: казалось, мощная раскрутка киноромана призвана что-то закамуфлировать, — быть может, бессмысленно урезанные монологи героев, или вымученную стервозность героинь, или галопирующий темп, не говоря уже о рекламном мусоре, которым непременно будут перебиты волшебные сцены одного из самых таинственных достоевских сочинений. Настораживал даже звездный состав: многих актеров зритель привык видеть в криминальных сериалах, боевиках, бесконечных ток-шоу и коммерческих развлекательных программах. «Страна знает их как полухалтурщиков, а не как великолепных мастеров, какими они являются на самом деле... Так и кажется, что А. Домогаров выкинет какое-нибудь коленце, а М. Кисилева подмигнет нам в самый неподходящий момент»[31].

И некий «доброжелатель» действительно воткнул рекламный ролик бульона «Галина Бланка» прямо в сцену знакомства с обитателями дома Иволгиных. В кадре малоизвестная актриса М. Киселева тщится изображать Варвару Ардалионовну Иволгину, сестру Ганечки, а в рекламе, сразу за кадром, спортсменка и телеведущая «Слабого звена» М. Киселева требует помнить о рекламируемых кубиках только одно: «очень вкусно». «Фильм отличный, а телеканал "Россия", который его показывает, действительно идиот, — писал телезритель. — Ну, как можно такой фильм перебивать рекламой? А потом они же будут устраивать дискуссии вроде: "Как же так получилось, что для наших детей что сникерс, что памперс, что князь Мышкин с Рогожиным — одно? И почему у нас вдруг дети идиоты?" Так сами же это делаете, господа!»[32]

Телевизионная реальность, с ее дурной стилистикой, беспардонной рекламой и прочими коммерческими атрибутами, действительно никак не располагала в пользу серьезного отношения к экранизации Достоевского. Иные взыскательные критики заведомо принимали ее в штыки, полагая, что сериал по «Идиоту» и показ его с отменной рекламной помпой — знак нового, то есть продажного времени. Дескать, хозяева жизни, новые русские, захотели легитимации своей власти, догадавшись, что в долговременной перспективе деньги в России — не доказательство и не защита своих прав и своей власти. И потому прибегают к посильному для них плебейскому критерию превосходства над толпой: «грамотность, переходящая в культурность». Для таких новых хозяев «Идиот» становится средством самоутверждения,

разменной монетой. «Они заказывают, снимают, демонстрируют на государственном канале вполне бессмысленный телесериал, который оперативно объявляет событием года неутомимый певец новорусской жизни Леонид Парфенов. Боже, какой синхронный, какой истерический порыв к "великой литературе" и грамоте!» [33]

Но, как сказал продюсер фильма Валерий Тодоровский, «я пошел на риск из-за режиссера Владимира Бортко, который просто горел идеей экранизации. Мы никогда не сняли бы "Идиота", если бы Женя Миронов не согласился на роль князя Мышкина. Я закрыл глаза и прыгнул в пропасть» [34].

3. Первые впечатления

И вот — мгновенное (взяли-таки быка за рога!), крутое начало. «Я хочу объявить Вам, Настасья Филипповна, о невыносимом ужасе моего положения...» Как, почему отменили поезд Петербургско-Варшавской железной дороги, который должен был на всех парах подойти к Петербургу в среду утром 27 ноября, в промозглую оттепель? Почему, вместо вагона третьего класса и его поименно известных пассажиров, явилась респектабельная гостиная, а в ней совсем другие гости? Вострый Афанасий Иванович Тоцкий (сознание мучительно сопротивляется: это же Андрей Смирнов, недавний безумный Бунин!), уклончивый и ускользающий генерал Епанчин (и сюда проник лицедей Олег Басилашвили!), угрюмо-зловещая Настасья Филипповна (Бог мой, Лидия Вележева, героиня мыльной «Воровки»!)...

Тяжелая ревность читателя-педанта ко всякому иному, нежели свое, прочтению, болезненное недоверие читателя-исследователя к любому экранному посягательству, скованность сердца, которое боится поверить в возможность киночуда, — все это и в самом деле было ДО фильма.

Большинство зрителей и критиков как о заслуге, как о неоспоримом достоинстве фильма говорили о его добротности, реалистичности, о сдержанной классической манере режиссерской работы и актерской игры. «Бортко решил выпустить демонстративно классичный фильм. Никакого клипового мельтешения; длинные, в духе театральных мизансцен, диалоги; отсутствие видимого действия, но присутствие действия глубинного, напряженного; столь непривычный старинный слог, к которому, кажется, тотчас следует прилагать словарик... Забытое удовольствие от подлинности повышает адреналин значительно активнее, чем самый крутой экшн» [35].

Почти никто из рецензентов не смог удержаться от сравнения нового сериала с пырьевским фильмом — это сравнение напрашивалось и было отнюдь не всегда в пользу старой экранизации (которую особо суровые критики В. Бортко хотят теперь представить как образцовую). «Что скажешь: замечательно! В отличие от И. Пырьева В. Бортко было, где развернуться. И актерский ансамбль выше всяческих похвал. Мышкин — Е. Миронов ничуть не заслонил собой Мышкина — Ю. Яковлева (да и как можно?!) и героически одарил нас своим образом князя. Почему я, — писала Л. Васильева, — не могу отделаться от впечатления, что с наслаждением и волнением смотрю неизвестную мне пьесу... Чехова? В фильме Пырьева такого ощущения не было. Там присутствовал явный, нередко раздражавший "достоевский надрыв". Наверное, это эффект времени. Пырьевский "Идиот" по времени был ближе к эпохе Достоевского. "Идиот" Бортко сегодня ближе соответствует чеховской эпохе. Но это не недостаток» [36].

Вахтанговские манеры Юрия Яковлева и Юлии Борисовой многим телезрителям теперь казались эталоном соответствия представлениям о XIX веке. «Никого себе не могу представить, кроме Мышкина-Яковлева»; «Экранизация удачная. И хотя я нахожусь в том возрасте, когда перед глазами до сих пор Юлия Борисова в роли Настасьи Филипповны и спектакль со Смоктуновским в БДТ, но все же актерский ансамбль новой экранизации очень сильный»[37].

Но вот высказывания профессионалов. «Очень хороший актерский состав фильма. Да и сам фильм сделан очень грамотно, но, к сожалению, холодно. Нет той иррациональной страсти, которая была у Достоевского, нет его безумия» (Нина Садур, драматург). «Мне очень нравится Женя Миронов, и совершенно блистательна Лидия Вележева в роли Настасьи Филипповны» (Наталья Фатеева, актриса). «Вроде бы все играют хорошо, а страсти нет. Как нет и кинематографической эквивалентности в подборе актеров. Миронов прекрасный актер, но какой же он князь Мышкин? По-моему, в этой роли великолепно бы смотрелся Меньшиков. Вележева — хорошая актриса, но из-за такой Настасьи Филипповны Рогожин не бросит все и не побежит покупать бриллианты» (Юрий Кара, режиссер). «Мне нравится. И хотя я "шестидесятник", а здесь прочтение более конкретное и менее романтизированное, но все равно — очень хорошо! Мы соскучились по серьезным экранизациям классики — это ведь не бандитские сериалы» (Эдуард Марцевич, актер). «Мне очень нравится. Очень серьезная, хорошая работа, без новомодных штучек. Замечательны Миронов и Машков. Может быть, образ Настасьи Филипповны получился несколько истеричным. Хотелось бы большего сочувствия к ней» (Людмила Иванова, актриса). «Воодушевляет тенденция неоклассицизма, которая определяет этот фильм. Потому что надоел голливудский экшн, где нет ни одной мысли, кроме действия. Надоел постмодернизм, где ничего не понять, а только ложная многозначительность. И эта экранизация определяет очень серьезную тенденцию в кинематографе» (Ирина Климович, искусствовед). «Думаю, что это очень добротная работа. И режиссеров, и актеров. Особенно Миронова и Петренко» (Александр Журбин, композитор). «Каждую серию жду с нетерпением. Я уже сейчас могу сказать, что это энергичное, динамичное произведение, что, конечно, является заслугой режиссера Владимира Бортко. Он замечательный, глубокий режиссер, который пытается раскрыть Достоевского» (Светлана Лазарева, актриса)[38].

И, наконец, — мнение Бортко о пырьевском фильме, который был снят в советское время, в раннюю оттепель. Отвечая на вопрос, хотел ли он показать в своем фильме настоящего Достоевского, режиссер ответил: «"Тот" Достоевский или "не тот" — пусть судят зрители. Каждый его прочитывает по-своему... Вот в пырьевском фильме 1957 года трудно было ожидать полного прочтения романа. Разве можно было тогда так подробно говорить о религиозном поиске, подсознании?.. Достоевский плохо сочетается с советским временем»[39].

4. Главный нерв фильма

Между тем невозможное чудо, в которое не верили скептики, произошло фактически сразу.

...Князь Лев Николаевич появился на экране как бы немного издали, с маленьким клетчатым узелком, иззябший в своем заграничном плаще и худых штиблетах,

неказистый, как его житейские обстоятельства, и с первой минуты занозой вошел в душу. Да, это, несомненно, был ОН. Его лицо, тонкое, сухое и бесцветное; его тихий, пристальный взгляд; его глуховатый голос, его удивительная готовность вступить в разговор со всяким, без различия, собеседником; его немыслимая способность не обижаться на обидчика. И когда в передней господского дома с места в карьер он, *как равному*, стал рассказывать обомлевшему прислужнику про смертную казнь, да так, что, в нарушение заведенных правил, тот милостиво разрешил гостю курить в каморке под лестницей, стало понятно, насколько заслуживает ТАКОЙ Мышкин вещих слов красавицы Аглаи Епанчиной: «Здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех! Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, который вы сейчас уронили... Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех?.. Зачем в вас гордости нет?» (8, 283).

К тому моменту, когда князь, перекуривая в закутке, вспоминал тот самый поезд, который только что прибыл в Петербург, и своих случайных знакомцев — насмерть влюбленного богача с огненными глазами и его плутоватого соседа-всезнайку, было уже не страшно за роман, не больно за его автора, не стыдно за прекрасных актеров и режиссера. Оставалось жадно ловить каждый кадр, радостно ждать следующего вечера — и следующего утра, чтобы радость эту удвоить.

Прочесть роман «Идиот» — это значит понять, кто такой князь Мышкин и зачем он прибыл из Швейцарии в Россию. Это значит ответить на вопрос: почему тот, кто и в самом деле честнее, благороднее, лучше, добрее, умнее всех, не смог помочь тем, кому это было так необходимо, или хотя бы только той одной, гордой и поруганной, что в него поверила? Это значит задуматься, почему автор романа, замыслив образ «положительно прекрасного человека», наделил его не силой (ведь и Аглая не скажет про Мышкина: «сильнее всех») и не волей, а только простодушием, целомудрием, кротостью, детской добротой. Это, наконец, попытка объяснить самому себе, почему *идеального* героя и *вполне прекрасного человека* Достоевский увидел в больном, с судорогами и припадками, молодом человеке, без образования и талантов (если не считать, конечно, талант каллиграфа). И почему автор, бесконечно любя свой трудный замысел («труднее этого быть ничего не может» (28_2, 241)), так боялся его испортить? А взявшись, наконец, за перо, почувствовал, будто «рискнул, как на рулетке» (Там же)?

Но потом нельзя будет укрыться и от следующего витка вопросов, еще менее разрешимых. Ибо как же надо понимать дерзновенный замысел Достоевского в свете его собственных слов: «На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо» (28_2, 251)? Что же в таком случае означают настойчивые черновые записи Достоевского про своего героя-идиота: «Князь Христос» (9, 152, 246, 249, 253)? Ведь если Мышкин, христоподобный герой, попав в мир раскаленных, эгоистических страстей, был призван восстановить хоть одну исстрадавшуюся душу и возродить поруганную красоту, но сделать этого не сумел, значит, под удар поставлена сама идея христианской любви. Ибо чего стоит любовь-жалость, которой он любит Настасью Филипповну, если такая любовь губит и его, и ее?

Кажется, Евгений Миронов в режиссерском решении Владимира Бортко всем сердцем чувствует этот трагический круг. Он не играет Мышкина, а существует как

Мышкин. Он живет в этом образе и в этом мире так органично, что все люди вокруг него с первой минуты знакомства не сомневаются: он реально, в высшем смысле, *прикоснулся* к их жизни — и везде оставил *неизгладимый след*. В каждом, с кем он сталкивается, он пробуждает — хоть на мгновение — лучшие качества, высокие чувства, благородные порывы, и люди, погрязшие в злобе и вражде, чудесным образом очеловечиваются. Пусть это длится всего лишь минуту, но в эту драгоценную минуту очеловечившийся человек успевает опомниться — и ощутить Князя Христа в своем сердце.

Недаром в одно мгновение совершилась перемена в лице генерала Епанчина: своей ласковой незлобивостью князь покорил сердце даже непробиваемого Ивана Федоровича. Недаром столь достоверны обжигающие, угольные глаза фантастически красивой Настасьи Филипповны, когда она при первой же встрече дважды вспомнила, что где-то видела лицо князя. Недаром волшебно преображается страстное, искаженное мучительной гримасой, лицо Парфена Рогожина (Владимир Машков), когда он неотступно следит за своим смертельным соперником: все же в этих огненных глазах лютая ненависть то и дело уступает место братской любви и надежде на счастье. Недаром так трепетно и взволнованно живет весь фильм Лизавета Прокофьевна Епанчина (Инна Чурикова): она-то уж безошибочно опознает в последнем из рода Мышкиных *своего*. Недаром так вдохновенно кается Лебедев (Владимир Ильин): даже и такого насмешливого до гениальности философа-плута, как он, не могут не покорить смирение, искренность и сердечная деликатность князя.

И пусть слаб, беспомощен, неизлечимо болен князь Мышкин, пусть бессильна его доброта — все равно есть надежда, что между поколениями, *от своего к своему*, протянется цепь, по которой будут переданы заветы любви и братства, и не умрет великая мысль. Может быть, потому Достоевскому удался его бессмертный роман, пронзив сердце поколениям читателей, что князь Мышкин, вызывающий бесконечное сочувствие и сострадание, все же далек от недостижимо сияющего идеала. Как писал сам Достоевский о любимом Дон-Кихоте: «он прекрасен потому, что в то же время и смешон» (28_2, 251).

«Далее в том же письме, — замечает Карен Степанян, — говоря о замысле своего романа, Достоевский пишет о будущем князе Мышкине: “У меня ничего нет подобного, ничего решительно”. Потому то, что Мышкин все-таки становится — в высоком смысле смешон, для Достоевского было сердечной мукой. Потому-то и сделал он его всею силою своего гения таким, что любви к нему не минует ни одно честное сердце (и Миронову удалось такой облик князя воссоздать), потому и не отдал он своего героя ни на суд Божеский, ни на суд человеческий, лишь тело оставив людям, а душу спрятал куда-то, откуда она может вернуться — и на землю, и на небо» [40].

Может быть, потому и удалась киноверсия романа, что христианская миссия князя Мышкина здесь показана во всей ее трагичности, ибо трагично добро в мире, лежащем во зле. Может быть, потому и удалась актеру его невозможно сложная роль, что он чувствует роковую слабость своего героя, который так и не смог стать сильнее страданий: его Мышкин — это мощнейший магнит, к которому примагничивается чужая боль, и он заражается ею, как смертельной болезнью. Он надеялся, что сможет рассеять мрак этого мира, обуздать хаос, прогнать демонов зла и небытия. Он мечтал, чтобы родные люди ясно читали в сердцах друг друга, чтобы не бы-

ло сомнений в любви и отречений в дружбе, чтобы каинова печать не коснулась крестового брата Парфена Рогожина. Но беспощадный мир капризных, себялюбивых до сумасшествия людей, знающих только всеразрушающую ревность, ломает и выталкивает на обочину ужаса самого прекрасного, самого хрупкого своего гостя, ибо смешной гость был *из миров иных...*

От серии к серии лицо князя Мышкина теряло безмятежность; странные тени ложились на щеки, у самых подглазий, и вряд ли это было заслугой гримера... От серии к серии набирали силу и мощь главные персонажи трагедии — и казалось, что это магия жизни, а не магия игры. Сцена с хлыстом — и, как меч карающий, глаза Настасьи Филипповны. Это ее невероятное: «ты счастлив?», обращенное к князю. И дьявольская реплика Рогожина: «Еще бы ты сказал: "да"». Монолог Мышкина у вазы — и глаза Аглаи. Гениальные фантазии генерала Иволгина с гениальным Алексеем Петренко. Сильнейший, глубочайший финал, во всей его запредельной кромешности. И последняя улыбка несчастного, беспамятного швейцарского пациента...

5. Главный критерий оценки

Отношение к образу князя Мышкина и его христианской миссии — стало главным критерием оценки и у зрителя, и у критика, и даже у актера, исполняющего эту роль. (По сведениям из газет, он, как и 95% актеров был специально приглашен на конкретную роль, без предварительных проб и кастинга, и учил текст по 20 часов в сутки.)

«Как-то мы с Володей Машковым шли по Петербургу, — рассказывал Евгений Миронов, — и обсуждали образ Мышкина. Я доказывал, что князь — вовсе не Иисус Христос, каким он видится многим (в том числе нашему режиссеру), что в этой натуре — кстати, сильно меняющейся по ходу сюжета — немало и серьезных недостатков»[41].

Интереснейшее концептуальное высказывание принадлежит Олегу Басилашвили — генералу Епанчину. «Я долго не мог понять: все герои завязаны в тугой узел неврастении — Мышкин любит Аглаю, жалеет Настасью Филипповну, она пытает Ганю... Епанчин — единственный нормальный человек и находится вне этой игры. Так вот, я не мог понять, что мне играть в этом клубке змей. Потом, мне кажется, понял. Генерал почти представитель читателя или зрительного зла. Человек, который смотрит на все, как на сумасшедший дом... Он находится между зрителями и персонажами, притом что сам же этот клубок и закрутил. Ведь мог же он сказать Мышкину: "Уходите!", и он бы ушел... Если бы выгнал, все было бы нормально. И что играет Миронов? Совсем не то, что пришел святой человек... На мой взгляд, фильм о том, что надо дать возможность обществу эволюционировать самостоятельно. Ведь, как только появляется кумир с целью улучшить это самое общество, общество уничтожает себя. Посмотрите, что произошло после приезда князя Мышкина: сам князь сошел с ума, Настасья Филипповна убита, Рогожин чуть ли не на каторге, Аглая вышла замуж за нелюбимого человека и где-то сгинула..."»[42]

Исполнительнице роли Аглаи, Ольге Будиной, интересно было понять, «как в хрупкой девушке, еще почти девочке, которая, кроме семьи, ничего не видела, вдруг открылась такая могучая сила. Сила разрушительная, хотя она сама думала: созидательная. Потому что не хотела делить своего избранника ни с кем и ни в чем... Это

образ, который создал Достоевский. У него все ясно: именно Аглая вызывает Настасью на свидание, в результате которого погибают все»[43].

Миссия князя Мышкина остается загадкой, и в фильме несомненно сделан акцент именно на загадку, а не на разгадку. Но даже вопрос — что есть загадка — тоже остается загадкой. «Ощущение непознанной еще тайны тоже передает телесериал»[44]. «Князь Мышкин — Солженицын, возвращающийся в родную обитель?»[45] «Из предложенной нам версии исчезла и проблема князя как христоподобного героя»[46]. «Излишне пафосный нажим в репликах исполняющего главную роль Евгения Миронова слишком явно взывает к общей убежденности, что князь Мышкин — это не Форрест Гамп, забредший на святоотеческие страницы, а самый что ни на есть Иисус (проверено критикой). У Пырьева, кстати, эта убежденность выражалась в гриме Юрия Яковлева, позаимствованном из картины Николая Ге "Что есть истина?"»[47]. «Когда зрители смотрели на Юрия Яковлева в "Идиоте" Пырьева или на Иннокентия Смоктуновского в "Идиоте" Товстоногова, подобного вопроса (отчего люди пленяются Мышкиным. — *Л. С.)* не возникало. Так или иначе, в этих актерах сверкала необычная, притягательная красота — у Яковлева душевная, у Смоктуновского — духовная. За этот дивный лучик небесной гармонии в самом деле можно было многое отдать»[48].

«Что же это за любовь, превышающая все земные установления и пределы? Не та ли, когда, по слову Писания, "в воскресении ни женятся, ни посягают, но пребывают, яко ангелы Божии на небесах"? Но как тогда положительно отделить земное от небесного? Замечательно, впрочем, что авторы фильма не трактуют слишком буквально известную запись из черновиков к "Идиоту" — о "Князе Христе". Они избежали филологического соблазна напрямую отождествить князя Льва Николаевича с его евангельским прототипом. Конечно, российский "рыцарь бедный" вовсе не Тот, Кто бы мог изгнать торгующих из храма. Он так же художественно удален от исторического (и канонического) Христа, как и булгаковский Иешуа»[49].

Читать Достоевского — значит познавать свою душу. Комплекс Мышкина живет в каждом человеке, в ком есть хоть капля добра. «Жить не по лжи» Солженицына намного легче; там доминанта — политическое насилие, идеологическое давление. «Пусть ложь всё покрыла, пусть ложь всем владеет, но в самом малом упрёмся: пусть владеет *не через меня*»[50]. А у Достоевского — зло и ложь всегда проходят именно *через меня*! Тут «дьявол с Богом борется, и поле битвы — сердца людей» (14, 100). Ежесекундно идет эта борьба и не отпускает человеческое сердце. Что происходит в романе «Идиот» вокруг князя Мышкина? Он появляется, и вдруг начинают твориться жуткие дела. Он будто провоцирует всех...

Именно это обстоятельство жестоко смутило рецензентов фильма и почему-то особенно кинокритиков.

«Экранизация вызвала какую-то болезненную злобу критиков и коллег — и совершенно небывалый зрительский рейтинг. Попса — вот ключевое слово профессиональной кинотусовки. Актерские работы ужасны, сюжет перевран, Достоевский извращен и не понят абсолютно... А один режиссер (всенародный любимец) объяснил мне, что Владимир Бортко "просто не владеет профессией": фильм снят "настолько примитивно, словно в кино вообще ничего не достигнуто за последние 50 лет"»[51]. И хотя многое в этих оценках (редко высказанных письменно, а, как правило, устно, для «своих») — дань творческой ревности, а порой и зависти к успеху

другого Мышкина, другого Рогожина, другой Аглаи и другой Настасьи Филипповны, все же корень спора находится опять-таки в русле прочтения главной темы романа и фильма.

Один из самых сердитых кинокритиков увидел в сериальном князе Мышкине всамделишного идиота, личность, не понимающую смысла и последствий своих действий. «Довольно милый внешне молодой человек, одаренный приятной способностью всегда угождать собеседнику, легкий на язык, торопливый в чувствах, болтливый и плутоватый, приезжает в некий город (не особо чувствуется, что это Петербург) и делает большие успехи в обществе. Он говорит, что болен, но ничего такого не заметно. Утверждает, что пронзен любовью то к одной женщине, то к другой, но поверить в это нет никакой возможности. Он вмешивается в гущу человеческих отношений и всем вредит, всех путает, всех стравливает, при этом вроде бы страдая и отчаиваясь, что так неладно выходит. Время от времени он вещает что-то высокопарное и бессмысленное. Стесняясь напрямую объяснить женщинам, что он не может иметь с ними дело, развивает с ними какие-то сложные фантомные отношения и доводит всех до беды. Князь Мышкин в исполнении Миронова — на самом деле идиот, то есть личность, абсолютно не понимающая смысл и последствия своих действий... Мышкин Миронова кажется просто обманщиком, изображающим в угоду дамам и господам бескорыстного, честного юношу... с глазами, точно высматривающими, кому бы еще понравиться, кого бы еще засыпать любезностями, зачаровать и надуть» [52].

Что можно возразить такому видению фильма? Что человек обделен эмоциями и потому сам виноват, что его встреча с Мышкиным — Мироновым не произошла? Что раздражение Мышкиным в данном случае имеет более серьезные причины? Ведь у Достоевского ЕГО князь Мышкин тоже доводит всех до беды. И если уж говорить о христоподобном герое, надо вспомнить, что случилось в мире два тысячелетия назад? Разве Иуда не был «спровоцирован»? Разве Петр не предал Учителя? Когда приходят чистое добро и абсолютная любовь, они трудно переносятся миром, лежащим во зле. Все вылезает наружу — алчность, жестокость, предательство. Что за фантазии являются Ивану Карамазову в его «Поэме о Великом инквизиторе»? Тихо и незаметно приходит Христос на землю Севильи, солнце любви горит в Его сердце. Но незваного гостя бросают в темницу, и что же говорит арестанту инквизитор? «Зачем Ты пришел нам мешать? Ибо Ты пришел нам мешать и сам это знаешь» (14, 228).

Христос — Богочеловек, и для Него, Кто наполовину Бог, под силу взять на себя весь смрад этого мира и все его страдания, и наделить мир Истиной. Но сыну человеческому, каким является Мышкин, это не под силу. Разница между Христом и человеком, который лишь подобен Христу, — должна быть внятной. Мы не знаем природы Божественных сущностей, но мы можем познавать природу человека. Если участь Христа, в его земной, человеческой ипостаси, так трагична, то какова же судьба беззащитного человека, который решил идти путем Христа? Исследование человеческой души, потенциала добра в человеке должно было дать ответ: что случится с тем, кто, не будучи защищен Отцом, приходит с миссией абсолютного добра в мир — эгоистичный, злой, разрушительный?

В Миронове чувствуется этот мощный магнит, который примагничивает чужую боль и доводит потенциал беды до максимума. Потому что добро, как и любовь, —

меч обоюдоострый. Когда добро приходит в мир раздраженный, обозленный, воспаленный — оно не умиротворяет. Чудо преображения мира сразу не происходит, а происходит то, что называется «экзорцизм» — изгнание бесов. В романе «Идиот» многое происходит по схеме экзорцизма. При виде доброго, целомудренного, незлобивого человека испорченные души начинают клокотать слепой яростью и раздражением. Почему так жестоко провокативен Мышкин? Потому что на добро надо бы реагировать добром — а невозможно, не хочется! Человек, оказывается, дорожит и своей тенью, и своей злобой, и своей ненавистью, и своей черной неблагодарностью. «При нашей бедности мала и наша благодарность». Это Шекспир, «Гамлет». И это азбука человеческой души. Ты на мгновение умилишься простодушному Мышкину, а потом еще пуще разозлишься.

Добро и зло пронизывают вертикаль человека. В глубине всякой души, попавшей в поле сильного духовного влияния, тлеющее зло и прикрученное, как фитиль, добро гальванизируются, вырастают и вступают в схватку. Не в принципе, не абстрактно — буквально. Гигантское напряжение страстей — вот что случается с появлением Мышкина. Если бы он пришел и стал из каждого вытаскивать, как ведро из колодца, его хорошие качества, он был бы комиссар по делам добра, тоталитарный Дед Мороз. А он воистину свободен, и люди при нем начинают существовать свободно. Он — лакмусовая бумажка, метафизическая красная тряпка, на которую равно реагируют и силы добра, и силы зла. Ах, Мышкин дал разгуляться темным силам! Претензии кинокритиков — дескать, князь Мышкин, как нерадивый пионервожатый, допустил, что пионеры плохо себя ведут, — наивны[53]. Здесь непонимание и Достоевского, и природы человека, и пути Христа, и сущности христианского добра. Ведь добро в христианском понимании — это не happy-end в американском кино. Добро трагично и, как известно, не побеждает в истории. Человеческая история заканчивается Страшным судом, а не либерально-рыночным прогрессом с раздачей слонов и мерседесов.

Главный критерий оценки фильма стал и центральным пунктом общественной дискуссии, поднявшим планку обсуждения на религиозно-философский уровень осмысления.

6. Формула успеха

Как же определить генеральный принцип экранизации В. Бортко? Хотелось бы предложить следующую версию. Если только интерпретатор Достоевского ДОВЕРЯЕТ ему как художнику — у него *получается*. Как только он ИСПОЛЬЗУЕТ Достоевского как торговую марку или материал для эксперимента, у него *не получается*. Здесь доверие достигло максимума. Режиссер и актеры поверили Достоевскому *на слово*, и это СЛОВО благодарно ожило у них. Они убедились, что слово Достоевского *самоценно* и не нуждается в трюках и спецэффектах.

Между тем трюки, кажется, были долгое время главным орудием в режиссерском арсенале постановок по Достоевскому. Вот роман «Бесы», глава «Иван-Царевич». Психологическое напряжение нечеловеческих масштабов, какое под силу только самым серьезным мастерам. Но даже у ремесленника должно быть стремление разобраться в материале! Вместо этого популярный московский театр показывает, как герои идут мимо длинного забора, и Петр Верховенский на ходу мочится на

забор. На глазах у Ставрогина, своего аристократического божества, того, кому он говорит: «Вы солнце, а я — ваш червяк» (10, 324). Или еще пример. Мария Лебядкина, венчанная жена Ставрогина, девица после пяти лет брака. В том же театре: половой акт стоя, под зонтиком, на авансцене. Этой сцены не может быть в принципе, и вовсе не из соображений ханжества! Хромоножка обожает своего супруга, а его тончайшее сладострастие — именно *не* дотронуться до нее никогда! А не «любить» ее в «натуре» и в полный рост...

Эти и подобные «трюки» — они не хулиганские, они от интеллектуальной бедности. Режиссеры считают, что у Достоевского написано так многословно и затянуто, что зритель «этой скуки» не вынесет. А Владимира Бортко, современного человека, вросшего в субкультуру «бандитского Петербурга», — каким-то чудом осенила догадка, что *всё находится здесь*, под обложкой романа. Весь трагизм и кошмар, все бездны разом. И не нужно, как в «Даун-хаусе», отрезать Настасье Филипповне ногу и кушать ее за обедом.

Но вот, наконец, идея-фикс каждой драматической актрисы, женский аналог Гамлета, роль Настасьи Филипповны. В исполнении Л. Вележевой — это удача или провал? Принципиально не стану приводить ругательные, зубодробительные, разъяренные (иногда просто хамские) реплики кинокритиков по адресу актрисы — будто выбор режиссера, долго искавшего кандидатуру на роль героини (и нашедшего ее, между прочим, в вахтанговском театре), оскорбил их лично. Многим хотелось бы видеть более инфернальную, более фантастическую, то есть более «достоевскую» героиню, демонстрирующую больший надрыв. Иные утверждали, что Настасья Филипповна и у Достоевского — просто плохо написанный персонаж. Вот с этим аргументом как раз можно спорить, не выходя за пределы литературного поля.

Достоевский, пережив драматический личный опыт с Аполлинарией Сусловой, отстаивал «совершенную верность характера Настасьи Филипповны» (28_2, 283). Он хорошо знал, что такое безумство женщины, чья жизнь — сумасшедшая игра страстей. Ему были понятны комплекс всепоглощающей смертельной гордыни, трагедия уязвленной и надорванной женской души, призванной воевать со всем миром и сводить с ним изнурительные счеты.

Этот образ не был изобретен Достоевским, он был им открыт, как открывают химические элементы или планеты. Вещество «Настасья Филипповна» присутствует, кажется, в каждой женщине, если только она рождена от Евы, изгнанной из рая, а не от обезьяны. В романе Достоевского героиня — сгусток этого вещества, в жизни же все разбавлено. Но комплекс Настасьи Филипповны переживает мгновениями каждая женщина — она дорожит ими пуще всей своей остальной женской жизни. Это универсальное женское качество нельзя играть, им надо обладать. Настасьей Филипповной надо быть хоть изредка. Каждая женщина несомненно *бывала* ею — хоть на миг, и хорошая актриса может вытащить из себя этот миг. Кажется, Лидия Вележева отыскала в себе это вещество и умно, темпераментно, артистично дала ему выход.

Большие страсти разгорелись в прессе и вокруг образа Аглаи Епанчиной в исполнении Ольги Будиной. Вместо «встречи двух королев» в картине представлена «перебранка двух горничных из-за юродивого» — в таких красках писали о кульминационной сцене фильма. Следует возразить, однако, что у Достоевского встретились не королевы, а непримиримые соперницы. Но если Настасья Филипповна дей-

ствительно трагический персонаж, то Аглая персонаж не из трагедии. Достоевский писал молоденькую девочку, ей двадцать лет! Она свежа и чиста — и, по контрасту с соперницей, это значит, что за ней нет никакого опыта — ни любви, ни страсти, ни утрат, ни страданий. Она выросла любимицей семьи и только начинает свою женскую жизнь. Из каприза она увлеклась Мышкиным, потому что он ни на кого не похож. Она думает, что любит его, и тут же начинает в это играть — как в куклы. Роман с Мышкиным стал для нее захватывающим приключением, и она заигралась. Однако никакой ответственности за этого человека, за его судьбу она нести не хочет. Даже мать укоряет ее мгновенным отступничеством от провинившегося князя: «От тебя-то я таких слов не ждала! Я думала, другое от тебя будет» (8, 460). Аглая готова от него отвернуться вообще всякий раз, когда он «проваливается». Ее, как всякую «отличницу», очень задевает, что такой красавице и всеобщей любимице, как она, могут предпочесть другую женщину, старше, с дурной славой. Она обижена, раздосадована, оскорблена... Она в ярости. «Красоту трудно судить, красота — загадка» (Там же, 66) — это действительно сказано об Аглае. Но это именно загадка, а не разгадка, и под красотой может скрываться и то, что обнаруживается в Аглае: взбалмошность, эгоистичность, требовательность всех совершенств у других. Она привыкла, что ей всегда достается все самое лучшее. Поэтому князь Мышкин, пока он фаворит в ее кругу, — должен принадлежать ей, и никому другому. Тем более эта игрушка не должна от «хорошей девочки» вдруг ускользнуть к «дрянной девчонке». Аглая как капризная барышня, ревнивица, не привыкшая к неудачам, пошла к Настасье Филипповне не бороться за свою любовь, а играть в эту борьбу, выясняя, «кто на свете всех милее». Она пришла мстить и наслаждалась мщением, грубо оскорбляя соперницу («захотела быть честною, так в прачки бы шла» (Там же, 473)). Барышня, которая называет соперницу белоручкой и книжной женщиной, — ужасает князя Мышкина. Даже он не мог вынести ее несправедливого наскока на «несчастную». Жизнь Аглаи не рушится. Она искала оригинальности, проверяла Ганю — дескать, в торги не вступаю, но вышла замуж за эмигранта-авантюриста, фальшивого графа; стало быть, так и не научилась разбирать людей. Ольга Будина прекрасно сыграла эту девочку, которая машет перед Мышкиным кружевным зонтиком и заученно твердит что-то о пользе. И он смеется, потому что понимает, что это — дитя, и видит, что дитя забавляется. Мышкин к ней искренне привязался — как к ребенку, в котором нет грязи, нет еще того ужаса и кошмара, который надо взваливать на свои плечи и тащить на себе. Ему с ней легко. Но незачем искать в ней трагедию — ее судьба только в начале пути, быть может, и драматического.

Тем не менее, Будина и Вележева, по рейтингу «Московского комсомольца», заняли самые последние места (4 и 5 баллов по 10-балльной системе). В том же рейтинге — Миронов, Ильин (Лебедев), Чурикова (Лизавета Прокофьевна Епанчина) были оценены в 10 баллов; по 9 баллов «взяли» В. Машков (Рогожин), А. Лазарев (Ганя Иволгин), А. Смирнов (Тоцкий), по 8 — А. Петренко (генерал Иволгин), А. Домогаров (Радомский), М. Киселева (Варвара Иволгина-Птицына) и далее, по нисходящей. В. Бортко получил как сценарист 9 баллов («не утонул в романе и не завяз по уши в многочисленных подробностях, при этом ничего не растеряв») и 7 баллов как режиссер («самая большая удача, что он сумел увидеть в Миронове Мышкина. Причем не просто идиота с задатками Мессии, но еще и князя»)[54]. Спра-

ведливости ради следует сказать, что другие издания предлагали полярно противоположные рейтинги, отражавшие, как правило, индивидуальный вкус конкретного рецензента.

7. Зрительский эффект

Уже через месяц после показа фильма сделалось очевидным: роман «Идиот» стал бестселлером и лидером книжных продаж спустя 135 лет с момента создания. Эффект, достигнутый этой экранизацией, перекрыл все совокупные усилия гуманитарных лицеев и филологических факультетов.

В конце мая 2003 года фонд «Общественное мнение» опубликовал итоги всероссийского опроса городского и сельского населения, проведенного в конце мая при участии 1500 респондентов. Подавляющему числу россиян, смотревших телеэкранизацию романа, фильм понравился (64%), а 21% — нет. При этом 25% опрошенных смотрели все 10 серий.

Телезрители в первую очередь высоко оценили художественный уровень фильма, работу актеров, сценариста и режиссера — 8%. Для 7% главный интерес состоял в том, что сериал — экранизация классики. Кому-то было интересно узнать содержание книги, которую они не читали; кому-то — посмотреть, как удастся экранизировать роман; третьи вообще любят творчество Достоевского; четвертым было интересно сравнить новую экранизацию с прежними. 5% отметили, что они смотрели этот телесериал, так как их увлекло содержание фильма, сюжет, философские идеи, которых нет в «надоевших» боевиках и детективах. Некоторые респонденты заявили, что сделали для себя «неожиданные выводы и обобщения».

В итоге большинство видевших фильм охарактеризовали его как «необычный и особенный для российского телевидения» (51%) и высказали пожелание, чтобы ТВ показывало больше подобных фильмов (70%). Как сообщили социологи, по признанию половины россиян (54%), они ранее не читали роман Достоевского «Идиот», а знакомы с ним 39%[55]. Московские газеты — кто с гордостью, кто с удивлением, кто с недоумением — писали в мае–июне 2003 года о том, что самыми лучшими и благодарными зрителями русского сериала оказались москвичи. Работа российских кинематографистов была оценена рекордными зрительскими рейтингами — 16,5%, 14,8%, 14,5% аудитории (что выше, чем рейтинги развлекательных программ). Российские рейтинги «Идиота», по данным агентства «TNS Gallup Media», также вошли «в первую двадцатку лучших телепрограмм»[56].

«Московский комсомолец», в благодарность авторам фильма за возврат русской классики на экран, провел свой собственный опрос и выяснил еще одну сенсационную подробность: «Идиот» по рейтингу соперничает с суперхитом «Бригада». «“Идиот” приковал к “ящику” всю страну, несмотря на то, что на экране страдали, интриговали, умирали, убивали не бандюки, не братва, не “бригадиры”, а рефлектирующие герои самого загадочного русского писателя Федора Достоевского. И только теперь можно оценить реплику Фаины Раневской из бессмертного фильма “Весна”: “Я возьму с собой ‘Идиота’, чтобы не скучать в троллейбусе”. Реплика оказалась пророческой»[57].

В России началась «идиотомания» — об этом писали все газеты. Вся страна вдруг и в одночасье заболела Достоевским, князем Мышкиным, Настасьей Филип-

повной, Парфеном Рогожиным. Но главной сенсацией телепремьеры стал не столько Достоевский, не его загадочный роман и бесконечно притягательные герои, а сами зрители. Об этом тоже писалось много — удивленного, почти восторженного. Тот самый зритель, которому много лет пытались привить вкус к дешевым боевикам, чернухе и порнухе, за десять вечеров сумел сбросить их с себя, как дурной сон.

Впервые за многие годы в связи с фильмом-экранизацией, показанным по телевидению, зрители стали писать письма; их поток в редакции газет не иссякал и месяцы спустя. Писали о Мышкине, лучшем за всю киноэпоху, о будущем российского кинематографа, за который теперь не страшно, о гордости за Достоевского, русскую литературу, Россию... «Возвращение русской классики на экран зрители приняли на ура: такого количества писем с откликами на телесериалы мы еще не получали» [58], — признавался, например, «Московский комсомолец». Зрители давали не только оценку фильму, но подробно комментировали идеи романа, работу режиссера, с удовольствием «разбирали» образы и роли. О своей влюбленности в Достоевского после просмотра фильма писали даже школьники. «Счастлива, что нашелся режиссер, который обратился к русской классике. Ведь больше невозможно смотреть однообразные и бессмысленные фильмы про убийство и насилие, кровь и наркотики...» (Мария, ученица 10-го класса, Москва) [59].

«"Идиот" — это вам не Саня Белый» — с таким заголовком вышла статья политолога и философа А. Дугина, который ярче других выразил ту мысль, что русский народ, заново открывший Достоевского, стал главной сенсацией русского сериала. «Экранизация "Идиота" — это историческая веха. Событие даже не столько культурное и художественное, сколько идеологическое... Князь Мышкин — это национальный архетип, каким он живет в душе каждого русского человека, втайне (даже от самого себя) признающего лишь свет, справедливость и истину, а не силу, комфорт и успех. Такого персонажа массовый зритель не видел уже давно. Но тяга к нему, видимо, упорно копилась в душах... С Мышкиным все стало на свои места... Мы снова возвращаемся к себе домой, к нашей культуре, нашим героям, верованиям, нашей земле» [60].

Знаменательно, что политический антипод национально ориентированного философа А. Дугина, суперлиберал Валерия Новодворская выступила со столь же высокой и столь же поэтической оценкой фильма. «Истекли медленные, благоухающие вербеной, пожелтевшие, как переплетенные в телячью кожу фолианты или как драгоценные брабантские кружева, минуты восьмисерийной (так в тексте. — *Л. С.*), неспешной, томительной, нездешней экранизации "Идиота" в прочтении Владимира Бортко. У актеров, вошедших в эту реку, больше нет собственных имен. Они навеки останутся князем Мышкиным, Аглаей, Рогожиным, Настасьей Филипповной, Ганечкой Иволгиным. Ибо сильна, как смерть, русская классика, и стрелы ее — стрелы огненные. Каждая экранизация Достоевского — это как ведро, вытянутое из бездонного и студеного колодца. Каждый зачерпнет что-нибудь свое, и утолит жажду вечности и страдания, и иногда даже сам не поймет, что он зачерпнул. А зритель войдет в распахнутые в прошлое балконные двери фильма и, пока смотрит, будет тащить свое ведро. И ведро Владимира Бортко перемешается с нашим личным ведром, и уже нельзя будет понять, где чье. Стоит только потревожить колодец, заглянуть в бездну нашей загадочной, пугающей нас самих души, где звенят пять ручьев разных традиций: славянская свирель, оглушительные вагнеровские

залпы пролета валькирий из скандинавских истоков, протяжный рог Дикого Поля, беспощадные барабаны Орды, торжественная медь Византии. Таких экранизаций Достоевского мы еще не видели»[61].

По свидетельствам прессы, смотрели «Идиота» и в Чечне — там, где было электричество. «На это время Грозный вымирал... Как мы все были рады... Очень соскучились мы по хорошему... Мы же отвыкли от такого русского языка... Какое счастье, что фильм сняли...»[62]

Общественная дискуссия о новой экранизации Достоевского показала, насколько актуальны все без исключения смыслы романа русского классика, насколько они важны и непреходящи. Фильм и зрительская реакция на него обнажили, насколько нуждается в такой классике современный человек. Достоевский, как огромная воронка, втягивает в себя читателей, зрителей, художников, мыслителей, актеров. Достоевский — писатель и XIX, и XX, и XXI века, и современному читателю еще надо дожить до полного соответствия. Общество начинает понимать, что Достоевский — это азбука русской истории, нотная грамота, по которой страдает и гибнет человеческая душа. Что это некий духовный универсум, живущий и внутри всей России, и внутри каждого человека. Потому очень хотелось видеть в факте грандиозного успеха экранизации осмысленную, грамотную государственную акцию по возвращению русской классике ее попранных прав. Хотелось верить и надеяться, что эта акция не последняя.

8. Признание. Звездный путь

Картина — по семи номинациям: телевизионный художественный фильм, исполнитель мужской роли в фильме (Евгений Миронов), исполнительница женской роли в фильме (Инна Чурикова), продюсер (Валерий Тодоровский), режиссер (Владимир Бортко), художники-постановщики (Владимир Светозаров и Марина Николаева), эфирный промоушн (анонсы фильма на канале «Россия») — вышла в финал телевизионной премии «ТЭФИ». Церемония «ТЭФИ-2003» стала первым триумфом «Идиота», который победил по всем семи номинациям — победа была безоговорочной, с огромным перевесом шансов и голосов академиков телевидения, причем победители экранных номинаций определялись путем прямого голосования прямо в концертном зале «Россия». Гильдия телекритиков назвала фильм главным культурным событием года, присудив «Идиоту» свою премию с красноречивым комментарием: «За реанимацию русской классики и реабилитацию отечественного зрителя».

«“Идиот” для телевидения, а не телевидение для идиотов» — таким был заголовок одной из московских еженедельных газет, писавшей об абсолютной победе экранизации романа Достоевского[63]. «Достоевский не дожил. Он мог бы получить “ТЭФИ” как сценарист лучшего отечественного сериала»[64], — писал другой еженедельник. «Успех фильма у зрителей обнадеживает: значит, пришло время, мыльные оперы и бесконечные бандитские саги телеаудитории начинают надоедать. Моя соседка, — призналась Инна Чурикова, — преподает историю в школе, так она мне говорила, что во время показа там учителя и ученики только об “Идиоте” и говорили. Представляете — ученики! Книга Достоевского исчезла с полок библиотек и магазинов. Даже Броневой мне сказал: “Посмотрел фильм — и перечитал роман, интересно стало”»[65]. О роли генеральши Епанчиной актриса сказала: «Все написано

у Достоевского, я ничего не придумала. Она очень наивная — дочки над ней подтрунивают, но может быть и властной, вздорной. У нее грандиозное чутье на людей, она их насквозь видит, почему и Мышкина приласкала. Мы очень быстро снимали, а хотелось бы — не быстро. Осталось много недосказанных нюансов. Я в первый раз играла с Евгением Мироновым, и он стал мне близким человеком. Женя — глубокий, тонкий актер» [66].

Успех картины на «ТЭФИ» стал только началом ее звездного пути. В последний день января 2004 года в Первом павильоне студии «Мосфильм» состоялась церемония вручения Премии «Золотой орел», учрежденной Национальной академией кинематографических искусств и наук России. Соревновались 511 фильмов, и «Идиот» победил по трем важнейшим номинациям: лучшая мужская роль (Евгений Миронов), лучшая женская роль второго плана (Инна Чурикова), лучший игровой телевизионный фильм. После экранизации «Идиота» и ее убедительной победы стало очевидно, что классика на телеэкране может собирать многомиллионную аудиторию и претендовать на самое серьезное внимание.

В марте 2004 года о своем решении сообщило и Жюри престижной Литературной премии Александра Солженицына [67]: награды были удостоены режиссер телефильма «Идиот» Владимир Бортко и исполнитель главной роли Евгений Миронов. В обосновании решения Жюри говорилось: режиссер Владимир Бортко награждается «за вдохновенное прочтение романа Ф.М. Достоевского "Идиот", вызвавшее живой народный отклик и соединившее современного читателя с русской классической литературой в ее нравственном служении». Артист Евгений Миронов награждается «за проникновенное воплощение образа князя Мышкина на экране, дающее новый импульс постижению христианских ценностей русской литературной классики».

На вручении премии за блистательную телеэкранизацию романа Ф.М. Достоевского состоялось «трогательное единение кино и литературы, литературы и телевидения, телевидения и культуры, культуры и массового зрителя. Воистину "союз правых сил", только не в политическом, а в духовном и эстетическом масштабе... И все были единодушны: премия вручена за благое дело. Не только за прекрасные режиссуру и актёрскую работу. Но и за то, что на телевидении произошёл некий "перелом": от боевиков и "мыльных опер" оно повернулось к русской классике. А высочайший рейтинг фильма "Идиот" показал, что это был и поворот телеэкрана к своему народу. Народ "проголосовал" за Достоевского» [68].

В Литературном Слове Жюри (состоящем из двух выступлений), в частности, говорилось (В. Непомнящий): «В самом деле, фильм сделан так, словно всего, что творится на территории культуры вопреки и в пику русской традиции, нет, словно всё это дурной сон и наша культура — на высоком взлёте. Он сделан в классически строгой, целомудренной до аскетизма манере: все технические возможности, все чудеса "великой иллюзии" принесены в жертву великой правде книги, подчинены замыслу и слову писателя, духу "святой", по выражению Т. Манна, русской литературы; а в чём же передать на экране этот замысел и этот дух, как не в образах героев, созданных словом и воплощённых артистами?

Вряд ли кто вспомнит такое ошеломляющее скопление несравненных актёрских шедевров в одном произведении; и в центре — Евгений Миронов: то, что он делает, решительно нельзя назвать "ролью", это даже не "перевоплощение", это что-то не-

известное и непостижимое, укладывающееся лишь в понятие чуда; это так, как написал Достоевский. Слово "великий" сегодня неприлично затаскано, но для Инны Чуриковой не найти иного: ее Лизавета Прокофьевна, неотразимо прекрасная женская душа, поистине духовная сестра князя — это, думаю, покамест самая великая роль великой русской актрисы; она такой и написана Достоевским. Рогожин Владимира Машкова потрясает: Парфён, со всем его страшным, стихийным, почти звериным, — чистый, как дитя, угловатый как мальчик, беззащитный, как... князь Мышкин — ведь он тоже брат ему, — Достоевский так его и написал. С какой тончайшей проникновенностью Ольга Будина сотворила, даже объяснила, Аглаю (не всегда внятную в других воплощениях), и теперь я знаю, какая она, эта изумительная и возмутительная девчонка, прелесть, умница и дурёха одновременно, с её чистым и добрым сердцем (она ведь и внешними ухватками похожа порой на мать — Чурикову!) и с головой, где тут и там разбросаны то "радикальные", то прекраснодушные прогрессистские глупости... А гениальный, всё могущий — от Счастливцева до Несчастливцева, от дяди Вани, Тригорина и Маттиаса Клаузена до Пугачёва, от Шуйского и Варлаама до Пимена и Юродивого, от Шута до Лира, Ричарда и, может быть, Гамлета, — Владимир Ильин? В его Лебедеве — почти весь Достоевский, сжатый, уплотнённый до взрыва. А покоряющий Келлер Михаила Боярского, этот роскошный аристократ-бомж, д'Артаньян Мценского или Щигровского уезда? А Ганя Александра Лазарева, такой обжигающе современный и такой "достоевский"? И других артистов, всех и каждого, питомцев величайшей в мире актёрской школы, я хотел бы, как цветами, осыпать словами восторга и признательности — не за "игру", не за "мастерство", в чём поднаторели и в других странах, а за их душой исполненный полёт правды, но время не моя собственность, я должен сказать и о другом. Скажу, что Евгений Миронов мне, пушкинисту, считающему Достоевского единственным прямым продолжателем Пушкина, подарил открытие: его Мышкин — это воплощённая Достоевским другая сторона того русского идеала, который Пушкиным воплощен в Петруше Гринёве!.. Скажу, что Аглая Будиной, если хотите знать, — татьянинский тип, вот только сильно деформированный веяниями "революционно-демократической" эпохи. Скажу, что в блистательном, умном, изящном Евгении Павловиче Александра Домогарова то и дело мелькает другой Евгений, пушкинского романа, в котором — я-то знаю это — уже заложена возможность будущего Николая Ставрогина...

Пушкин, и сам, и как символ русской литературы, незримо присутствует в фильме (как и в самом романе), ещё и в том присутствует, что любого героя, какой бы мрак ни клубился в его душе, прежде всего жалко; в любом из них невооружённым глазом видно, как и у Пушкина, то, что называется образ Божий; это одно из величайших достоинств фильма "Идиот" как явления русской культуры» [69].

Во втором выступлении от Жюри (автор этих строк) подчеркивалось, что фильм разрушил «ложный стереотип современного сознания, будто искусство Достоевского — это достояние немногих интеллектуалов, знатоков и специалистов. Но Достоевский адресовал свои романы тем самым людям, кто читал выпуски его "Дневника писателя": учителям, студентам, русской провинции. Он рассчитывал на читателя, который споры о вечности воспримет через злобу дня. А значит, первым делом задумается над сюжетом и судьбами героев — в том самом чистом пушкинском ключе: "над вымыслом слезами обольюсь". Фильм и прозвучал так, будто роман напи-

сан только что и надо безотлагательно, немедленно узнать, чем же закончилась вся эта поразительная история... Вопросы простодушного зрителя сомкнулись с глубинной философией романа. Достоевский мечтал, что когда-нибудь простолюдину "окажут доверие", позовут его и спросят о самом важном. Тогда он придёт и скажет, и мы узнаем наконец настоящую правду. "Примирительная мечта вне науки" — так это называлось у Достоевского. Экранизация "Идиота" обратилась к самому массовому зрителю и на пронзительном языке Достоевского, по каналу государственного телевидения, в удобное вечернее время, когда смотрят новости или футбол, разговаривала с ним о Христе, о России, о трагедии добра в нашем мире. Оказалось, что этот язык понятен без словаря и без переводчика» [70].

Замечательны были ответные Слова лауреатов — каждое в своем роде.

«Телеканал шёл на колоссальный риск, показывая в течение 10 вечеров в лучшее телевизионное время историю, которой скептики предрекали полный провал, — утверждал В. Бортко. — И то, что попытка эта оказалась успешной, свидетельствует прежде всего о востребованности зрителем, то есть нашим народом, зрелища более сложного, чем стрельба и погони, о жажде его в приобщении к вершинам человеческого духа. Нашей же главной заслугой прежде всего я считаю то, что десятки, если не сотни тысяч людей заново, а чаще всего и впервые, прочитали роман, купили книгу или взяли в библиотеке том Достоевского и приобщились к высокой литературе.

Во имя чего мы живём и работаем? Чтобы человек стал добрее, счастливее, приблизился к идеалу, о котором мечтали наши великие Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов, Достоевский... И мощнейший национальный писатель нашего времени Александр Исаевич Солженицын показывает в своих произведениях, к чему приводит жизнь в обществе, лишённом этого идеала. Поэтому сегодня нам радостно, что наши робкие попытки не остались незамеченными. Спасибо, что заметили нас среди этого книжного и телевизионного веселья и безобразия. В эпоху, не побоюсь этого слова, тотального веселья и оболванивания замечена наша скромная работа. Замечена как вами, так и народом.

Не скрою, что, когда мы начинали работу над фильмом, перед нами на первом месте стояла сложнейшая формальная задача: передать средствами другого искусства, если говорить правду, искусства более грубого, сложнейшее литературное, философское произведение, по возможности не упрощая, сделать его интересным для миллионов зрителей. Это было непросто, но, судя по зрительскому вниманию, удалось. По этому поводу можно гордиться и наивно полагать, что успехом фильма мы обязаны себе. Однако мы всецело отдаём себе отчёт, что ИМЕННО гений писателя, заложенные в романе идеи Достоевского сделали возможным успех фильма и наше сегодняшнее собрание. Ибо, отбросив гордыню, надо признать, что в первую очередь вечно актуальный роман Достоевского нашёл отклик в народе. Мы же более или менее верно сумели передать его. Именно так мы понимаем вашу награду за вдохновенное прочтение романа "Идиот", именно поэтому он вызвал народный отклик и воссоединил нашего современника с русской литературой в её нравственном служении» [71].

«Я благодарен Александру Исаевичу и жюри, — сказал в своем выступлении Евгений Миронов, — что для присуждения премии они выбрали очень хорошего писателя. Ибо мы с Владимиром Владимировичем Бортко являемся только провод-

никами этого гениального романа, и наша скромная миссия заключалась в том, чтобы донести Достоевского до зрителя. Сделать это оказалось непросто. Только работа всех, кто принимал в этом участие, позволила сотворить настоящее чудо, которое выразилось в том, что у телефильма по Достоевскому был высокий рейтинг. И это даёт маленький шанс, что девочка, которая после просмотра нашего фильма сказала: "Вообще-то Тургенева я не люблю, но "Идиот" мне понравился", — когда-нибудь узнает имя автора романа, а может быть, и прочтёт его. И ещё я хочу сказать об одном собственном открытии. Мне сейчас приходит много писем с любовными признаниями. Но не ко мне, а к князю Мышкину. Я не предполагал, что такие "скучные" качества моего героя, как сострадание, добро и свет, могут быть так заразительны. Как вирус, как болезнь. Мне всегда казалось, что демонические, искушающие силы, как, например, в романе "Мастер и Маргарита", более эффектны и обаятельны. Я счастлив, что ошибался!» [72]

«Концом культурного ненастья» назвали газеты и сам фильм, и факт его всенародного признания, и решение Жюри премии Александра Солженицына. А также торжественную атмосферу на церемонии вручения в Доме русского зарубежья и сообщение о том, что денежное выражение премии оба лауреата передали в детский дом № 31 Санкт-Петербурга [73]. «Биополе робкой радости висело над залом», — признавали потом доброжелательные наблюдатели [74]. И добавляли: нужно заново начинать работу по приобщению к «петербургскому тексту» русской культуры. Он не будет жить без азбуки этого текста, народной азбуки, распечатанной в миллионных тиражах, — внятной и интересной азбуки в картинках. «Без нее — "петербургский текст" рассеется, испарится, уйдет в небеса, вместе с Городом, как в кошмаре все того же Достоевского. Новые главы — не будут написаны. Но и старые перестанут быть внятны! "Это" станет катакомбным знанием посвященных, потом клинописью, потом — письменами мертвой цивилизации, если кириллице русской культуры не обучать новые поколения...» [75]

Но, как заметил Валерий Тодоровский, такие явления, как фильм «Идиот», — штучный товар, его не поставишь на поток. «Через полгода, — сказал он, — я знаю, появится масса экранизаций классики. Станут ли они явлением искусства, да ещё и народным событием — вот вопрос!» [76]

Высокие оценки в адрес фильма В. Бортко и его актеров прозвучали в выступлениях кинокритика Виталия Вульфа, исполнительницы роли Настасьи Филипповны из легендарного спектакля Г. Товстоногова Татьяны Дорониной (на церемонии присутствовала и другая, еще более знаменитая Настасья Филипповна из кинофильма И. Пырьева, Юлия Борисова). Воспел своего воспитанника Евгения Миронова Олег Табаков. «Церемония вручения награды в Доме русского зарубежья стала не только заслуженным триумфом создания фильма "Идиот", но и праздником литературы и кино — праздником подлинной культуры» [77]. «"Идиот" породнил всех. В этом виноват Солженицын», — признавали самые популярные издания [78].

«Быть не может, чтобы ваша жизнь совсем уже погибла... Вы страдали и из такого ада чистая вышли, а это много» (8, 138, 142), — так признавался в любви к Настасье Филипповне князь Лев Николаевич Мышкин. То же самое хочется сказать и о Музе экранизаций, которая в этом своем воплощении вышла очищенной и возрожденной из адского пепла растления и поругания культуры.

II. Театральный сезон с «Бесами»

В 1990-е годы, когда общественный бум вокруг «Бесов» достиг своего пика, на роман смотрели под углом зрения революционной нетерпимости и пресловутого лозунга «цель оправдывает средства». Изучался состав политического клейстера, на котором десятилетиями держалась правящая партия, повинная во многих грехах. Само понятие «бесы» стало тогда отборным ругательством всеобщего употребления, универсальным средством политической поножовщины. 1990-е годы оказались временем, когда всё общество — без различия знамен, цветов и оттенков — клеймило друг друга презренным бесовским тавром, испытывая соблазн под каждым действующим лицом романа поставить имя и фамилию современного исполнителя[79].

Тогда же, в 1990-е, впервые в новейшей истории было осмыслено значение романа «Бесы» как единственного в своем роде и ключевого текста для понимания философии истории России. Было осознано, что в этой книге исчерпывающе проявлен механизм функционирования зла в человеке и в обществе — в момент его переустройства. Было прочувствовано, что Достоевский не придумал мир «Бесов», не вообразил его, не изобрел, а ОТКРЫЛ, как открывают законы природы, соединив вечное и злободневное в личном и общественном бытовании добра и зла. Было накоплено множество впечатляющих данных о влиянии романа «Бесы» на судьбы конкретных людей. Я приведу всего один. Ю.Ф. Карякин в 1992 г. признавался на страницах «Литературной газеты», что Достоевский и «Бесы» его пересоздали — из ярого марксиста, воинствующего безбожника, ленинца, даже сталиниста. «Если бы не было Достоевского и “Бесов”, я бы так и остался Маугли в стае волков, и не стал бы человеком. “Бесы” дали шанс понять прошлое, историю, самого себя. Кто такие “Бесы” для меня? Я вдруг понял, что там и мой портрет. Все беды сейчас состоят в том, что все друг друга изобличают бесами, и почти никто не смотрит в зеркало»[80].

Накануне, в 1970–1980-е годы, под давлением Запада, проходила «амнистия», а потом и «реабилитация» Достоевского; они достигли своего апогея как раз в 1990-е. Но так же, как незаконен были духовный арест Достоевского и запреты его произведений, так же, в сущности, незаконными явились и «амнистия» с «реабилитацией». Достоевского судили, а потом амнистировали персонажи «Бесов» — так это понималось в 1990-е годы, когда люди, прожившие жизнь с одной идеологией, под воздействием Достоевского кардинально меняли свои взгляды на мир.

Ныне роман вновь обильно цитируется; к его авторитету прибегают политические силы, порой прямо противоположные. Именно этот роман ОПЯТЬ и ВДРУГ притягивает общественную и творческую мысль — политическая актуальность «Бесов» вновь завораживает общество. Вообще вряд ли следует относиться к политическому акценту прочтения романа только отрицательно или высокомерно. Напомню мотивы скандальной суворинской (1907)[81] и еще более скандальной мхатовской постановки «Бесов» (1914)[82]. Когда в 1907 году театр Суворина поставил «Бесы», демократическая печать протестовала против инсценировки, имевшей резко антинигилистический характер, и видела в ней прием политической борьбы против русской революции. В России 1913 года длился общественный обморок от разоблачения провокатора Азефа и убийства Столыпина другим провокатором, Дмитрием Богровым. Именно политическая злоба дня, отмеченная экстраординарным сожительством революции и провокации, подвигла чуткого к «общественным веяниям» В.И. Не-

мировича-Данченко к инсценировке романа Достоевского, который он считал «очень слабой вещью». С резким протестом против «самого садистского» мхатовского замысла выступил Горький, назвав роман «Бесы» «озером яда» и предложив «всем духовно здоровым людям <...> протестовать против постановки произведений Достоевского на подмостках театров»[83]. Консервативная печать, напротив, искренне благодарила МХТ за постановку, воскресившую интерес к проблематике романа. «Впечатление от спектакля тем сильнее, что все действующие лица романа "Бесы" вот вчера, сегодня проходили и проходят перед нами и сам сюжет буквально выхвачен из нашей текущей жизни. Все сцены — сплошное развенчивание деятелей революции: каждый монолог говорит о тех низменных чувствах, которыми руководствуются эти деятели, — все время вы не можете отличить, где кончается революционная партийная работа и где начинается грязная провокация этих грязных дельцов. Как все это современно! И как все это поучительно!»[84] Но политические знаки вскоре радикально поменялись: в связи с делом двойного агента Романа Малиновского большевикам пришлось окунуться в пекло провокации, а МХТ менее чем через год отказался от своего шедевра, решив, что России, вступившей в мировую войну, нужны иные сценические впечатления.

И еще один штрих. Богослов и бывший марксист Сергей Булгаков дал тогда религиозно-философскую отповедь агрессии Горького против театра и против Достоевского. «Популярным писателем наших дней недавно было заявлено, что Достоевский хотя и гений, но злой гений, который должен быть взят под надзор полиции нравов. <...> Конечно, носитель гения может иметь и пороки, и страсти, вообще гениальность не предполагает необходимо личной святости, но поскольку он творит гениально, он поднимается над личиной своей ограниченности, и поэтому приравнивание Достоевского как гения к одному из его созданий есть просто суждение дурного вкуса»[85]. Булгаков предложил самую авторитетную в XX веке интерпретацию романа Достоевского как «русской трагедии». Он целиком поддержал тенденцию МХТ к изъятию «Бесов» из сугубо политического контекста, утверждая, что привычный политический масштаб, по которому обычно судят и рядят о «Бесах», искажает суть трагедии. «Если Достоевский действительно прозирал в жизни ее трагическую закономерность, тогда уже наверное можно сказать, что не политика как таковая существенна для этой трагедии, есть для нее самое важное. Политика не может составить основы трагедии, мир политики остается вне трагического, и не может быть политической трагедии в собственном смысле слова. <...> Политика в "Бесах" есть нечто производное, а потому и второстепенное. Не в политической инстанции обсуждается здесь дело революции и произносится над ней приговор. Здесь иное, высшее судьбище, здесь состязаются не большевики и меньшевики, не эсдеки и эсеры, не черносотенцы и кадеты. Нет, здесь "Бог с дьяволом борется, а поле битвы — сердца людей", и потому-то трагедия "Бесы" имеет не только политическое, временное, преходящее значение, но содержит в себе зерно бессмертной жизни, луч немеркнущей истины, какие имеют все великие и подлинные трагедии»[86]. «Бесы» не приурочены к политической истории России, утверждал Булгаков, свободны от нее и над нею возвышаются; «Бесы» — это русская трагедия, изображающая судьбы русской души, трагедия веры и неверия, и революция в романе рассматривается как религиозная драма, борьба веры с неверием, столкновение двух стихий в русской душе.

И все же под гнетом исторической реальности, внутренне отчуждаясь от нее, Булгаков обозначил сугубо политические координаты понимания «русской трагедии». «Вопрос о религиозном смысле революции поставлен в "Бесах" так: представляется ли для нее духовно определяющим такое человекобожие, которое силою вещей становится демоническим, переходит в одержимость? Ставрогин и Верховенский, орудие и жертва духовной провокации, есть ли для нее существенный симптом или только случайное явление, накипь? Вопрос этот, который за четверть века до революции с таким изумительным ясновидением поставил Достоевский, можно на язык наших исторических былей перевести так: представляет ли собою Азеф-Верховенский и вообще азефовщина лишь случайное явление в истории революции, болезненный нарост, которого могло и не быть, или же в этом обнаруживается коренная духовная ее болезнь? <...> Страшная проблема Азефа во всем ее огромном значении так и осталась не оцененной в русском сознании, от нее постарались отмахнуться политическим жестом. Между тем, Достоевским уже наперед была дана, так сказать художественная теория Азефа и азефовщины, поставлена ее проблема»[87]. Роман «Бесы», горячо убеждал Булгаков, нужен современной России (то есть России 1914 года. — *Л. С.)* не меньше, чем раньше, нужен в каждый исторический момент ее бытия. И если современный театр вообще может иметь оправдание, то высшая его задача состоит именно в инсценировке мужественной и возвышающей трагедии.

И вот как осмысливается политический вывод С.Н. Булгакова уже в наши дни. «Именно такая "чисто идейная провокация" стала фатумом для России: движителем подобной провокации был Ленин, совершавший октябрьский переворот на деньги Германии, с которой Россия находилась в состоянии войны. Комическим простаком в мировой политике был Михаил Горбачев, который "купился" на американскую провокацию с СОИ, закрыл космические программы СССР и подписался под поражением в "холодной войне". А чем иным, как не провокацией, был невообразимый выход России из состава России, обнародованный в форме Декларации о государственном суверенитете РФ? Россия как разрушительница Российской империи, векового дела русских людей, — даже Андрей Белый, видимо, счел бы этот бред чрезмерным»[88].

Итак, общество обращается к «Бесам» с тем, чтобы заставить роман работать на новом этапе истории. «Бесы» прочитываются сегодня и как «гениальная педагогическая комедия», современный ответ Достоевского тургеневским отцам и детям (А. Генис, см. примечание 80), как сказка для детей, вроде Бармалея» (В. Войнович)[89], ибо масштабы ужасов современной жизни уже ни в какое сравнение не идут с тем, что показано в романе Достоевского. И как свидетельство неискоренимого лицемерия русской общественной жизни (В. Шевцов)[90], для которой бесовщина — форма существования. И как доказательство того, что у нас все преступления совершаются именно *по совести*, а самые циничные едва ли не в доблесть (В. Поляков)[91]. И как модный «брэнд», первоисточник и вдохновитель нового русского экстрима. «Русская революция, русские бесы тут совершенно ни при чем. Просто это именно Ставрогин "придумал" все: и расширение сознания, и Кастанеду, и сексуальную революцию, и педофилию, и серийных маньяков, и секс-туризм в Таиланд к 12-летним девочкам, и реалити-шоу... Эпоха блестящих экспериментов, благополучно им начатая, продолжается до сих пор. Но сам Ставрогин воспринимается на фоне новых экспериментов как наивный мечтатель, романтик»[92].

Роман «Бесы», осмысленный в начале XX века как религиозная драма, как борьба двух стихий в душе человека, как пророчество о революции (напомню знаменитую формулу В. Переверзева «Всё сбылось по Достоевскому»), сегодня востребован как универсальное средство для обличения политических противников, как каталог уродств в общественной нравственности, как учебник по анатомии террора. А сам Достоевский — по-прежнему один из самых «репертуарных» авторов русского и, кажется, зарубежного театров. Ведь, как говорил Вл.И. Немирович-Данченко, Достоевский всегда «писал как романист, но чувствовал как драматург» [93].

Новые опыты радикальной актуализации романа «Бесы» и характер дискуссий вокруг него связаны с театральными постановками последнего времени. Речь идет прежде всего о громких московских премьерах — в театре «Современник» (А. Вайда) и в театре «Школа современной пьесы» (А. Гордон), — которые стали импульсом для широкого обсуждения романа. Понять *мотивы* обращения современного театра, кино, телевидения к роману «Бесы» — значит, выражаясь языком Достоевского, *уничтожить неопределенность* в понимании результата.

1. «Бесы» Анджея Вайды

Встреча знаменитого польского режиссера Анджея Вайды с Достоевским была, как известно, самым захватывающим переживанием театрального мастера. Его постановки «Бесов» (1970), «Настасьи Филипповны» (1977), «Преступления и наказания» (1984) составили на сцене Старого театра Кракова (Польша) русскую трилогию и дали режиссеру незабываемое, мучительное творческое счастье. Вайда не раз писал о невозможности поставить романы Достоевского в полном объеме и в то же время — о невозможности оторваться от работы над Достоевским. В частности, роман «Бесы» преследует Вайду уже пятьдесят лет: он был поставлен на польском, английском, французском, японском языках, и режиссер уверяет, что знает наизусть весь текст и все комментарии к нему.

Мотивы, по которым Вайда много лет подряд не расстается с Достоевским, неоднократно комментировал сам режиссер. «Я искренне ненавижу и в то же время восхищаюсь Достоевским, — говорил Вайда 20 лет назад. — Я ненавижу его за национализм, за его ничем не оправданную убежденность в том, что Россия должна сказать миру какое-то “новое Слово”, что русский Бог должен воцариться во всем мире, что православие имеет какие-то бóльшие права, чем другие религии. Все это, вместе с его презрением и ненавистью к полякам, немцам, французам — эта националистическая ограниченность — все это, конечно, меня в Достоевском отталкивает. Но как писатель Достоевский открыл в “Бесах” нечто такое, что сегодня особенно ужасает нас и смахивает на заговор против всего человечества, сколачиваемый с неумолимой точностью. Это — эффект различия между словами Христа “Дай, помоги ближнему своему”, — и социалистическим лозунгом: “Возьми у того, кто богаче тебя, — он должен дать”... Достоевский сделал свои романы как бы иллюстрациями к избранным фрагментам Евангелия. Евангелие — книга христиан, книга Запада, и я думаю, что это одна из причин, по которой Достоевского там больше читают, лучше понимают, хотя он более русский, чем многие другие русские писатели» [94].

В 2004 году, приступая к работе над постановкой «Бесов» в московском театре «Современник», Вайда добавил: «Достоевский наш писатель, а не ваш... Он понима-

ет христианскую культуру так, как ее понимают представители западной цивилизации и культуры. Он соотносит метания и страдания своих героев с Евангелием, которое сформировало сознание западного мира. И таким образом, Достоевский, русский писатель, смотрит на Россию глазами западного человека. Поэтому мы хорошо понимаем его героев — Ставрогина, Раскольникова... Они наши герои»[95].

Однако постановка Вайды в Москве имела, как оказалось, мотивацию, никак или почти никак не связанную с евангельскими реалиями. В романе Достоевского, полагал Вайда, скрыто нечто, до конца не разгаданное, но насущно необходимое. В поисках этого НЕЧТО он попытался разнять роман, оставляя за скобками как раз евангельскую сердцевину смысла. Дурная бесконечность переустройства бытия, извечное попрание Бога жестокостью без причин, блуд «общего дела» оказываются среди того, что скрыто, а эскизы грядущих возмущений и типология возмутителей — это то, что подлежит сценическому открытию.

«Во времена Достоевского убийства из прихоти или по идейным соображениям было не так распространено, и его это потрясало. Сегодня это происходит постоянно. Я пытаюсь разобраться, как это — убивать, зачем это человек убивает человека... В нашем спектакле мы хотим показать, как появляется кто-то, кто использует героев-мечтателей в своих целях и ставит их перед таким выбором, когда им некуда отступать, кроме как в преступление. Из нормальных людей они превращаются в кружок, сначала дискуссионный, потом конспиративный, потом террористический. В сюжете романа представлена вся технология революционных приготовлений»[96]. Вайду изумляет подвиг и нечеловеческая проницательность Достоевского: «из одного только политического процесса, по которому проходили несколько человек, он сумел создать такие долговременные выводы»[97].

В программке к спектаклю было помещено обширное письмо Вайды к зрителям, где изложены мотивы, заставившие режиссера в очередной раз обратиться к роману Достоевского, уже приспособленному как для сцены (в Старом театре Кракова), так и для экрана. Мотивы эти правильнее было бы назвать не художественными, а скорее общественно-политическими или просветительскими. «Здесь, в Москве, — пишет Анджей Вайда, — меня часто спрашивали, может ли искусство играть какую-либо роль в жизни общества. На этот вопрос я всегда отвечаю "ДА", имея в виду "Бесы" Достоевского. Разве жизнь в России не потекла бы иначе, если бы эта книжка — как и многие другие — не была вычеркнута и выброшена не только из библиотек, но и из голов многих поколений? Достоевский с ужасом всматривался в приближающееся будущее, рассчитывая на то, что его читатели, вооруженные этим предупреждением, найдут силы, чтобы противостоять манипуляциям Верховенских, нигилизму Ставрогиных и опасной тупости рассуждений Шигалевых о "развитии общества". Достоевский — в чем я убедился, работая во многих странах, — понятен везде. Но достаточно ли его слова и его предсказания услышаны здесь, в России? Покинули ли ее бесы?.. И наступило ли время исцеления, о котором мечтал Достоевский? И сегодня, когда гениальное творение Достоевского вновь становится всеобщим достоянием, каждому из нас, кто любит русскую литературу и восхищается ее прекрасными создателями, которых породили великая культура и великий народ, хочется верить, что это именно так»[98].

Вайда счел, что сегодня наиболее перспективным будет прочтение романа в ракурсе темы террора. Он и попытался вывести формулу терроризма, исследовать

симптомы чумы третьего тысячелетия, которое действительно с каждым годом все более обостряет актуальность романа. Историки говорят о трагедии террора как о трагедии непрочитанных книг, трагедии неизвлеченных уроков. Ход национальной истории представляется по этой причине и в самом деле катастрофическим.

Речь идет, таким образом, о том, что роман Достоевского вовремя не был прочитан и не был понят во всей заложенной в нем перспективе именно на родине. Совершенно очевидно, что Вайда не верит, как не верит все русское общество, что бесы покинули Россию, и наступило время исцеления, о котором мечтал Достоевский. Вайда видел здесь многое, ходил по улицам, смотрел телевизор и, надо полагать, убедился: актуальность «Бесов» такова, что даже реплики про пожар звучат до боли злободневно. По окончании одного из премьерных показов спектакля (14 марта 2004, в день президентских выборов), кульминация которого связана со сценой пожара, публика неожиданно узнала, что пока шло заключительное действие пьесы, сгорело здание Манежа. Когда об этом сообщили А. Вайде, он был потрясен до глубины души, восприняв это как некий мистический знак[99]. Будто кто-то специально постарался: за то время, пока Вайда ставил «Бесов», в Москве случились и взрыв в метро, и обрушение аквапарка, и Манеж...

Вайда настойчиво, в течение многих лет хотел поставить «Бесов» в России, чтобы русские актеры играли на родном языке Достоевского и чтобы он сам, Вайда, услышал, наконец, как звучит Достоевский без перевода. Фактор «русскости» актеров стал вопросом принципиальным. «Я же вижу, как актеры совершенно иначе относятся к своим персонажам. Они по-другому понимают текст, легче его обживают — у них другое мышление... Независимо от того, кого каждый из артистов играет, они в большей степени являются самими этими персонажами. У этих артистов какие-то свойские отношения с персонажами»[100].

Вайда надеялся, что спектакль вытянет не столько режиссерская мысль, сколько энергия актеров, произносящих реплики на русском языке. К тому же, быть может, полагал он, в романе Достоевского столько жгучих откровений, столько вдохновенных мест, что актуальной должна показаться любая постановка «Бесов», лишь бы со сцены звучал текст, не испорченный излишней режиссерской фантазией.

Однако оказалось, что у актеров фактически не было пьесы. В основе спектакля Вайды лежала пьеса Альбера Камю «Одержимые» (1959), в которой роман Достоевского изначально был подвергнут жесткой композиционной и идеологической переработке. К тому же, текст Камю сначала перевели с французского на польский, а потом с польского снова на русский. (Как остроумно замечает рецензент, «каждому знаком эффект обратного перевода. Перекладываешь на английский, скажем, пушкинское “Я помню чудное мгновенье”. Потом переводишь ту же строчку обратно и получаешь что-то вроде: “вспоминаю несколько приятных минут”. Переведенный Альбером Камю на язык инсценировки, потом “переделанный” самим Анджеем Вайдой, расширенный и дополненный актерами сценический текст имеет к Достоевскому такое же отношение, как вышеприведенная строчка к Пушкину»[101].)

Именно в конце 1980-х, когда «Бесы» были наконец допущены на театральные подмостки, пьеса Камю шла в Театре имени Пушкина в постановке Юрия Еремина. Вайда начал работать с инсценировкой Камю гораздо раньше. В каких бы странах он ни ставил спектакли по «Бесам», он всегда брал версию Камю и каждый раз ее перерабатывал, от чего она изменилась до неузнаваемости, — так что в московской

версии она стала «похожа на латаное-перелатаное одеяло, которое разные сюжетные линии романа попеременно стягивают на себя» [102]. От пьесы Камю и раньше оставалось так немного, что только «сложности юридического порядка» заставляли Вайду сохранить имя автора в афише. В нескольких предпремьерных интервью Вайда сделал поразительные признания о ходе репетиций: если кому-то из актеров «Современника» хотелось добавить к своей роли пару-другую реплик из романа, режиссер не препятствовал. Сергею Гармашу, сыгравшему роль капитана Лебядкина, и вовсе было дозволено вставить целую сцену с чтением басни «Таракан». Фактически пьеса сочинялась по ходу спектакля и являла собой уже не драматургию Камю, а «сценическую редакцию» Вайды. Она, по признанию режиссера, превышала прообраз вдвое (23 сцены против 11), а окончательный вид обрела только на репетициях. «Камю оказался тем топором, из которого варят суп в русской сказке. Правда, там сметливый солдат, выцыганив у скупой хозяйки соль, мучицу, лучок, коренья и прочие съедобности, топор из котла вынул. У Вайды вкус топора ощутим с первой ложки» [103].

Режиссерский акцент был сделан на интриге заговора Петра Верховенского как моменте политически остром и наиболее, по мнению Вайды, созвучном сегодняшнему дню. Однако магия зла и бесовщины возникала, по замыслу режиссера, не за счет «внутренних резервов», а за счет персонажей в черном, «дзанни» восточного театра. «Я ввел в спектакль персонажей в чёрном как нечто таинственное, — признавался Вайда. — Это для европейцев интереснее. В нашем спектакле чёрные люди вначале — только функции для перестановки декорации, они не должны вызывать никаких ассоциаций типа того, что они бесы, но постепенно, ближе к финалу, эти чёрные фигуры начинают играть свою роль. Они поставили декорации и вдруг остались на сцене. А к концу спектакля они вообще со сцены не уходят» [104].

Но то, что должно было выглядеть зловеще, выглядело по-детски наивно — «слуги просцениума похожи и на средневековых рыцарей, и на каких-нибудь дезактиваторов зараженной зоны» [105]. Одетые в черные хитоны с капюшонами черные люди суетятся у героев под ногами, унося и принося предметы мебели и реквизита. По свидетельству очевидцев, в краковской постановке Вайды в этих черных слугах просцениума было нечто бесовское, что придавало спектаклю особое напряжение. В Москве они напоминали «каких-то пришельцев из голливудского фильма категории Б, по неведомой логике ворвавшихся вдруг в пространство романа» [106].

Актуализация (осовременивание) готовилась на репетициях с помощью специальных режиссерских приемов. Г. Волчек, помогавшая Вайде, объясняла актерам: «Каждый заговорщик со своей мыслью пришел. Вы каждый день видите по телевизору — когда они идут на правительственное заседание, у них такая мысль на лице, будто они новый мир откроют!» [107] Подобным образом работал и Вайда. «[Сцена с Мари Шатовой] Дай нам понять, что она сделала с ребенком. Бросила его в пруд? В Чистые пруды?» [108] (Театр «Современник» расположен на Чистопрудном бульваре. — *Л. С.)* Еще Вайда: «Это в психологической драме говорят тихо и быстро, а в трагедии громко и медленно! Мы должны говорить громко и быстро! Мне нужно больше энергии. В этом главный механизм. Из энергии слов должна рождаться энергия движения. [И далее следует комментарий]: Ставрогин не колеблется, не сомневается, он знает, как жить. Поэтому Петр и держится за него: "Ты вождь! Ты солнце!"» (Однако в одном из интервью Вайда говорит: «Ставрогин, если восполь-

зоваться понятием из психоанализа, является аналитиком глубин, то есть человеком, который стремится понять, увидеть, до какого унижения, до какого дна можно довести человека — другого и самого себя. Он как бы распят между страшным злом и жаждой искупления» [109]). Вот режиссерский комментарий о Шигалеве: «От вас, Шигалев, должно исходить что-то угрожающее, опасное, чтобы зал содрогнулся от страха. Шигалевщина распространяется и вызывает дрожь — загляните в роман, чтобы это понять» [110].

Однако в спектакле не было ни единого мига, когда зал бы сострадал или содрогнулся. Спектакль, по впечатлению многих театральных критиков и зрителей, предстал как цепь из множества эпизодов, очень отдаленно следующих за первоисточником. «В спектакле нет той "достоевской" вязи, той системы намеков, той игры ассоциаций, благодаря которым читатель в конечном итоге понимает, что убийство Лебядкиных, теория Шигалева, треп губернских лоботрясов, сорванное сватовство Степана Трофимовича, богоборчество Кириллова, провокации Петруши, пожары, кощунства, соблазнения, истерики, исповеди и много прочего суть нечто единое — беснование» [111]. Один из критиков сравнил постановку Вайды с лекциями С.Т. Верховенского об аравитянах и рыцарях, с которых тот начинал свою миссию служения России, и которые у всех вызывают только иронию.

Роковая потеря постановки — Ставрогин. Спектакль лишен главного остова, на котором и должна была быть замкнута и политическая, и криминальная, и экзистенциальная проблематика романа. У Вайды Ставрогин — это резонер с брезгливой маской, которая намертво приросла к лицу. Но Ставрогин в виде «бездушной восковой фигуры», пустой и полой, без внутренней трагедии, без внешних потрясений, выглядит как статист; а без него в системе координат «Бесов» все разваливается. Пустой бравадой звучит и его исповедь, изложенная в начале спектакля прямо в зал, деревянным голосом, на полублатной манер. Знаменитое ставрогинское обаяние гибнет, не будучи никак использовано.

Приговор выносится еще в прологе, когда Ставрогин самодовольно докладывает о случае с Матрешей. «Беда в том, что при помещении исповеди Ставрогина в пролог начисто ликвидируется тайна героя. У Достоевского ее проницает Тихон и полуугадывает читатель, прежде недоумевавший от странных поступков Николая Всеволодовича (точнее — от слухов о них; все "факты" преломлены через множество призм; герой складывается из чужих слов, суждений, реакций) и подпавший под его демоническое обаяние. В спектакле ребус решен с ходу, точки над i поставлены прежде, чем появились какие-либо буквы» [112]. Этот Ставрогин уже словно вынесен за жизненные скобки и подобен зомбированному мертвецу, который ждет не дождется того момента, когда снова можно залезть в петлю. «Роль, сыгранная Владиславом Ветровым, представляет собой такую же цепь неясных путаных обрывков, как и прочие: малоприятный человек с брюзгливым лицом рассказывает о совершенных им гадостях, отрешенно бродит по сцене, повелительно покрикивает на окружающих, тыча зонтиком, а в финале вешается, не вызывая за три с половиной часа спектакля и толики сочувствия к своим страданиям» [113].

Надежда на звучание Достоевского в русском исполнении как на главное условие успеха не оправдалась: тот Достоевский, который звучал со сцены, резал слух несостыковками и дописками, додумываниями и целенаправленным спрямлением сложнейших характеров. «Монументальный российский бес тире падший ангел пре-

вращен в спектакле Вайды в немолодого лысоватого мужчину, который мается скукой, спит подряд со всеми женщинами. В спектакле не сомневаются в наличии ребенка у Марьи Тимофеевны (у Достоевского героиня о нем лишь фантазирует). У Вайды нет сомнений в интимной связи Ставрогина с Дашей и в том, что герой намеренно соблазняет Лизу. Ставрогин постоянно что-то бубнит себе под нос и подбрасывает разные соблазнительные идеи глуповатым обитателям уездного городка» [114].

Итак, вполне понятное намерение режиссера вынуть часть из целого, актуализировать политический акцент, не дало результата. Зритель, не знакомый с романом в деталях, глядя на сцену в течение трех с половиной часов, мог и не понять, из-за чего происходит убийство Шатова; каким образом Петр Верховенский возымел такое влияние на «наших»; почему застрелился Кириллов и повесился Ставрогин. «Идеология "нечаевщины", философия самоубийства и богоборчества, сам механизм воспроизведения бесовщины в спектакле остались "за кадром"» [115]. Роман упорно не раскрывает тайное НЕЧТО через модную сюжетную линию и не внимает намерению интерпретатора обойтись «краткосрочной полезностью», принимаемой за актуальность.

Успех театральной актуализации «Бесов» связан еще и с качеством восприятия контекста. Ведь, судя по реакции зала на многие реплики, зрители не знают содержания романа — и это еще одно примечание к теме невыученных уроков и непрочитанных книг. «Сегодняшняя реакция зрительного зала — смех на хлесткие определения, вроде "Россия — игра природы, но не ума", рассуждения о том, что соус из зайца не приготовить без зайца, сообщение о назначенном на май акте — скорее наводит на мысль о том, что мало кто знает (или помнит) текст романа, чем на ощущение живой современности» [116].

Однако «Бесы» продолжают работать, если звучит хотя бы осколок текста. Зерно вечной истины прорастает от самых неожиданных и, казалось бы, случайных вещей — от присутствия того или иного узнаваемого зрителя в зрительном зале. Так, на одном из премьерных спектаклей среди прочих знаменитостей был Михаил Горбачев. «Публика встречала его вход в демократический зал "Современника", где нет "царских лож", долгими аплодисментами и искренним умилением. Так вот, о том, что первый президент в зале, почему-то никак во время спектакля не забывалось. Как и о нашем новом президенте, о недавних выборах и прочих политических перипетиях нынешней жизни. Когда на сцене гнусный радетель за всеобщее счастье Верховенский, мечтающий повязать всех кровью, вел речь с глуповатыми, многословными и бессильными интеллигентами-либералами — делалось жутковато. Сатирические реплики Достоевского перестали быть смешными и стали узнаваемыми. А уж когда на авансцену вышел Рассказчик и сказал со значением: "не стану описывать картину пожара, ибо кто ее у нас на Руси не знает..." — зал разразился аплодисментами такого узнавания, о каком за три дня до того никто и подумать не мог. Гений все предвидел» [117].

И еще одна выразительная цитата из многочисленных рецензий на спектакль. «История бесов не только не закончена, но даже не дошла до своей кульминации, которая, судя по тому, как развивается наша судьба, неотвратима и очень притягательна. Среди простых и ясных идей Петруши Верховенского главной сегодня становится — страсть, так милая нашему сердцу — право на бесчестье. Не так страшно

перепутать зло с добром, как вообще эти категории отменить, что, собственно, и случилось с нами за годы романтических реформ. Увы — наша "бархатная" революция потерпела моральное поражение... И тем сильнее звучат вопросы, сформулированные Достоевским и акцентированные Вайдой. Нет, не покинули бесы Россию, а наоборот, размножились, как тараканы (очевидцы утверждают, что тараканы — вот такие с палец величиной и в отремонтированном Кремле живут). Нет, не услышали в России мрачных предсказаний Федора Михайловича. Нет, не наступило время исцеления» [118].

2. «Одержимые» Александра Гордона

В спектакле Александра Гордона «Одержимые» (Театр «Школа современной пьесы», автор инсценировки Игорь Волков) опрос о чтении романа входит в структуру замысла. Руки поднимает всего 3–5% зрительного зала (на премьере, собравшей половину московских театральных критиков, процент оказался более высоким, чем на прогонах, — 20%). А текст романа в постановке Гордона урезан в разы, и на сцене присутствует всего девять персонажей, считая режиссера в роли Ведущего. Идея же заключалась в том, чтобы внутри спектакля устроить дискуссию с политиками и напрямую транслировать ее в эфир. «Это будет "телевизионное шоу для театра", "два в одном". Зритель, пришедший в театр, окажется на телевизионном шоу со всеми ему присущими законами. Магическое театральное "если бы" мы развиваем и конкретизируем: что было бы, если бы герои Достоевского пришли бы на современное ток-шоу вроде "Большой стирки" или "Окон"?» [119]

Спектакль планировался как отчасти театральная, отчасти телевизионная игра на основе «Бесов» (в программке к спектаклю его жанр обозначен как «импровизация на темы романа Ф.М. Достоевского "Бесы"»). Театральный режиссер выступает здесь в роли телеведущего, герои Достоевского присутствуют как гости телестудии, готовые выйти, когда надо, из роли и на равных участвовать в дискуссии, а театральные зрители должны чувствовать себя посетителями телешоу, которым тоже предстоит, если они захотят, комментировать происходящее. Действие на сцене снимают несколько камер, ведущий задает вопросы участникам и жертвам бесовского заговора, пытаясь разобраться, отчего свершилось в городе столько мерзостей и пролилась кровь. За кадром звучит дикторский текст, представляющий персонажей. Их изображения появляются на экране в виде стоп-кадров анфас и в профиль, с печатью-штампом в прямоугольной рамке, как в досье из уголовного дела (да и программка на темно-желтой бумаге с грубой черной печатью должна напоминать о листовках, которые заговорщики-бесы разбрасывают в округе). Два телеоператора ведут «прямую трансляцию» на экран то зрителей, то главных персонажей расследования.

За отправную точку взято финальное ставрогинское самоубийство. После того как на экране вспыхнет надпись «24 часа до самоубийства», начнется перекрестный допрос персонажей романа, с тем, чтобы постепенно реконструировать ход событий. Телекамеры целятся в лица то актерам, то зрителям, а над сценой, как и полагается на ток-шоу, вспыхивают световые табло, инструктирующие публику, где ей полагается аплодировать, когда одобрять, а когда негодовать. Ситуация телестудии, где отсутствуют быт и декорации, стерильна. То есть мы имеем дело с идеологическим романом в чистом виде, без всякой психологической или иной подоплеки.

«Первый акт — собственно телешоу, где представляются все герои и каждый из них имеет возможность высказать свою точку зрения. Второй акт — это "реконструкция событий" — ка́к бы все выглядело, если бы за происшедшим наблюдала камера. Перед Ставрогиным проходят все его создания, начиная от Федьки Каторжного и заканчивая Хромоножкой. В третьем акте нас возвращают в телевизионную студию, где и происходит развязка. Детектив случился, и начинается журналистское расследование: кому это было выгодно и кто мог это сделать» [120].

Внутри первого акта планировалось обсуждать с залом те темы, которые сто с лишним лет назад были заданы Достоевским. Режиссер насчитал более сотни актуальных тем. Например, либерализм и административный восторг; народ-богоносец и анатомия террора (я видела, как хохотали актеры на «актуальных» репликах, таких, например, как «пятнадцать лет реформ — и что?»).

Предполагалось, что вторая часть первого акта каждую неделю будет показываться на телевидении. Каждый раз в спектакле будет обсуждаться новая тема, на каждом представлении будут присутствовать современные политики, которые подключатся к диспуту. Их схватка, по замыслу, должна была транслироваться в телеэфире, а Верховенский-старший (Альберт Филозов) будет подливать масла в огонь, встревая в спор с подходящими к случаю текстами из Достоевского.

Все это, конечно, не совсем ново и напоминало об инсценированных судах, которые после революции в Москве устраивали над героями Достоевского. Например, над Раскольниковым. «Коллегия присяжных», взвесив все «за» и «против», приходила к выводу, что не убить юноша не мог — среда заела. Наверное, после революции иные решения были невозможны. То, что предложил сделать Александр Гордон, — не суд, естественно, но в этом столь же радикальное отношение к «Бесам», тот же бескомпромиссный посыл: «Давайте разберемся!» Спектаклем Гордона движет вопрос: а как все было? Упрощение романа заведомо задано журналистским расследованием на тему «Почему покончил с собой Николай Ставрогин».

По сути, Гордон хотел вызвать роман на диалог. Не воспроизвести образы Достоевского, а актуализовать их, уловить переклички с нашим временем и не просто указать на них, а прямо-таки вступить с героями Достоевского в полемический контакт, то есть, к примеру, прямо спросить у Ставрогина: «А каковы обстоятельства твоего венчания с юродивой Лебядкиной?» Или у Кириллова: «Ну, зачем ты подписал бумагу, что Шатова убил? Не мог, что ли, без подлой записки в мир иной уйти?»

«То, что говорят герои Достоевского, — считает Гордон, — так или иначе связано с политическими реалиями сегодняшнего дня. В формате телешоу все это считывается гораздо легче, без кукиша в кармане, который был свойствен постановкам 1960–1970-х годов. Политики — люди одержимые. Одержимость бывает двух родов — одержимость духом и одержимость бесами. Сегодня главным пристанищем бесов в России я считаю телевизионное пространство» [121].

Замысел Гордона (о котором Вайда мог бы сказать, что «театр здесь прикидывается телевидением и подражает кино») [122], столкнувшись с реальностью, серьезно пострадал. Вмешалась та самая бесовщина телевидения и политики, из-за которых Гордон и обратился к «Бесам» Достоевского. Ведь телевидение признает жизнью только то, что попадает на экран, и ничего больше. «Если тебя нет на экране, тебя нет вообще» — вот бесовское кредо современного телевидения. Именно оно и стало причиной неудачи (если не сказать провала) всего проекта. Гордон хотел с помощью

бесов романа сразиться с бесами телевидения и политики, которая почти вся и существует только в виртуальном пространстве. Для успеха замысла нужно было всем без исключения — актерам, гостям, публике — включиться в число «одержимых», выступив от их имени.

Но неожиданно спектаклю было отказано в эфирном времени — на НТВ и затем на радио «Эхо Москвы». «Одержимые» Гордона лишились «бытия», если понимать «бытие» как реальность виртуальную. Но ведь именно на это «бытие» и уповал постановщик: ему самому как ведущему телеэфир необходим как воздух. Политики и публицисты согласились выступить только на предпремьерных показах, перед залом [123]. Но на премьеру никто из политиков, привыкших к многомиллионной аудитории и отравленных возможностями телевидения, уже не пришел. Спектакль играли в усеченном виде, и было это весьма сиротливое зрелище: вне экранного существования оно действительно как бы и не существует вообще. А все аксессуары телешоу — микрофоны на гостях, хамоватый помощник ведущего и некстати вспыхивающие табло «Аплодисменты», «Одобрение», «Неодобрение» — остались пустой бутафорией, совершенно неуместной в чисто театральном действе.

«"Бесы" за стеклом» — так называли в кулуарах проект Гордона. Ведь все оформление «телестудии» сделано из оргстекла, намекая на стилистику реалити-шоу. Подсмотреть, чем там за стеклом занимаются персонажи «Бесов», — все это было бессмысленно вне экрана [124].

Как проект Вайды, так и в еще большей степени проект Гордона показали пределы актуализации романа. Нанять классический роман как золотую рыбку для «конкретного» обслуживания политической злобы дня — дело провальное именно со стороны этой злобы дня: гонишься за актуальностью — и теряешь чувство современности. «Бесы» Достоевского как бы показали язык и «Бесам» Вайды, и «Одержимым» Гордона.

«Покинули ли Россию бесы?» — риторически (или лицемерно?) вопрошают новые инсценировки «Бесов» Достоевского. «Не дождетесь», — откровенно (или саркастически?) отвечают новые бесы нашей действительности. «Бесом имитации» назвала театральная критика нашу театральную жизнь, имея в виду какую-то общую духовную лень и тотальное «опопсовение». «С горечью понимаешь, как мало у нас за последнее время было подлинных актерских свершений (они ведь, в конце концов, возможны и вне великой режиссуры). Как много халтуры и эксплуатации добытой за пределами театра славы. Как много — неизбежное следствие "попсовизации" — появилось имитаторов глубины и духовности, умело выдающих себя за спасителей культуры. И как много поклонников этого имитаторства» [125].

3. «Настоящие» «Бесы» (Спектакль Льва Додина)

Надо отдать должное московской театральной критике и тому чувству мучительного недоумения, с которым она восприняла новые сценические воплощения «Бесов». Почему великий Вайда счел, что ему хватит всего шесть недель, чтобы поставить сложнейший спектакль на чужом для него языке, с чужой театральной труппой и с незнакомыми актерами? Почему дебютанту в театральной режиссуре Гордону понадобилось делать из театра телешоу, из-за чего угробились и театр, и шоу? Критики сочли справедливым анализировать именно спектакли, а не личности ре-

жиссеров и истории их грандиозных замыслов. Ностальгически вспоминались и ожидались в Москве «настоящие» «Бесы» в легендарной уже постановке Льва Додина (Петербург, Малый драматический театр, премьера 1991 г.), которому понадобилось почти три года, чтобы освоить сложнейший литературный материал. В трагедию российской бесовщины Лев Додин погрузился с бесстрашным отчаянием и мастерством. Он работал над Достоевским в смутное время начала 1990-х. Все артисты, занятые в спектакле, прошли серьезную филологическую и философскую подготовку (и, как шутят в театральном мире, каждый из них за три года переиграл все роли). «Когда мы начали заниматься "Бесами", — позже рассказывал Л. Додин, — мы вывесили список из 200 с лишним названий книг, которые нам казалось важным прочесть всем артистам. В основном это были книги не о Достоевском, а книги, которые читал или мог читать сам Достоевский, его герои. Это казалось нам очень важным, потому что должно было помочь понять размышления писателя, его героев. Надо было заставить наши головы работать в том же направлении, что и головы участников этой истории. Во многом это было открытие целого мира, довольно мучительное. И иногда очень радостное. Потому что даже самые тяжелые открытия — радость. Я думаю, что трудности, которые испытывали артисты, постигая эту литературу, во многом приближали их к людям Достоевского, потому что те тоже мучаются, пытаясь хоть что-то понять» [126]. Артисты МДТ вчитывались в роман Достоевского, а не в его двойную переделку или краткий конспект. Они «постигали эту книгу умом, душой, печенкой, всем своим организмом. Они в буквальном смысле творили ее во время репетиций. Артисты "Современника" не творили и не постигали. Они попытались взять "Бесов", как берут высоту в прыжках с шестом, и даже не сбили планку, а просто не долетели до нее. Для Вайды это уже энное обращение к роману: он ставил его в разных частях света и, как говорится, набил руку. Но умение быстрехонько развести участников спектакля по мизансценам тут мало что решает. Глубины вживания в такие роли даже при наличии таланта не добьешься с наскока» [127].

Многочасовой шедевр Льва Додина (прежде он шел три вечера подряд, а сейчас длится с 12 часов дня до 10 вечера, с двумя часовыми перерывами) ожидался в Москве как торжество справедливости. И оно настало — спустя три месяца после двух провалившихся (если смотреть правде в глаза) московских премьер. Огромная тень подлинных «Бесов» заслонила и несостоявшееся шоу Гордона, и «легковесный, риторический, небрежно сделанный спектакль Вайды и увела за собой. Вспомнившаяся подлинная строка Пушкина заставляет мигом забыть все приблизительные ее перепевы и переводы» [128]. Оказалось, что артисты и зрители ничуть не утомляются, когда проживают с Достоевским целый день — Додин называет этот день замечательным духовным приключением.

Впервые за последние десять лет Малый драматический театр — Театр Европы приехал в Москву на месяц. Спектакли МДТ проходили в рамках фестиваля «Золотая Маска». Как отразились перемены в обществе на театральных зрителях? Кто сегодня ходит в театр? Как зрители смотрят спектакли? Такие вопросы задавали Додину московские журналисты. Додин отвечал совершенно «поперек» того, что навязывает имитационная культура. «Внешние перемены как будто бы существуют. Резко увеличилось количество коммерческих зрелищных мероприятий. Многие считают, что зрителю сегодня это нужно прежде всего. Думаю, здесь люди обманывают и зрителей, и самих себя. Наш опыт показывает, что, в сущности своей, зритель остал-

ся тем же, а во многом новое поколение еще глубже и острее воспринимает серьезное художественное действо. Мы живем в сложное время, а чем сложнее время и чем быстрее происходят перемены, тем глубже и серьезнее нужно людям искусство, потому что оно должно помочь им во все дни перемен сохранить свое человеческое начало. На II съезде Союза советских писателей Пастернак сказал замечательные слова: в период реконструкции художник должен думать медленно. Журналисты не поверили своим ушам, и во всех газетах было написано: художник должен думать немедленно. Разница налицо» [129].

За тринадцать лет существования спектакля «Бесы», с которым МДТ объездил весь мир, собрана целая библиотека рецензий и откликов. При всем разнообразии мнений и оценок все они были наполнены ощущением свершившегося театрального, художественного, культурного *события*, к которому можно подходить с самыми серьезными критериями, без скидок на прошлые заслуги режиссера или на экспериментальный характер современного театра. Почти в каждой рецензии по тому или иному поводу прозвучало слово «гениальный». Тем крепче и уверенней выглядел сильный эпитет после московских премьер. «В этом спектакле многие актерские работы, казалось, были отмечены гениальностью. Кто сможет забыть высоченного, нелепого бритоголового Кириллова (его играл Курышев), похожего на огромного страдающего ребенка? Было видно, как мысль с трудом шевелилась в его непривычной думать башке, доставляя почти физическую боль и одновременно наслаждение. Кто забудет Петра Верховенского-Бехтерева со стальным фанатизмом в светлых глазах — отвратительного и завораживающего, как змей? Или гадко и вдохновенно ерничающего Лебядкина-Иванова, жалкую и отчаянную Хромоножку-Шестакову? Конечно, сравнивать — последнее дело, но додинские "Бесы" сами всплывают перед глазами, когда видишь на сцене "Современника" в самых важных ролях — Шатова, Кириллова, Верховенского, да и многих других, — только милых мальчиков, аккуратно разведенных по мизансценам. А в ролях нервных и надломленных девушек Достоевского — красавиц, плохо понимающих, что им следует играть» [130].

Мысль о том, что поставить «Бесы» целиком, со всеми сюжетными линиями и коллизиями, невозможно даже и в двенадцатичасовом спектакле, была отчетливо понятна каждому, кто брался за инсценировку романа Достоевского. Потому-то Немирович-Данченко назвал свой спектакль «Николай Ставрогин», взяв за главную линию Ставрогин–Верховенский. Потому-то Камю в своей пьесе сосредоточился на истории отношений властной генеральши Ставрогиной и либеральствующего барина и отчасти приживала Верховенского-старшего. «Трудно играть "Бесов", — писала критика по свежим следам петербургской премьеры. — Сыграешь конкретно-исторически — сведется все к бытовому анекдоту. Оторвешься от реальной жизни — фигуры получатся картонные. Немирович-Данченко искал реального, но как бы отточенного до символа образа — и не везде ему этот баланс удался. Что ж, думаю, не обидно будет и Л. Додину услышать, что для него, для его актеров отточенность символа во многом осталась пока недосягаемой. Одно очевидно — режиссер ставил не политический спектакль (хотя "Бесы" и наше время как раз подоспели друг к другу), но стремился к смыслу более широкому и глубокому» [131].

Спустя 12 лет, из точки времени «сейчас», какая потеря содержания «Бесов» Достоевского кажется наиболее тяжелой в спектакле Додина? Из всех сюжетных

линий романа, которые не вместились в спектакль (фактически лишним оказался Верховенский-старший, а значит и грандиозный евангельский финал; выпущены бал гувернанток и кадриль литературы, не понадобилась книгоноша, полностью отсутствует губернаторская чета фон Лембке), труднее всего смириться с провалом темы «заговорщики и власть». Ведь если Петр Верховенский со своей «шелудивой кучкой» не имел бы никакой опоры наверху, он был бы только смешон и жалок, но никак не опасен: не из чего было бы поднимать шум, некого было бы предостерегать. Роман «Бесы» в таком случае имел бы отношение только к бесам «нижних чинов», в то время как губернским городом Достоевского правят бесы «верхние».

Образ беспринципной власти губернаторов, опутавшей Россию и парализовавшей все благие политические начинания, приобретает в «Бесах» черты мрачной социальной карикатуры. Власть, которая не имеет никакой другой идеи, кроме самой себя, становится единственной ценностью манипуляционного способа правления. Однако тотальная бутафория на всех уровнях государственной жизни неминуемо порождает всеобщее сомнение в законности законной власти. Символично, что именно «Лембки», лишенные идеи истинного служения, под напором «новых направлений» усыновляют всю «нетерпеливую сволочь», всплывшую на волне перемен, открывают дверь дряннейшим людишкам.

Смута как общественная реакция на незаконность законной власти плодит новых самозванцев, прельщая их соблазном легкодоступного и как бы вакантного губернского трона. Эфемерная власть будто приглашает желающих вступить с ней в борьбу и одержать скорую победу. У нас не за что ухватиться и не на что опереться — этот тезис становится руководящим в стране, где господствуют маски и фикции. «Россия есть теперь по преимуществу то место в целом мире, где всё что угодно может произойти без малейшего отпору» (10, 287). В России можно всё попробовать... Страна для эксперимента... Только осознав это обстоятельство, на историческую арену выходят бесы-политики: идеологи и практики.

Анализ взаимоотношений «хозяев губернии» и «пятерки» дает убедительную картину *сращения* законной власти с преступным миром. Суть этих отношений можно назвать *идейной коррупцией*: обе стороны корыстно нуждаются друг в друге как в хорошем средстве для достижения политических целей. Бесы смутного времени *не изобретают*, а лишь *заимствуют* у законной власти политические методы, копируют ее притворство и игру в либерализм, тиражируют ее тягу к провокации.

Сразу после выхода романа «Бесы» критик-народник Н.К. Михайловский упрекнул Достоевского, что в его романе нет беса национального богатства, беса самого распространенного и менее всякого другого знающего границы добра и зла. «Вы не за тех бесов ухватились», — писал Михайловский [132]. В случае романа это мнение скорее пристрастно, чем справедливо, и свидетельствует только о том, что Михайловский не заметил «Лембок», хозяев губернии. В случае спектакля МДТ этот упрек парадоксально работает — Додин ухватился за одних бесов, и совсем выпустил из виду других. Вместе с тем, Додин ставил не политический спектакль (хотя «Бесы» и политические перемены 1990-х как раз подоспели друг к другу). Режиссер стремился к смыслу более широкому и глубокому — тому, который, по слову С. Булгакова, содержит в себе зерно бессмертной жизни, луч немеркнущей истины. Потому и получили «Бесы» МДТ высочайшую и устойчивую репутацию.

* * *

Летом 1976 года обозреватели «Независимой газеты» Г. Заславский и Г. Ситковский по просьбе Центра изучения Восточной Европы Бременского университета (Германия) провели опрос среди московских и петербургских театральных критиков. Нужно было назвать десять российских драматических спектаклей, которые оказали наибольшее воздействие на общественную и/или театральную ситуацию в стране в период с августа 1991 по июнь 1996-го. Точка отсчета (август 1991-го) была выбрана не случайно, ибо августовский путч ознаменовал собой начало новой эпохи для страны. Всего было опрошено 85 критиков — все, кто на момент проведения опроса находились в пределах досягаемости.

Анализируя итоги опроса, обозреватели отмечали, что среди спектаклей, вошедших в десятку лидеров, практически отсутствовала современная драматургия. По оценкам экспертов, ни одна пьеса современного репертуара не стала поводом к значимому театральному событию. Была названа еще одна особенность спектаклей из первой десятки: семь спектаклей из десяти — это инсценировки прозы, причем пять из этих семи — инсценировки трех романов Достоевского — «Преступления и наказания», «Идиота» и «Бесов». Ровно в половине спектаклей, попавших в десятку лидеров, режиссеры обращались к прозе Ф.М. Достоевского. «Велик соблазн, — писали обозреватели "НГ", — вывести из этого факта умозаключение о том, что в последние годы наше общество развивалось под знаком Достоевского. Причем нельзя сказать, что обращения к Достоевскому объяснялись сходным интересом — наоборот, почти все эти спектакли носили отчетливый экспериментальный характер, хотя характер эксперимента каждый раз был другим. Одному режиссеру (Кама Гинкас) для его опытов хватало "Белой комнаты" и часа, на протяжении которого Катерина Ивановна Мармеладова из "Преступления и наказания" металась в полубреду, завлекая в свои болезненные переживания и зрителей (их здесь умещалось не более шести десятков). Другой режиссер (Сергей Женовач) брал на себя практически неразрешимую для театра задачу перенести на сцену весь текст романа "Идиот", и спектакль растягивался на три вечера — три спектакля по три с половиной часа каждый. И в этом последнем случае нам кажется возможным говорить о смене эстетических ориентиров в русском театральном искусстве, об актуализации новых художественных задач, никогда прежде театр не волновавших» [133].

Театральный сезон 2004 года, завершившийся овациями в адрес романа Достоевского «Бесы» и его лучшего сценического воплощения, не постаревшего за прошедшие годы, подтвердил эту тенденцию. Театр Достоевского вот уже почти сто лет забывает, что в основе своей он есть эпическая проза и что автор самых репертуарных спектаклей русской сцены так и не написал за свою жизнь ни одной пьесы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Тарощина Слава.* Жест и поступок // Время МН. 2003. 16 мая.

[2] Газета «Вечерняя Москва», «наученная горьким опытом не очень-то доверять министрам», решила проверить выступление М.Е. Швыдкого на Госсовете и провела мини-опрос московских книжных магазинов на предмет: в самом ли деле в процессе и после просмотра «Идиота» были сметены издания романа Достоевского, имевшиеся в продаже. Несколько

крупных книжных магазинов («Молодая гвардия», магазин на Большой Полянке, Дом книги «Пресня», Дом книги в Выхино, Дом книги «Орехово» и др.) подтвердили факт огромного или повышенного спроса на «Идиота». Тот же ажиотажный спрос наблюдался и в московских библиотеках. «И в Бусинове берут, и на улице Новаторов, и на Беговой улице — берут, читают, перечитывают. Так что прав министр. Насчет позитивной тенденции. Что и приятно во всех смыслах. И за министра не обидно. И за Федора Михайловича, разумеется» (Послесловие. Если не читать Достоевского // Вечерняя Москва. 2003. 19 июня).

[3] *Павлючик Л.* Телерейтинг «Труда» // Труд. 2003. 15–21 мая. Известно, что экранизациями действительно заняты умы многих кинематографистов и что на очереди такие романы, как «Анна Каренина» (С. Соловьев) и «Мастер и Маргарита» (В. Бортко). Достоверно известно о подготовке к экранизации романа А.И. Солженицына «В круге первом» (Г. Памфилов); закончены съемки 16-серийного художественного кинофильма по роману А. Рыбакова «Дети Арбата» (А. Эшпай, сделавший в конце 1980-х стильную и памятную экранизацию романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные», с Никитой Михалковым и Настасьей Кински в главных ролях). Съемки «Детей Арбата» проходили в Москве, Твери, Нижнем Новгороде и Париже; из звезд в фильме заняты Чулпан Хаматова, Евгения Симонова, Максим Суханов (в роли Сталина).

[4] *Тарощина Слава.* Жест и поступок // Время МН. 2003. 16 мая.

[5] ОР РГБ. Ф. 93. II. 7. 30. См. также: *Достоевский Ф.М.* Письма / Под ред. и с примеч. А.С. Долинина. Т. III. 1872–1877. М.; Л., 1934. С. 291.

[6] В 1872 г. В.Д. Оболенская выпустила в Туле книгу «Подспорье, — главные правила русского правописания», до этого же никакого опыта литературной работы не имела, в отличие от своего отца, князя Дмитрия Александровича Оболенского, автора книги «Хроника недавней старины», сотрудничавшего с «Русской стариной» и «Русским архивом».

[7] *Леонидов Л.М.* Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М., 1960. С. 123.

[8] См. например: *Летаев Андрей.* Полный «Идиот» // Книжное обозрение. 2003. 19 мая.

[9] См.: *Славуцкий Александр.* Полный «Идиот» // Труд. 2003. 8–14 мая. Автор «Труда», без всякой двусмысленности, написал в подзаголовке: «Впервые отечественному зрителю предлагают столь объемную экранизацию великого романа».

[10] См.: Московские новости. 2003. 3–9 июня; 10–16 июня.

[11] *Москвина Татьяна.* Идиот приходит в каждый дом // Московские новости. 2003. 3–9 июня.

[12] *Яковлева Анна.* «Идиоты» нашего времени // Литературная газета. 2003. 25 июня — 1 июля.

[13] Эпизоды. Вячеслав Шалевич // Телеканал «Культура». Эфир 19 июня 2003.

[14] *Волгин Игорь.* Остановите Парфена // Литературная газета. 2003. 11–17 июня.

[15] *Касаткина Татьяна.* Врожденный порок экранизации // Литературная газета. 2003. 18–24 июня. Курсив мой. — *Л. С.*

[16] *Мельман Александр.* Владимир Бортко: «Я уже классик» // Московский комсомолец. 2003. 3 июня.

[17] *Славуцкий Александр.* Полный «Идиот».

[18] «Первым человеком, который предложил мне окунуться в мир Федора Михайловича, был Андрей Тарковский, собиравшийся снимать “Подростка”. Но ему не дали. Тогда он начал готовиться к “Идиоту”, предполагая, что я буду играть князя Мышкина, но ему и это запретили» (*Бурляев Николай.* Как ни странно, я похож на Гоголя. [Беседу вела Любовь Лебедина] // Труд. 2004. 13 января).

[19] *Пирогов Лев.* Памперсы наносят ответный удар. Со смешанными чувствами смотрим «Идіот» Достоевского // НГ-EX LIBRIS. 2003. 22 мая.

[20] *Мельман Александр.* Владимир Бортко: «Я уже классик».

[21] *Бондарчук Федор.* Горечь профессии // Вечерняя Москва. 2003. 17 апреля.

[22] *Касаткина Татьяна.* Врожденный порок экранизации.

[23] *Степанян Карен.* В чем же тайна Достоевского? // Литературная газета. 2003. 25 июня — 1 июля.

[24] *Волгин Игорь.* Остановите Парфена.

[25] *Тарощина Слава.* Жест и поступок // Время МН. 2003. 16 мая.

[26] *Михайлов Федор.* Как идиот идиоту. Письмо всем // http://www.quelman.ru/slava/skandaly/idiot.htm

[27] Речь идет: о комедии Романа Качанова «Даун-хаус», вышедшей в мае 2001 г., получившей большую прессу и показанной в октябре 2001 г. по каналу РТР; о сборнике статей «Роман Ф.М. Достоевского "Идиот": современное состояние изучения» (М., 2001); о начале съемок сериала по «Идиоту» (режиссер Владимир Бортко).

[28] *Михайлов Федор.* Как идиот идиоту. Письмо всем.

[29] Там же.

[30] *Бархатов Алексей.* Продолжение следует? // Литературная газета. 2003. 21–27 мая.

[31] *Кублановский Юрий.* Телерейтинг «Труда» // Труд. 2003. 29 мая.

[32] *Марков Игорь.* Памперс и князь Мышкин // Литературная газета. 2003. 18–24 июня. В. Бортко, впрочем, защищал М. Киселеву от возможных нападок: «Актриса — это не образование, а наличие способностей. Мария Киселева — талантливый, работоспособный человек. Она в два счета научилась актерскому мастерству и делает все профессионально. Киселева умная и волевая, что и требуется для ее героини. Так что никаких "слабых звеньев"» (Интервью с В. Бортко Юлии Кантор. Интернет-сайт «Бортко — Идиот»).

[33] *Манцов Игорь.* Богатые купцы из крепостных // Консерватор. 2003. 30 мая — 5 июня.

[34] *Тодоровский Валерий.* «Бригада» не виновата. [Беседу вел Александр Славуцкий] // Труд. 2003. 29 ноября.

[35] *Тарощина Слава.* Жест и поступок.

[36] *Васильева Лариса.* Телерейтинг «Труда» // Труд. 2003. 29 мая.

[37] См.: Экспресс-опрос // Вечерняя Москва. 2003. 14 мая.

[38] Там же.

[39] *Мельман Александр.* Владимир Бортко: «Я уже классик».

[40] *Степанян Карен.* В чем же тайна Достоевского?

[41] *Славуцкий Александр.* Полный «Идиот».

[42] *Смирнова Рогнеда.* Олег Басилашвили: Епанчин — единственный нормальный // Литературная газета. 2003. 25 июня — 1 июля.

[43] *Бирюков Сергей.* Ольга Будина: кино — это сладкое мучение // Труд. 2003. 28 июня.

[44] *Степанян Карен.* В чем же тайна Достоевского?

[45] *Бархатов Алексей.* Продолжение следует? // Литературная газета. 2003. 21–27 мая.

[46] *Касаткина Татьяна.* Врожденный порок экранизации.

[47] *Пирогов Лев.* Памперсы наносят ответный удар. Со смешанными чувствами смотрим «Идіот» Достоевского.

[48] *Москвина Татьяна.* Идиот приходит в каждый дом // Московские новости. 2003. 3–9 июня.

[49] *Волгин Игорь.* Остановите Парфена.

[50] *Солженицын А.И.* Жить не по лжи! // *Солженицын Александр.* Публицистика: В 3 т. Т. 1. Ярославль, 1995. С. 189.

[51] *Боссарт Алла.* Сараскина Людмила: Читать Достоевского — значит познавать свою душу // Новая газета. 2003. 21–23 июля.

[52] *Москвина Татьяна.* Идиот приходит в каждый дом.

[53] Крайне раздраженная статья Т. Москвиной вызвала множество откликов — большинство читателей «Московских новостей» не поддержало мнение критика. «Вы смотрите — и не видите, слушаете — и не слышите...»; «Что останется от таких озлобленных критиков?».

Но было и меньшинство, горячо солидарное с Т. Москвиной (См.: Московские новости. 2003. 10–16 июня).

[54] См.: И жизнь, и слезы, и бесстрашное лежание в гробу // Московский комсомолец. 2003. 3 июня.

[55] См.: Признательность «Идиоту» // Труд. 2003. 11 июня; Вечерняя Москва. 2003. 19 июня.

[56] См.: *Васильева Е.* Москвичи без ума от «Идиота» // Труд. 2003. 22–28 мая.

[57] Московский комсомолец. 2003. 3 июня.

[58] Письма в номер. «Идиотская гениальность» // Московский комсомолец. 2003. 19 июня.

[59] Там же.

[60] *Дугин Александр.* «Идиот» — это вам не Саня Белый // Комсомольская правда. 2003. 7 июня.

[61] *Новодворская Валерия.* Чайка над вишневым садом // Новое время. 2003. № 23.

[62] *Политковская Анна.* Дядю Федора и Матроскина забрали при «зачистке» // Новая газета. 2003. 8–10 сентября.

[63] См.: Новая газета. 2003. 29 сентября — 1 октября.

[64] Московские новости. 2003. 30 сентября — 6 октября.

[65] *Чурикова Инна.* Каждый раз как в пропасть // Московские новости. 2003. 30 сентября — 6 октября.

[66] Там же.

[67] Литературная премия Александра Солженицына была учреждена в 1997 г. для награждения писателей, живущих в России и пишущих на русском языке, за произведения, созданные и опубликованные в послереволюционный период. Премией награждаются писатели, чье творчество обладает высокими художественными достоинствами, способствует самопознанию России, вносит значительный вклад в сохранение и бережное развитие традиций отечественной литературы. Премия присуждается ежегодно за произведения, написанные в одном из основных родов словесности: проза, поэзия, драматургия, литературная критика и литературоведение. С 2002 г. к основным номинациям прибавилась номинация «русская общественная мысль» (работы по русской истории, философии, политологии), в рассмотрение Жюри входят также общественно значимые культурные проекты. Финансовое обеспечение Премии осуществляется Русским Общественным Фондом Александра Солженицына. А.И. Солженицын основал этот Фонд в 1974 году, сразу после своего изгнания из страны, и передал ему все мировые гонорары за «Архипелаг ГУЛАГ». С тех пор Фонд оказывает систематическую помощь жертвам ГУЛАГа, а также финансирует проекты, связанные с сохранением русской культуры. Денежная сумма Премии $25 000. Постоянный состав Жюри: Александр Солженицын, писатель; Никита Струве (Париж), профессор литературы, издатель; Валентин Непомнящий, писатель; Людмила Сараскина, историк литературы; Павел Басинский, литературный критик; Наталья Солженицына, президент Русского Общественного Фонда.

[68] См.: Литературная газета. 2004. 28 апреля — 4 мая.

[69] Там же.

[70] Там же.

[71] Там же.

[72] Там же.

[73] См.: Труд. 2004. 23 апреля.

[74] *Дьякова Елена.* Подпольщики Даун-тауна, или «Петербургский текст» и его азбука // Новая газета. 2004. 26–28 апреля.

[75] Там же.

[76] *Тодоровский Валерий.* Выступление на церемонии вручения Литературной премии Александра Солженицына 21 апреля 2004 в Доме русского зарубежья. Стенограмма.

[77] *Неверов Александр.* Возвращение князя Мышкина // Труд. 2004. 22–28 апреля.

[78] См. заметку Натальи Дардыкиной в «Московском комсомольце» (2004. 23 апреля).

[79] См., напр., недавний отклик на «Бесы». «Книга ввергла меня в столбняк. Она была явно не о том, о чем мне всегда казалось. В пору моего инакомыслия у нас все знали, кого имел в виду Достоевский, но когда Политбюро исчезло, роман перестал быть пророческим. Бесы у Достоевского всегда с направлением, идеалисты, готовые развалить державу, упразднив Бога. По-моему, в наше суровое время уже не осталось людей с такими широкими и непрактичными интересами. Разве что Жириновский, но и он дает интервью "Плейбою" за деньги. Растеряв политическую актуальность, роман скукожился до детектива — с туманными мотивами и пейзажами... Зато на месте романа идей... расцветала гениальная педагогическая комедия. Центральная фигура в романе вовсе не Ставрогин, которого ни один читатель не узнал бы на улице. Главный герой книги — учитель, Степан Трофимович Верховенский, воспитавший чуть ли не половину персонажей. Написав свою версию "Отцов и детей", Достоевский схитрил: последних он ненавидит, первых высмеивает. Но "отцов" все-таки понимает лучше "детей", а любит уж точно больше. Хороший писатель знает, что лучший способ спрятать дорогие мысли от критиков — отдать их дуракам. В "Вишневом саде" умнее всех говорит Гаев, в "Бесах" — Степан Трофимович, только кто их слушает? Взрослые герои "Бесов" (старыми их назвать у меня уже не поднимается рука) очаровательны своей беспомощностью... Только они и защищают [нашу парниковую цивилизацию] от нового поколения, которое Достоевский зовет "бесами". Кошмар в том, что не только это, но каждое следующее поколение кажется таким предыдущему. Трагедия — в провале педагогических претензий, в невозможности эстафеты. Наследство пропадает втуне, ибо нажитое отцами добро оказывается злом в руках (и умах) детей. Либералы становятся террористами, шестидесятники — постмодернистами, правдоискатели — "идущими вместе"» (*Генис Александр*. Бесы: отцы и дети. Литературная кадриль. [Бюро находок Гениса] // Новая газета. 2004. № 11, 1–3 марта).

[80] *Карякин Юрий — Сараскина Людмила*. «Закружились бесы разны, будто листья в ноябре...» // Литературная газета. 1992. 11 марта.

[81] В 1907 г. петербургский театр Литературно-художественного общества (театр А.С. Суворина) поставил «Бесы» в переделке В.П. Буренина и М.А. Суворина.

[82] Сезон 1913–1914 гг. Московский художественный театр открыл «Николаем Ставрогиным» — инсценировкой романа Достоевского «Бесы», поставленной Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко в сотрудничестве с Лужским, Сулержицким и художником Добужинским. Качалов играл Ставрогина, Берсенев — Петра Верховенского.

[83] *Горький М.* О «карамазовщине» // Ф.М. Достоевский в русской критике. Сб. статей. М., 1956. С. 390–391.

[84] *Независимый*. Современная действительность и Ф.М. Достоевский // Там же. С. 399.

[85] *Булгаков С.Н.* Русская трагедия. О «Бесах» Ф.М. Достоевского, в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. Сб. статей. М., 1990. С. 213.

[86] Там же. С. 194.

[87] Там же. С. 212.

[88] *Земляной Сергей*. Провокация серебряного века // Литературная газета. 2003. 18–24 июня.

[89] «"Бесы" для меня — особая книга. Дело Нечаева, ставшего прототипом одного из героев романа, я изучал. Но сейчас, мне кажется, "Бесы" превратились в такую сказку, в которой, как говорил Толстой (правда, про другого писателя), нас пугают, а нам не страшно. Проблемы, которые ставит Достоевский, сегодня, на фоне того, что происходит в мире, уже не кажутся такими ужасными. А самое главное, герои Достоевского (и не только в "Бесах" — Раскольников, например), много говорят, думают, страшно мучаются своим преступлением — убийством одного человека. Сегодня же от взрывов на стадионах, в метро, в самом театре ("Норд-Ост"), гибнут сотни людей. И еще, обратите внимание: у Достоевского главный злодей — безбожник. А сегодня самые страшные злодейства творят и с именем Бога на

устах, с криком "Аллах-акбар", к примеру. И масштаб этих преступлений такой, что бесы Достоевского на этом фоне выглядят кем-то вроде Бармалея из сказки для детей...» *Соломонова Ольга, Павлючик Леонид*. Изгнание бесов // Труд. 2004. 19 марта.

[90] «В перестроечные годы на него частенько ссылались входящие в силу либералы: дескать, вот они какие — революционеры и смутьяны, мерзавец на мерзавце сидит и мерзавцем погоняет. Ставрогин девочку изнасиловал. А мы — чистые духом и смиренные в помыслах, признаем только естественные законы исторического развития, в которых четко прописано: "частная собственность неприкосновенна", "спасение утопающих — дело рук самих утопающих" и "моя хата с краю". Тогда еще популярный эстрадный экономист Николай Шмелев сотрясал рукоплещущие залы речами о мифологическом обывателе — чуть ли не атланте, на котором земля держится. Позже обывателей отправили в отстой и занялись крепкими хозяйственниками. Но разве не такими же бесами накинулись на нас в начале 90-х демократы различных мастей, закрутившие на российских просторах такую метель, такую пургу, что "хоть убей, следа не видно"? Разве не различим звериный оскал в лощеной ухмылке Егора Гайдара, в скорбном безмолвии народного страдальца Григория Явлинского, в великосветском ерничестве Татьяны Толстой? При желании опознать бесовщину можно в любой социальной гримасе. И парадная жизнь ельцинской России, обратившаяся в нескончаемый бал в поддержку бедных гувернанток, — свидетельство неискоренимого лицемерия отечественной общественной жизни». *Шевцов В.* Апофеоз беспартийности // НГ EX LIBRIS. 2004. 13 мая.

[91] «Кому сегодня интересны мучения совести бедного студента? В России законы ныне нарушают по совести: преступления — дело обычное, а самые циничные — едва ли не в доблесть <...>. На фоне многочисленных катастроф и трагедий о воровстве повторять-то для чего?! Достоевский, устами героя "Бесов" подобную стратегию нагнетания пессимизма объясняет так: "Для систематического потрясения основ, для систематического разложения общества и всех начал для того, чтобы всех обескуражить и изо всего сделать кашу" <...> Почему депутаты российские не требуют наказания главных наших преступников? У Достоевского в "Подростке" Крафт, считая себя русским, наглядевшись на мерзости бытия, вывел математически: русский народ — второстепенный, значит, деятельность всякого русского, служащего России, должна быть парализована, — и застрелился. Не то ли хотят нам внушить и телевизионщики — народ русский второстепенный?!» *Поляков Владимир*. Преступление без наказания // Литературная газета. 2004. 24–30 марта.

[92] *Минаев Борис*. Позитив // Огонек. 2004. 22 марта.

[93] См.: Современное слово. М., 1910, 21 января.

[94] *Карпинский Мацей*. О театре Анджея Вайды // Достоевский. Театр совести. Каталог выставки Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского. СПб., 2002. С. 8–9.

[95] *Вайда Анджей*. «Достоевский наш писатель, а не ваш...» // Персона. 2004. № 2 (42). С. 46.

[96] *Вайда Анджей*. Уж больно хотелось поставить «Бесов» // Известия. 2004. 15 марта.

[97] Там же.

[98] *Вайда Анджей*. Всем, кто работал со мной над «Бесами» в театре «Современник» // Московский театр «Современник». Премьера. Ф.М. Достоевский. Бесы. Инсценировка — Альбер Камю. Сценическая редакция — Анджей Вайда. 2004. Программа спектакля.

[99] *Соломонова Ольга, Павлючик Леонид*. Изгнание бесов.

[100] *Вайда Анджей*. Уж больно хотелось поставить «Бесов».

[101] *Егошина Ольга*. Трудности обратного перевода. «Бесы» Достоевского в трактовке Анджея Вайды не похожи на самих себя // Новые известия. 2004. 18 марта.

[102] *Должанский Роман*. «Бесов» попутали. Спектакль Анджея Вайды в «Современнике» // Коммерсант. 2004. 18 марта.

[103] *Немзер Андрей*. Многоуважаемый помост. «Бесы» Анджея Вайды на сцене «Современника» // Время новостей. 2004. 18 марта.

[104] *Вайда Анджей*. «В Достоевском есть вечная историчность» // Литературная газета. 4–

10 февраля. «Мой режиссерский трюк, придуманный для той [краковской] постановки, я воспроизвожу и здесь. Я имею в виду людей в капюшонах, которые вносят и выносят мебель, иногда присутствуют при действиях основных персонажей, а иногда и вмешиваются в действие. Это и дзанни, и не дзанни. Мы их называем черными людьми или — по-свойски — просто черными. Это и слуги сцены, и до некоторой степени участники событий. Впервые я таких персонажей увидел в Японии, в кукольном театре Бурнаку. В отличие от европейского театра кукловоды там не прячутся за ширмами, а работают на сцене. Иногда одну куклу "водят" два человека. Они называются куроко <...>» (*Вайда Анджей.* Уж больно хотелось поставить «Бесов».

[105] «Бесы» пришли в Москву // Вечерняя Москва. 2004. 18 марта.

[106] *Давыдова Марина.* Бес имитации. Анджей Вайда поставил в «Современнике» великий роман Достоевского // Еженедельный журнал. 2004. 22 марта.

[107] *Васенина Екатерина.* Театр притворяется телевидением и подражает кино. Репортажи с репетиции «Бесов» в театре «Современник» // Новая газета. 2004. 15–17 марта.

[108] Там же.

[109] *Вайда Анджей.* Уж больно хотелось поставить «Бесов».

[110] *Васенина Екатерина.* Театр притворяется телевидением и подражает кино. Репортажи с репетиции «Бесов» в театре «Современник».

[111] *Немзер Андрей.* Многоуважаемый помост. «Бесы» Анджея Вайды на сцене «Современника».

[112] Там же.

[113] *Ситковский Глеб.* Вайда репатриировал бесов // Газета. 2004. 18 марта.

[114] *Егошина Ольга.* Трудности обратного перевода. «Бесы» Достоевского в трактовке Анджея Вайды не похожи на самих себя.

[115] *Токарева Марина.* Рагу из зайца // Московские новости. 2004. 19–25 марта.

[116] *Старосельская Наталья.* Покинут ли Россию бесы? // Парламентская газета. 2004. 20 марта.

[117] *Годер Дина.* Ненастоящая кровь // www.russ.ru. 2004. 18 марта.

[118] *Ларина Ксения.* Бесы в городе. Роман Достоевского на сцене «Современника» // Эхо Москвы. 2004. 23 марта.

[119] *Гордон А.* «Бесы» в режиме ток-шоу // Московские новости. 2004. 23–29 января.

[120] Там же.

[121] «[Сейчас на театре какая-то мода на "Бесов". Вы, к примеру, отчего за них взялись?] Для меня это история давняя. В основу постановки положена инсценировка Игоря Волкова — моего однокашника по Щукинскому училищу, по которой в 1985 году мы играли спектакль. Игорь играл Верховенского-младшего, а я — Ставрогина. Спустя годы, когда я стал жаловаться на бесовщину нашего телевидения, Игорь предложил вспомнить ту давнюю инсценировку. Мы посмотрели на нее под новым углом, и вышло то, что вышло».

[122] «Европейский театр — как польский, как русский, как древнегреческий — основан на авторе, на пьесе. Сегодняшний театр больше зрелище, он смыкается с телевидением и подражает кино, и вместо слова в нем — картинки. А в словах скрыта тайна. Вместо тайны — теперь все выкладывают на сцене. Пока не появятся новые авторы, которые смогут раскрыть героя нашего времени и показать, чем он живет, театр будет притворяться телевидением и подражать кино. А это не есть природа европейского театра, театра таинства. Картинки не дают материал для размышления, для проживания. <...> Потому я от актеров пытаюсь узнать, что они думают об авторе, что они скажут мне своей работой» (*Васенина Екатерина.* Театр притворяется телевидением и подражает кино. Репортажи с репетиции «Бесов» в театре «Современник».

[123] Таких показов было всего два (о современном либерализме рассуждали Пиманов и я (в порядке подопытных), а затем Ирина Хакамада и Эдуард Лимонов).

[124] После нескольких спектаклей Гордон добился-таки прямого эфира — правда, не на

телевидении, а на радио «Эхо Москвы». На помощь Гордону, как ехидно отмечала пресса, пришли руководитель Федеральной службы по труду Александр Починок и депутат Госдумы Сергей Глазьев. Они-то и спасли «Одержимых» от провала. Починок и Глазьев, примкнув к «нашим» на сцене, выступили в эфире: ответили на вопросы зрителей и слушателей, отчитались о проделанной работе, слегка попикировались. И все это с таким блеском, что публика проснулась, посмеялась и даже поаплодировала. Профессиональные политики легко побили профессиональных драматических актеров обаянием, остроумием и органичностью. Они исполняли свой дуэт слаженно, словно Хрюша и Степашка. Их корявые фразы казались куда остроумнее захватанных цитат и избитых проклятых вопросов. К тому же они спровоцировали самую смешную реплику «Одержимых». Она принадлежала не Достоевскому, а безвестному радиослушателю. «С какими героями "Бесов" вы отождествляете себя?» — спросил он Глазьева и Починка. На момент сдачи статьи в печать, когда уже начался новый театральный сезон, положение со спектаклем не изменилось: пока нет ни его телевизионной, ни его радиоверсии.

[125] *Давыдова Марина.* Бес имитации. Анджей Вайда поставил в «Современнике» великий роман Достоевского // Еженедельный журнал. 2004. 22 марта.

[126] См.: Театр и время. Влияет ли время на судьбу и лицо театра? // *Додин Лев.* «Бесы». www.yandex.ru

[127] *Давыдова Марина.* Бес имитации. Анджей Вайда поставил в «Современнике» великий роман Достоевского.

[128] *Егошина Ольга.* Трудности обратного перевода. «Бесы» Достоевского в трактовке Анджея Вайды не похожи на самих себя.

[129] См.: Театр и время. Влияет ли время на судьбу и лицо театра?

[130] *Годер Дина.* Ненастоящая кровь.

[131] *Марченко Т.* Раздумья после «Бесов» // Санкт-Петербургские Ведомости. 1992. 14 марта.

[132] *Михайловский Н.К.* Литературные и журнальные заметки // Отечественные записки. 1873. № 2. Отд. II. С. 342–343.

[133] *Заславский Григорий, Ситковский Глеб.* Влиятельный театр. 10 спектаклей, оказавших наибольшее воздействие на общественную и театральную ситуацию за последние пять лет. Экспертное мнение // Независимая газета. 1996. 1 октября.

Борис Тарасов

ХРИСТИАНСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ДОСТОЕВСКОГО И СОВРЕМЕННЫЙ МИР

Спустя более ста двадцати лет после кончины Достоевского о нем можно сказать словами Николая I о Пушкине («умнейший человек России») или отнести к нему рассуждение Гоголя о передовом человеке. Передовым человеком, писал Гоголь, следует называть лишь того, кто видит все то, что видят другие (все другие, а не некоторые), и, опершись на сумму всего, видит все то, чего не видят другие. Действительно, творческий опыт Достоевского, основанный на глубинном христианском человековедении, а не на абсолютизации каких бы то ни было относительных ценностей, ускользающих иллюзий прогресса или отдельных идей, оказывается гораздо глубже, шире и богаче наших собственных представлений о самих себе и должен, казалось бы, служить мерилом качественной оценки нынешних и достоверного предсказания грядущих общественно-исторических процессов. Однако на самом деле он в лучшем случае воспринимается лишь отвлеченно и словесно, а чаще всего проходит мимо сознания, не укладывается в него, выталкивается им, что характеризует нас с не совсем умной и передовой стороны. До сих пор остается невостребованным знание писателя о «внутреннем» человеке, о той реальной психологии людей, которая, подобно течению реки, способна снести, иначе говоря, скорректировать, снизить, исказить и в конечном итоге погубить «внешние» идеи, самые благородные помыслы (по известному изречению, хотели как лучше, а получается как всегда) или расстроить самые передовые математические расчеты (в политике, экономике, науке, обыденной жизни и в других областях).

В предлагаемой вниманию читателя работе речь идет об этом опережающем знании писателя, делающем его принципиальным собеседником и совопросником XX и XXI веков и, к сожалению, не учитываемом многими сегодняшними «передовыми» «революционными» деятелями в их рассуждениях о прогрессе, цивилизованном обществе, всеобщем мире, новом мышлении, научном знании, правах человека и т. д. и т. п.

Достоевский занимает уникальное место по всеохватывающей проникновенности и мощной силе провидческой мысли, хотя иногда приходится слышать высказывания, будто пророчества писателя носили относительный характер, что ему, дескать, и присниться не могли газовые камеры, концентрационные лагеря, массовые истребления людей и иные ужасы тоталитарных режимов. Да в том-то и дело, что «снились». В черновых рукописях «Подростка» есть план «фантастической поэмы-романа», в котором узнаются будущее общество, коммуна, восстание в Париже, 200 миллионов голов, страшные язвы, разврат, истребление искусств, библиотек, заму-

ченный ребенок, споры, беззаконие, смерть. В любом случае важнее не цифры и формы (хотя и они, как видим, указывались), а сам принцип закономерного перерастания утопии в геноцид, сокровенной метаморфозы гуманистических идей, таинственного перерождения любви к человечеству в ненависть к нему. Философская, публицистическая и художественная логика Достоевского остается до сих пор незаменимой проверкой для всяких, казалось бы, добрых идей, которые через неожиданные преобразования могут принести непредвиденное зло.

Нельзя не относиться, например, с глубоким почтением к постоянным обращениям многочисленных гуманистов, громко напоминающих о неотвратимом сползании современного мира в бездну экономических катаклизмов и ядерного апокалипсиса и настойчиво призывающих всех людей наконец-то облагородиться, остановиться в безудержной гонке вооружений и самоубийственном загрязнении окружающей среды, соединить усилия народов в деле упрочения незыблемого мира.

Один из таких уважаемых борцов за сохранение жизни на земле, кстати, особо почитавший автора «Бесов», проницательно подчеркивал пророческую вездесущность его «фантастического реализма» и заключал, что литература, которая обозначается словом «Достоевский», все время впереди дожидается и уже рассказала о нашем настоящем и будущем. Воистину так. Исходя из проникновенного исследования природы человека, тайно питающей плоды его истории, писатель, подобно гениальному шахматисту, далеко вперед просчитывал ходы развития разных идей и общественных процессов. Уж не считаете ли вы, как бы спрашивает он доброскловных защитников земного шара, что «новое мышление» можно по мановению волшебной палочки достать из кармана или учредить каким-либо декретом? И с чего вы вообще вообразили, задает он вопрос устами одного из своих героев, что человеку непременно надо благоразумно-выгодного хотения? Ему нужно самостоятельного хотения, которое может вылиться, например, в желание сладострастно покуражиться на краю гибельной бездны или в стремление утвердить как единственно верный свой вариант спасения человечества, что непременно вызовет зависть, раздоры, соперничество за лучшее понимание и монопольное возглавление «общего дела» и ускорит в конечном итоге падение в пропасть.

Если же перенести внимание на сферу товарно-денежных отношений и свободного рынка, который сейчас видится многим панацеей от всех бед и прежде всего прямым путем к удовлетворению не только насущных, но и иных, бесконечно разветвляющихся и утончающихся материальных потребностей, то и здесь приходится отвечать на опережающие вопросы Достоевского, во всяком случае учитывать их. Писатель считал, что полное и скорое утоление таких потребностей еще сильнее приковывает человека, незаметно для него самого, к узкой сфере умножения сугубо гедонистических форм существования, к культивированию многосторонних наслаждительных ощущений и связанных с ними бессмысленных и глупых желаний, привычек и нелепейших выдумок. Все это, в свою очередь, способствует в виде обратного эффекта нескончаемому наращиванию непросветленных материальных потребностей, беспрестанно насыщаемых разнородными вещами, что делает человека пленником собственных ощущений.

По Достоевскому, такой цикл не безобиден для нравственного состояния личности, поскольку утончает чувственный эгоизм человека, делает его неспособным к жертвенной любви, потворствует формированию разъединяющего людей гедони-

стического жизнепонимания. «И не дивно, что вместо свободы впали в рабство, — говорит один из героев "Братьев Карамазовых", — а вместо служения братолюбию и человеческому единению впали, напротив, в *отъединение* и уединение <...> А потому в мире все более и более угасает мысль о служении человечеству, о братстве и целостности людей и воистину встречается мысль сия даже с насмешкой, ибо как отстать от привычек своих, куда пойдет сей невольник, если столь привык утолять бесконечные потребности свои, которые сам же навыдумывал? В уединении он, и какое ему дело до целого. И достигли того, что вещей накопили больше, а радости стало меньше» (14, 285).

А вот и еще одна важная сторона сегодняшней жизни, где снова нам навстречу «выходит» Достоевский. Трудно переоценить те крайне важные усилия и первые шаги, которые направлены сейчас на преодоление юридического нигилизма, на закрепление гарантий прав человека и построение правового государства. И вместе с тем нельзя не задуматься над резкими словами писателя о несвятых святынях, под которыми он подразумевал нередко не совпадающую с подлинной формальную справедливость юридических отношений. Как и Пушкин, считавший, что «закон — дерево», Достоевский полагал, что без органической веры в высшую смысловую справедливость бытия, которая «есть везде и всегда единственное начало жизни, дух жизни, жизнь жизни», любые юридические теории и гуманистические идеи расползаются, как тесто, и теряют духовную разумность, готовы к перерождению и вымиранию. «Отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству, потому что человек тотчас спросит: для чего мне любить человечество?»

Думается, без ответов на подобные вопросы, связанные с наполнением «закона» «благодатью», а повседневной жизни — отблеском абсолютного смысла, невозможно объяснить такие парадоксы, когда, например, крайняя демократия порождает и крайний деспотизм (отмеченная еще Платоном закономерность), когда высшие достижения культуры уживаются с самыми низменными проявлениями фашизма и расизма, а научно-технический прогресс сопровождается духовно-нравственным распадом.

1

В русле размышлений Достоевского находится данное полтора столетия назад Ю.Ф. Самариным и достаточно оригинальное определение революции как рационализма в действии, как формально правильного силлогизма, как абсолютной догмы, приговаривающей к смерти все, что с ней не сходится (сначала с помощью книг и журналов, а затем — штыков, топоров и вил). Конечно же, с тех пор информационные технологии и орудия практического осуществления формально правильных силлогизмов и абсолютных догм несказанно усовершенствовались (недавние бомбардировки Югославии лишь один из многочисленных примеров), но неизменными остаются сама схема и суть революционного рационализма. К его «невидимым» драматическим последствиям относится безоглядное отторжение всего, что составляет качественное содержание душевно-духовного состояния людей и что не вмещается в прокрустово ложе экономических силлогизмов, в догмы материалистических объяснений жизни, в образы овеществляющих и сниженных представлений о человеке.

Наши нынешние силлогисты почти с религиозным трепетом твердят о «цивилизованном мире» (речевой оборот, выполняющий в их устах ту же функцию, что и «светлое коммунистическое будущее» у силлогистов недавнего прошлого), не устают говорить о передовых реформах, отказываясь видеть в них не только оборотные, но и даже очевидно противоречивые стороны, не задумываясь о неизбежных и естественных последствиях общего хода жизни, не успокаивающего, а, напротив, провоцирующего завистливое соперничество, чванливую экстерьерную роскошь, амбициозные претензии. Однако в пылу неофитского первооткрывательства и наивно-пристрастной идеализации демократии, правового государства, рыночных отношений, материального благополучия за бортом сознания оказываются те процессы, которые по-своему формируют и обрабатывают духовно-психологический мир человека, укореняют его волю в низших этажах жизни, упрочивают и утончают своекорыстие, «темную основу нашей природы» (Вл. Соловьев) в рамках денежного абсолютизма, воинствующего экономизма, юридического фетишизма и сциентизма. В лучшем случае из уст сегодняшних государственных мужей, политиков и вслед за ними деятелей литературы и искусства можно услышать изредка охлаждающие слепой восторг коррективы — слова о том, что юридические гарантии несовершенны, но лучшего люди не придумали, что в демократических институтах достаточно зла, но зла наименьшего.

Однако при таком количественном подходе как-то забывается и не берется в расчет, что и наименьшее зло не может давать добрых всходов, способно в определенных обстоятельствах к неограниченному росту и ежесекундно творит условия, в которых формальное равенство оборачивается реальным неравенством, богатство порождает нищету, мир готовит войну.

И в этом отношении и процветающий терроризм, и активность тоталитарных сект, и коррупционный вал, и увеличение числа самоубийц и наркоманов, и рост фашистских настроений, и войны в центре Европы, и многое подобное на Западе не являются случайными и неожиданными, а оказываются вполне закономерным, дальним или ближним, ответом на сплошную материализацию человеческих желаний, на нравственный релятивизм законничества, на ту степень тайного или очевидного насилия, несправедливости, которая заключена в первоначальном накоплении капитала, его развитии и разнообразных (моральных, интеллектуальных, социальных, культурных) следствиях.

О слабости теории наименьшего зла и влиянии душевно-духовного состояния личности, формируемого теми или иными идеалами «цивилизованного общества», на подспудное образование почвы для перерастания мира в войну проницательно писал Достоевский. Говорят, размышлял он, что мир родит богатство, но ведь только десятой доли людей. От излишнего скопления богатства в одних руках развивается грубость чувств, жажда капризных излишеств и ненормальностей, возбуждается сладострастие, провоцирующее одновременно жестокость и слишком трусливую заботу о самообеспечении. Болезни богатства, продолжал Достоевский, передаются и остальным девяти десятым, хотя и без богатства. Панический страх за себя сообщается всем слоям общества и вызывает «страшную жажду накопления и приобретения денег». Утробный эгоизм и приобретательская самозащита умерщвляют духовные запросы и веру в братскую солидарность людей на христианских началах. «В результате же оказывается, что буржуазный долгий мир, все-таки, в конце кон-

цов, всегда почти сам зарождает потребность войны, выносит ее сам из себя как жалкое следствие <...> из-за каких-нибудь жалких биржевых интересов, из-за новых рынков <...> из-за приобретения новых рабов, необходимых обладателям золотых мешков, словом, из-за причин, не оправдываемых даже потребностью самосохранения, а, напротив, именно свидетельствующих о капризном, болезненном состоянии национального организма» (25, 102).

Прослеживая внешне парадоксальную, а по сути закономерную цепочку превращения мира в войну, Достоевский настаивал, что никакие дружественные договоры и «новые порядки» не способны предотвратить катастрофу, если сохраняется «низкое» состояние человеческих душ, видимое или невидимое соперничество которых порождает все новые материальные интересы и соответственно требует скрытого разнообразия всевозможных захватов. В результате мирное время промышленных и иных бескровных революций, если оно не способствует преображению эгоцентрических начал человеческой деятельности, а, напротив, создает для них питательную среду, само подспудно накапливает враждебный потенциал и готовит грядущие катаклизмы. Ведь реальный ход вещей, заключал Достоевский, зависит не от технических успехов или законодательных усовершенствований, не от деклараций «нового мышления» или благих призывов к мирному сосуществованию, а от действительного состояния «внутреннего человека», от своеобразия его побудительных принципов и направления воли, от влияния зависти, тщеславия, властных амбиций или капризов плоти и от способности противостоять им.

Именно нравственное состояние общества, усиление и укрепление или, наоборот, ослабление и преображение «темной основы нашей природы», конкретное наполнение человеческих душ и реальные мотивы поведения, а не красивые абстрактные формулы и формальные общественные механизмы всегда служили для наиболее глубоких представителей русской литературы и религиозной философии истинным критерием оценки возможных перспектив развития человека и творимой им истории. Ясные христианские критерии сближали самых разных и даже полемизировавших между собой русских мыслителей и писателей в понимании стадии цивилизации как такой фазы в истории, в которой нравственная пружина ломается, а под покровом внешнего поддельного добра крепнут душевно-волевые опоры ветхого Адама, утончается и распространяется действие восьми «главных страстей», или «духов зла» (гордости, тщеславия, сребролюбия, чревоугодия, блуда, уныния, печали, гнева). Отсюда единодушная оценка ими этой стадии как апокалиптической.

2

В одной из статей о Достоевском Вл. Соловьев сформулировал принципиальный вывод, который, можно сказать, совершенно не воспринимается интенсивно-поверхностным сознанием современного человека: «Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, — пока эта темная основа у нас налицо — не обращена — и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое *настоящее дело* и вопрос *что делать* не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей слепых, глухих, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздается вопрос: что делать? Единственный разумный

здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления» [1].

Продолжая свою мысль, философ подчеркивал, что истинно плодотворное дело и духовный рост возможны лишь тогда, когда в природе и человеке есть положительные силы добра и света, которых нет без Бога. И неудивительно, что вопросы «что делать?», задававшиеся не только Чернышевским, Л. Толстым или Лениным, получали на практике тупиковые ответы, ибо они ставились и решались в границах не только не преображенной, но все более темной основы человеческой природы. При отсутствии действительно положительных сил добра и света интеллектуальные лидеры оказывались в положении слепых поводырей, не способных увидеть скрытое иррациональное содержание рассудочных теорий, подспудные болезни здравого смысла, опасную активность невменяемого по отношению к собственной ограниченности разума, утопичность любых социальных преобразований при опоре на безумно-эгоистические начала деятельности людей.

Фундаментальная логика Вл. Соловьева совпадает с порядком мысли наиболее глубоких отечественных философов и писателей, которые предостерегают нас от очередных утопических проектов и новых исторических тупиков, как бы призывают вглядываться в корни происходящего и принимать абсолютно нетривиальные решения. Однако поворот головы именно в эту сторону, кажется, становится все проблематичнее.

Тем важнее прислушаться к голосу Достоевского.

Когда Достоевского называли психологом, он уточнял такое определение и говорил о себе как о реалисте в высшем смысле, исследующем глубины и законы человеческого духа. Художественную и философскую методологию писателя можно характеризовать как духоведение, в котором истинное значение психологических, политических, идеологических, экономических, эстетических и иных проблем раскрывается в сопоставлении с тем или иным основополагающим метафизическим образом человека, с его коренными представлениями о своей природе, ее подлинной сущности, об истоках, целях и смысле бытия.

Кто есть человек — продукт стихийной игры слепых сил природы, «свинья естественная», как утверждает, например, Ракитин в «Братьях Карамазовых» и подобные ему персонажи в других романах? Если человек, со всеми своими духовными чувствованиями и нравственными страданиями, принимает себя, опираясь на материалистическое мировоззрение, лишь за мышь, пусть и «усиленно сознающую мышь» (так выражается герой «Записок из подполья»), тогда нелепо и нелогично надеяться на какое-то братство и любовь среди людей. (Человек произошел от обезьяны, следовательно, люди должны любить друг друга — так вслед за Достоевским иронизировал Вл. Соловьев над абсурдным силлогизмом, скрытым в основе утопического прожектерства всякого рода современных гуманистов, наивно, неправомерно и опасно сочетавших моральный нигилизм материалистического мировоззрения с утопическим человеколюбием.) Тогда естественно и логично ощущать или осознавать свою жизнь в категориях самосохранения и борьбы за существование, тайной вражды и скрытого взаимовытеснения, конкуренции и соперничества — в тех категориях, в которых собственно человеческие свойства личности, резко выделяющие ее из природного мира, такие, например, как милосердие, сострадание, праведность, утрачивают свою подлинную сущность и самостоятельную значимость,

либо угасают за невостребованностью и ненадобностью, либо мыслятся, если воспользоваться известным эпиграфом к «Максимам» Ларошфуко, как переряженный порок, как некий условный адаптирующий и корректирующий механизм, который на своем уровне и в своей сфере играет роль, аналогичную той, что в психоанализе Фрейда выполняет прагматический принцип реальности по отношению к гедонистическому принципу удовольствия.

Если же человек воспринимает себя как образ и подобие Божие, тогда он удовлетворяет глубинную, более или менее осознанную потребность в не теряемом со смертью смысле своего существования, а все специфически человеческие свойства, слитые с памятью о Первообразе и его заповедях, становятся, полагал Достоевский, самостоятельной силой, способной преодолеть природный плен биологического отбора, превозмочь иго натуральных страстей, гедонистических склонностей, властных притязаний, господствующей конъюнктуры, своекорыстных расчетов, словом, тех свойств, которые в разной степени, форме и пропорциях торжествуют в миропредставлении и жизненной ориентации «усиленно сознающей мыши» и вносят катастрофические элементы энтропии, дисгармонии и разлада во взаимоотношениях людей. По его глубокому убеждению, от смутно ощущаемого или ясно осознаваемого ответа на главный вопрос о собственной сущности, с разной степенью отчетливости и вменяемости дающий о себе знать, зависит вольное или невольное предпочтение определенных ценностей, направление воли и желаний, та психологическая доминанта, которая в конечном итоге предустанавливает и активизирует идейный выбор или конкретный рисунок жизни, судьбу отдельной личности, целого народа, всего человечества. Ясно, отмечал он, что общество имеет предел своей деятельности, тот забор, на который оно наткнется и остановится. Этот забор есть нравственное состояние общества, крепко соединенное с социальным устройством его.

«Роковой и вековечный вопрос о необходимости понятия бессмертия души для прогресса», — заключает Достоевский в результате раздумий о «тайне человека», как бы соединяя проблемы религии и высокой метафизики с ходом эмпирической истории и конкретной деятельностью человека, выделяя в многомерной реальности христианства одно из его, так сказать, практических приложений. «Теперь представьте себе, — замечал он в одном из писем, — что нет Бога и бессмертия души (бессмертие души и Бог — это все одно, одна и та же идея). Скажите, для чего мне тогда жить хорошо, делать добро, если я умру на земле совсем? Без бессмертия-то ведь все дело в том, чтоб только достигнуть мой срок, и там хоть все гори. А если так, то почему мне (если я только надеюсь на мою ловкость и ум, чтоб не попасться закону) и не зарезать другого, не ограбить, не обворовать, или почему мне если уж не резать, так прямо не жить на счет других в одну свою утробу?» (30_1, 10).

Опыт, однако, показывает что именно «эмпирики» и прогрессисты (архитекторы и прорабы как «социалистического», так и «капиталистического» Вавилона), уповающие на разум или науку, здравый смысл или прагматизм, частную или общественную собственность, информационную или биологическую революцию, «шведскую» или «американскую» модель социального устройства, склонны игнорировать роковой и вековечный вопрос, не замечать его значения для сохранения не только их же собственных ценностей, «прав человека», «социальной справедливости», «гуманизма» и т. д. и т. п., но и вообще жизни на земле.

Между тем реальный ход вещей определяется не столько изобретаемыми идеологическими теориями или изменяющимися социальными институтами, научными открытиями или промышленными достижениями, сколько содержанием скрытых в них ценностей и установок сознания, своеобразием нравственных принципов и мотивов поведения, влияющих по ходу жизни на взращивание высших свойств личности или, напротив, препятствующих этому.

Необходимо отметить, что и в более широкой, общедуховной, и в конкретно-практической постановке обсуждаемые проблемы всегда стояли в центре особого внимания русских писателей и мыслителей. Еще Гоголь писал о «высшей битве» — не за временную свободу, права и привилегии, а за человеческую душу, отсутствие порядка в которой не заменят никакие конституции и которой для ее исцеления необходимо вернуть забытые и отвергнутые святыни. «Высшее начало», «высшее состояние», «высшее искусство» — только в подобных вертикальных понятиях, долженствующих активно организовывать горизонталь личной и социальной жизни, видел Гоголь, раскрывавший бездну человеческого падения, спасение для людей.

Для Достоевского же «роковой вопрос» стал самым главным и решающим. В письме Н.А. Любимову, говоря не только о социалистах, но и о всяких иных реформаторах, строителях всевозможных модификаций Вавилонской башни, опирающихся (по логике Великого инквизитора) на «низкое происхождение» человека, на объяснение «снизу», на использование его духовной немощи и соответственно принижение всего высшего, «низведение человечества до стадного скота», он подчеркивал: «Вопрос ставится у стены: "Презираете вы человечество или уважаете, вы, будущие его спасители?" И все это будто бы у них во имя любви к человечеству: "Тяжел, дескать, закон Христов и отвлеченен, для слабых людей невыносим" — и вместо закона Свободы и Просвещения несут им закон цепей и порабощения хлебом» (30_1, 68).

Именно сосредоточенность (все более слабеющая из-за непримиримости между «объяснениями сверху» и «объяснениями снизу» и тотального господства последних) на вопросе «у стены», стремление прояснить в «гуманистических», «социалистических», «политических», «экономических» и любых других идеях и установках сознания своеобразие сокрытых в них сниженных представлений о человеке и обольстительных вариантов рабства, качества авторитетных ценностей и ведущих мотивов поведения и позволяло писателю, по его собственным словам, «пророчить факты», предсказывать невероятные для многих общественные метаморфозы и, следовательно, быть подлинным прагматиком.

Эти важнейшие «невидимые» проблемы зависимости хода жизни от конкретного содержания и реального состояния изначальных свойств человеческой природы, от всегдашнего хода страстей, от порядка (или беспорядка) в душе, от действия (или бездействия) нравственной пружины уходят из поля зрения социально-экономических идеологов всякого времени и любой ориентации. Потому-то и оказался таким легким и безболезненным переход «коммунистов» и «консерваторов» в «демократы» и «реформаторы», что их объединяет объяснение человека «снизу», механико-материалистическая платформа в обезличенном представлении о человеке как о «кукле», игрушке «производственных отношений», «рынка», «невидимой руки» Адама Смита и т. п., неизжитый и тесно связанный с «низким» пониманием личности рационалистический революционаризм.

Между тем текущий революционный рационализм «забывает», что утилитарные и гедонистические ценности «цивилизованного мира» производят такую огранку человеческой души, при которой незаметно атрофируется ее «высшая половина», а воля попадает в тюрьму духовного материализма и своекорыстия. В результате возникают как бы неожиданные парадоксы, в границах которых незаметно дискредитируются гуманистические и демократические лозунги, под угрозой оказываются и права человека, и рынок, и всякие реформы, разум оборачивается безумием, а новое мышление чревато новым варварством.

На самом же деле, как убеждает нас и Достоевский, никаких парадоксов нет. Насильственная прикованность наслаждающейся и лишь функционально востребуемой личности к ближайшим целям усекает ее до способности вписаться в отлаженный механизм потребностей производства, партии, государства, профессиональной группы и воспринимать многокрасочно-таинственный мир в понятно-серых тонах вещественной пользы.

Однако невостребованность метафизических глубин в условиях трезвого расчета, формального общения и механического наслаждения как бы симметрично, с той же односторонностью и ограниченностью, компенсируется иррационалистическими подменами, влечением к необузданному, примитивному, непонятному, развитием сферы чувственного и инстинктивного, восприимчивостью к публичным сенсациям и эксцентрическим зрелищам. В обстановке причудливой, но закономерной взаимосвязи формируется рассудочно-трезвая по видимости, но глубоко иррациональная и противоестественная по сути обыденная жизнь, в которой часть принимается за целое, поверхностное — за глубокое, моментальное — за вечное, ничтожному придается значение великого, вещи одушевляются, а одушевленные существа превращаются в бездушные механизмы. В атмосфере стереотипных мыслей и расхожих лозунгов, фарисейского морализаторства и социальной мимикрии, скрытой зависти и неосознанного подражания людям успеха и моды обращение к «общественному мнению» оказывается фикцией народного волеизъявления, а патетика «общего блага» превращается в ловкое балансирование между эгоистической направленностью жизни и гипертрофированной аффектацией; в смешении, путанице и девальвации слов и понятий театральный жест заменяет подлинное чувство, нервное возбуждение — реальное переживание, конъюнктурная демагогия — истинное высказывание, вялая гуманитарность — настоящий гуманизм.

Такова действительная наполненность духовного состояния современного общества, оставляющая словесную шелуху от призывов к нравственности, миру и совершенствованию.

Вследствие наивно-пристрастной идеализации социально-интеллектуального минимализма подобные закономерности и стоящие за ними проблемы вольно или невольно отсекаются соответствующими догмами. И напрасно удивляются архитекторы и прорабы перестройки, сменившие старые силлогизмы на новые: хотели как лучше, а получается как всегда. На самом деле нет ничего странного в том, что в настоящее время на свой лад снова воспроизводится модель «Бесов», что сегодняшние Степаны Трофимовичи Верховенские как бы неожиданно для себя порождают собственных Петруш, что теперешний демократический новояз вряд ли уступает своими перевертываниями смыслов коммунистическому, описанному Оруэллом. Ведь именно в отсеченной зоне происходит незримая инкубация тех самых процес-

сов, которые неподвластны поверхностной социально-политической риторике и силлогистике, не охватываются реформаторским сознанием или цензурируются им, но формируют живую душу живого человека.

Между тем фундаментальные противоречия движения по столбовой дороге «всего цивилизованного человечества» уже давно стали предметом пристального внимания его наиболее вдумчивых представителей. Не тех, кто, подобно Фукуяме с его нашумевшей статьей «Конец истории?», проповедует планетарный триумф либеральной демократии как «окончательной рациональной формы общества», где якобы «решены все прежние противоречия и удовлетворены человеческие потребности», где господствуют экономические интересы, отсутствуют идеологические основания для серьезных конфликтов и создаются предпосылки для мирного сосуществования людей. А тех, кто, подобно Питириму Сорокину, размышляет, напротив, о подспудных и в конечном счете губительных проявлениях невнимания к «роковому вопросу» и о сниженных представлениях человека о самом себе. Выдающийся американский социолог русского происхождения в книге «Человек, цивилизация, общество»[2] раскрывает общую атмосферу «цивилизованного общества», где рационализм и эмпиризм становятся верховными судьями достоверности опыта и истины, а утилитаризм и гедонизм — единственными критериями добра и зла. Постепенно и постоянно сужающийся прагматизм, отделенный от высших религиозных, этических и эстетических ценностей, трагически ограничивает мир социально-культурных значений и личность в потоке прозаических интересов и эгоистических желаний. Параллельно в таком контексте распространяются «презирающие» человека концепции, где он предстает животным организмом и поведенческим агрегатом стимулов и реакций, условных и безусловных рефлексов (без разума, совести, воли), психоаналитическим «мешком», наполненным физиологическими стремлениями под контролем либидо, пищеварительных или экономических потребностей. П. Сорокин показывает и доказывает, что все духовное, идеалистическое, бескорыстное, святое, благородное постепенно сводится к заблуждению, невежеству, идиотизму, лицемерию, скрывающим «низкое происхождение» основных поведенческих мотивов. Истинные нравственные понятия воспринимаются в лучшем случае лишь как «идеологии», «рационализации», «красивые речевые реакции», маскирующие стяжательские мотивы и плутократические интересы индивидов и групп. В подобной антропосфере юридические нормы в силу своей условной и релятивистской природы неизбежно деградируют, становятся еще более необязательными и относительными, все чаще начинают выполнять роль своеобразной пудры и дымовой завесы для осуществления эгоистических и гедонистических потребностей, открывая через демагогию путь «праву сильного». Главный принцип нашего времени, подытоживает П. Сорокин, может звучать так: «Допустимо все, что выгодно». Когда общество освобождается от Бога и Абсолюта и отрицает все связующие его нравственные императивы, то единственной действительной силой остается сама физическая сила.

Характерно, что именно главный принцип нашего времени (без малейшего внимания к его последствиям) оказывается привлекательным для одного из экономических силлогистов, задавшегося в начале перестройки «революционной» целью «внедрить во все сферы общественной жизни понимание того, что все, что экономически неэффективно, безнравственно и, наоборот, что эффективно — то нравствен-

но». По его убеждению, основной причиной воровства, взяточничества, махрового бюрократизма, всякого рода потаенных аморальных льгот, человеческой озлобленности оказывается не свободный выбор личности, ее нравственная вменяемость, наличие или отсутствие совести, а «экономически неэффективная обстановка всеобщего дефицита».

Поразительно, но вся эта логика почти буквально повторяет, демонстрируя типологическое единство определенного рода сознания и сниженных представлений о человеке как о «фортепьянной клавише», ход размышлений Лебезятникова и Лужина в «Преступлении и наказании». Лебезятников провозглашает лозунг экономически эффективной нравственности: «"Благороднее", "великодушнее" — все это вздор, нелепости, старые предрассудочные слова, которые я отрицаю! Все, что *полезно* человечеству, то и благородно!» (6, 285).

Однако наши новые силлогисты столь увлечены своими выводами, что им и в голову не приходит проследить начала и концы собственного панэкономизма и развитие скрытого в нем образа человека. Еще в Верховном Совете СССР передовые бойцы перестройки подготавливали ретроградное общество к рынку так: «Чтобы бороться и добывать себе пищу, звери имеют когти и клыки. А наши когти и клыки это собственность...» В отличие от респектабельных теоретиков, весьма популярная газета в залихватском ерничестве обнажает свое понимание сущности человека и доводит до логического конца его интенции: съесть ближнего — такова формула естественного отбора, объединяющего людей со всем живым на земле.

Именно в таком представлении о человеке коренятся глубинные причинно-следственные связи между нравственной пружиной, социальными изменениями в обществе и «забором», на который оно наткнется.

А «роковой вопрос», вопрос «у стены», самый главный и решающий выбор человечества, наиболее вытеснен узкими рамками сегодняшнего дня и злободневной конъюнктуры и не задерживается в сердцах и умах идеологических силлогистов и социально-экономических прагматиков. Интенсивные и мощные, но принципиально ограниченные и плоские интересы современного эгоцентрического сознания порабощают человека «хлебом», подчиняют его «закону цепей», затрудняют путь к свободе и Просвещению. По Достоевскому, забвение своей «высшей половины», образа Божия, есть болезнь (люди больны своим здоровьем, то есть утилитарной рассудочностью, иррационально оборачивающейся духовными и историческими провалами), без лечения которой в конце концов неизбежно торжествует «скотство» и «языческие фантазии».

3

В историческом процессе Достоевский обнаруживает фундаментальный парадокс, согласно которому сознательное, бессознательное или даже воинственное, насильственное забвение идеального измерения бытия и божественного происхождения человека при одновременно автоматически необходимой опоре на так называемые «реалистические» основания, здравый смысл или разумный эгоизм умаляет высшесмысловые цели существования людей, ослабляет их связи с землей и друг с другом. Тогда место абсолютного идеала как гаранта Цели и Смысла занимают его суррогаты и идолы, «деревянные, златые или мысленные», по словам одного из пер-

сонажей «Братьев Карамазовых», появляется обманчивая вера во временные и относительные ценности — в науку, в деньги, в гражданское общество, в свои собственные силы, в прогресс, в построение очередной Вавилонской башни, социального муравейника, превращающегося в курятник, хрустального дворца, оборачивающегося «парикмахерским развитием». Подобные метаморфозы и снижающие, вульгаризирующие исторические модификации в логике Достоевского как бы заранее запрограммированы тем, что любой «естественный», изобретенный эмансипированным разумом, идеал оказывается поверхностным и грубым, не только не преображает эгоцентрическую природу человека, но зачастую маскирует, утончает и усиливает ее разрушительные свойства, а потому попытки его реализации не прерывают, а нередко и разветвляют цепочки господствующих в мире зла и безумия.

Таким образом, прошлое, традиция, историческая память сохраняют в сознании идеалы, ценности, вершины, взирая на которые человек не проваливается в рассудочно-эмпирическую пустоту настоящего, лишенного древнего содержания, не утрачивает способность этически относиться к действительности и подниматься к доступным ему ее высотам. Потому так настаивал Достоевский на необходимости не забывать образ Христов, что внутреннее присутствие далекого безусловного в религиозных канонах или народных обычаях, в философских школах или семейных преданиях помогает человеку не утратить окончательно живое ощущение одухотворяющей трансцендентной связи с «мирами иными» и поддерживает силы «высшей половины» его существа.

Выступая как своеобразный посредник между современностью и вечностью, как носитель непреходящих ценностей, выводящих человеческое существование из узкой прикованности к настоящему в большой план мира, историческая память, по мысли Достоевского, становится и своеобразным познавательным инструментом, расширяющим и углубляющим понимание текущей действительности. По его опыту, верное восприятие настоящего достигается только с полнотою исторических воспоминаний, когда открывается подлинная генеалогия явлений, их корневая взаимообусловленность и истинная качественная определенность. Постижение же при обзоре разных эпох неизбывных мотивов и постоянных величин человеческого поведения, не зависящих от смены социально-политических условий, позволяет методологу высшего реализма видеть изнаночную сторону всякого социального прожектерства и революционных преобразований жизни.

Достоевский был одним из самых резких и принципиальных критиков утопического просветительского сознания, в лоне которого развивались социалистические проекты и невнятные гуманистические теории и в котором идеи справедливости, свободы, равенства и братства, взаимного уважения и любви причудливо сочетались с принижением образа человека как «подобия Божия», с моральным и историческим нигилизмом, что автоматически сопровождалось возвышением «естественного человека», сужением духовного горизонта до узко материалистических пределов бытия, акцентированием его рационалистических, гедонистических, прагматических сторон в настоящем времени.

Своеобразная вражда к прошлому и даже борьба с ним оказались внутренне необходимыми условиями для изменения системы ценностных координат и картины мира, после чего только стало возможным внедрение новых установок сознания, особое акцентирование позитивистски наблюдаемых и математически исчисляемых

пластов бытия, выделение и укрепление связанных с этими пластами духовно-психологических сил. «Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали, — писал Энгельс о просветителях. — Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике, все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилом всего существующего... Все прежние формы общества, государства, все традиционные представления были признаны неразумными и отброшены как старый хлам; мир до сих пор руководился одними предрассудками, и все прошлое достойно лишь сожаления и презрения...» [3]

В «Братьях Карамазовых» юный социалист-нигилист Коля Красоткин, признающий только естественные науки, квалифицирует всемирную историю как «изучение ряда глупостей человеческих, и только». Инстинктивную нелюбовь к истории всякого рода общественных новаторов, реформаторов, гуманистов, позитивистов и утопистов один из персонажей «Преступления и наказания» объясняет тем, что ее противоречивое богатство, соотносящееся с непредсказуемо неоднозначными волеизъявлениями свободной и греховной натуры человека, не влезает в отвлеченные схемы, рожденные в их «математической голове»: «С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион! Отрезать весь миллион и все на один вопрос о комфорте свести!» (6, 197).

Достоевский фиксирует драматические отношения между сознанием и жизнью, разумом и историей, когда мыслящий рассудок, соответствующий лишь, как выражается герой «Записок из подполья», 1/20 всех совокупных сил человека, становится верховным судьей мира, единственным мерилом всего существующего и превращается тем самым в своеобразного революционера, разрывает связь времен, как бы делает бывшее небывшим, уничтожает прошлое, отторгает неподвластные его компетенции «миллионные» реальности и очищает место для проекции угадываемых им «случаев» на все сто процентов бытия.

Рационалистический революционаризм принимал на русской почве крайне радикальные и экстремистские формы, ибо трагически столкнулся со своим самым принципиальным противником — глубоко укорененным в русской истории и народной памяти православным сознанием. Действительно, общие начала, абсолютные догмы, формально правильные силлогизмы, составленные из посылок Ламетри, Кондильяка и Гольбаха, Бюхнера, Фогта и Молешотта, Кабэ, Оуэна и Фурье, Писарева, Чернышевского и Белинского, Бакунина, Нечаева и Маркса, осуждали на смерть прежде всего то, что принципиально не укладывалось в схемы атеизма и социализма, позитивизма и материализма, в представления о человеке как об усиленно сознающей мыши и усовершенствованной обезьяне и тем самым более всего мешало их самоутверждению и торжеству, экстенсивному развертыванию в социальной жизни.

Таким образом, в числе существенных помех оказалась и та часть русского народа, которая сохраняла историческое самосознание и память о прошлом, в котором, помимо, как выражались персонажи Достоевского, «глупостей», политических неурядиц и экономической нищеты, сберегались идеалы добра, красоты и истины, высшие представления о человеческой личности, что и спасало нацию в годину суровых испытаний и страданий. Поэтому необходимо было взять скатерть с четырех

сторон и стряхнуть ее, превратить русскую историю в tabula rasa, обрезать все корни и традиции, связывающие ее с современностью, чтобы на пустом месте, без корней и традиций, стала возможной своеобразная перестройка сознания, прививка проросших на иной исторической почве новых идей. Воспроизводя логику радикальных социальных реформаторов, Достоевский писал: «Образование же его (народа. — *Б. Т.*) мы оснуем и начнем, с чего сами начали, то есть на отрицании им всего его прошлого и на проклятии, которому он сам должен предать свое прошлое <...> Он застыдится своего прежнего и проклянет его. Кто проклянет свое прежнее, тот уже наш, — вот наша формула! Мы ее всецело приложим, когда примемся возносить народ до себя. Если же народ окажется неспособным к образованию, то — "устранить народ"» (26, 135).

К несчастью, пророчества Достоевского в двадцатом веке сбылись с буквальной точностью. Устранялись как раз те характерные сословия русского народа, которые не хотели и не могли подвергаться исторической амнезии и образовываться по-новому. В революционный период методично изгонялись, репрессировались и уничтожались именно те слои духовенства, крестьянства, интеллигенции, дворянства, люди долга и чести, в личностной основе которых лежало христианское мировоззрение, абсолютные ценности и тысячелетние традиции.

Отмеченная несовместимость и вытекающие из нее противоречия как бы иллюстрируют мысль Достоевского о действительных причинно-следственных связях исторического слома в России. Именно забвение и разрушение органического уклада религиозной, культурной, социальной, экономической жизни создавало в России питательную среду для искусственного заимствования чужеродных идей и их последующей нигилистической трансформации. Говоря об одном из важных проявлений подобной метаморфозы, о террористической деятельности Нечаева, Достоевский подчеркивал ее историко-генетическую связь с западничеством, оторванным от основополагающих народных традиций.

Террористы в «Бесах», молодые революционеры из «Подростка», демонические персонажи типа Версилова, Ставрогина, Раскольникова, Свидригайлова — все они отрицают абсолютные идеалы и традиционные ценности, оказываются вырванными из преемственной почвы, противопоставляются другим и изолируются от них. Люди без корней и исторической памяти, они лишаются того самого воздуха, который, если воспользоваться образом Канта, служит опорой крыльям голубки и спасает ее от падения в пустоту, и не могут положительно вписаться в действительность. Генеалогически Достоевский возводит их в пушкинской речи к образам Алеко и Онегина, «русским скитальцам», оторвавшимся от многовековой мудрости, незыблемых твердынь и святынь, а потому уносимым, подобно былинкам, всяким новым идейным поветрием (будь то «мировая гармония» или система Фурье) к поспешному изменению и переустройству мира, оборачивающемуся кровью и запертой дверью. Ибо реальная ценностно-психологическая доминанта, управляющая их поведением и избирательностью памяти, вращается вокруг безоглядного самоутверждения, воли к власти, поиска все более острых наслаждений. В свою очередь, такая доминанта предполагает своеобразное блокирование «бесполезных», исторических и этико-эстетических аспектов памяти, связанных с высшесмысловыми бытийными вопросами, которые ослабляли бы ее силу и служили помехой для ее полновесной реализации. На более конкретном уровне примечательно, например, что Карамазов-отец,

отторгнутый от всякого долженствования по отношению к жизни, не помнит даже, где похоронена его жена, что обусловлено ведущей гедонистической установкой его сознания, для эффективной реализации которой требуется умаление и забвение мешающих ей, особенно противоположных по направлению и содержанию, воспоминаний (а в забываемое попадает то, что и составляет своеобразие человеческого как человеческого).

У Достоевского встречается и другой тип беспамятливого нигилиста, суженный исторический горизонт которого исключает не только все святое и прекрасное, этически и эстетически значимое, но и какие бы то ни было проблемы, выходящие за пределы самых непосредственных материальных интересов и плоского рассудка, целесообразной реакции на внешние раздражители и адаптации к складывающимся обстоятельствам. Постоянная прикованность к ближайшим целям ограничивает коридор сознания и памяти только тем, что служит удовлетворению и утончению материальных условий существования, которые незаметно подчиняют себе все проявления бытия и превращаются в некую псевдогуманистическую цель человеческого развития. Непрерывное сведение высокого потенциала и содержания духовной деятельности к утилитарному знанию и техническому умению приводит к постепенному равнодушию или даже скрытой враждебности к подлинной культуре, поскольку она не служит совершенствованию производства и комфорта. Происходящее при этом забвение устоев и традиций способствует растворению и подмене сохранявшихся в них нравственных понятий, противостоящих энергии распада. У дельцов-прагматиков Ракитина, Лужина или Гани Иволгина понятия пользы, выгоды, здравого смысла как бы подчиняют себе и уничтожают благородные свойства человеческой личности.

В духоведении Достоевского сниженное представление о человеке, укороченный психологический горизонт, обескровленная историческая память, превращающие существование без действенных духовных воспоминаний в плоский круговорот, в котором нет опоры, кроме присутствующей в данный момент и чуждой глубокому смыслу непосредственной жизненности, в утилитарно-гедонистическую жвачку, обезличивают личность, а народы преобразуют в массы, живущие сегодняшним днем, управляемые и взаимозаменяемые.

По наблюдению Достоевского, подобные закономерности хорошо усвоили всякого рода властители, манипуляторы общественным сознанием, которые внедряют в восприятие людей необходимый образ человека для управления психикой, изображают его таким, каким им выгодно его видеть, выдают уже искаженного манипуляцией одномерного человека за «настоящего» и «истинного». Так, Великий инквизитор предлагает проект социальной гармонии, основанный якобы на трезвом знании природы человека, на убеждении, что истинным двигателем его поведения являются низшие душевные качества. Пресловутая мудрость Великого инквизитора заключается в искусной демагогии, позволяющей ему игнорировать в личности все высшее и сокровенное и, вызвав взаимное движение примитивных страстей и сниженных запросов, превратить людей в несмышленых рабов, послушную коллективную массу, в «тысячемиллионное стадо». Метаморфоза превращения личности в элемент стада, лишенный самостоятельной воли, духовных устремлений, идеальных целей, предполагает опять-таки своеобразную историческую амнезию, забвение прошлого, живая и действенная память о нравственных ориентирах которого препятствовала

бы подобной метаморфозе и оживляла бы в сознании высшесмысловые аспекты бытия. Отсюда и та необходимая взаимозависимость, при которой сокращение горизонта исторической памяти и искоренение традиционных ценностей (прежде всего связанных с образом Христа) сопровождаются через умаление личности внедрением идеологии «тихого, смиренного счастья по мерке слабосильных существ», пестованием сиюминутных нужд настоящего, примитивного блаженства муравьиного ковыряния в материальных низинах жизни.

Сходный механизм блокирования исторической памяти, погашения личности, забвения ее высших свойств, напоминающих о них источниках и традициях при одновременной сосредоточенности на настоящем, на младенчески простодушном наслаждении его материальными благами, Достоевский показывает и в «шигалевщине», дающей еще один вариант стада. Шигалев в «Бесах» излагает основанную на естественных данных теорию, по которой уже на свой лад, посредством перевоспитания целых поколений и ряда перерождений люди должны достигнуть «первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать». Еще одна модификация «единого стада», с аналогичными закономерностями его формирования, раскрывается Достоевским и в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где он излагает свои впечатления от посещения международной промышленной выставки в Лондоне, а говоря шире — по сути, размышляет о стадиальном переходе, если воспользоваться противопоставлением Шпенглера, от культуры, накапливающей, хранящей и активно использующей сведения о прошлом, сохраняющей неповторимое историческое лицо каждого народа, к единообразной технократической цивилизации.

Достоевский был убежден в том, что излишнее уважение к текущей минуте, всепоглощающий интерес к событиям внешней, деловой поверхности жизни, усечение истории до цитаты в пользу современного воззрения как бы расчеловечивают человека, ограниченного тогда лишь данным моментом времени и связанного с совокупностью всего одним только законом рождения и тления, удовольствия и неудовольствия, выживаемости и выгоды. Напротив, причастность к нравственно авторитетной традиции охватывает все то, что не является биологически наследуемым, составляет историческую субстанцию человеческого бытия, одухотворяет и объединяет людей.

Для Достоевского народы в такой же мере существа нравственные, что и отдельная личность. Их воспитывают века, оставляющие в душах людей могучие впечатления и всесильные воспоминания, которые передаются из поколения в поколение, формируя единство национального самосознания, его высшие стороны и созидательное энергетическое поле. По его мнению, именно от проясненности в сознании самого высокого и самого глубокого жизненного опыта всех поколений, а не только от научных знаний и процветающей экономики зависит подлинно плодотворный результат любого дела.

С точки зрения Достоевского, политическое, экономическое, культурное, научное развитие и успехи каждой нации получают реальное содержание и подлинное значение при единении людей во имя общего нравственного идеала, а не для «спасения животишек» и господства такого жизнеощущения, которое можно охарактеризовать словами «после меня хоть потоп». В историческом плане, продолжает он свою мысль, общественные учреждения и гражданские установления проистекали

из религиозных традиций, отрыв от которых и забвение которых иссушает сами эти учреждения и установления. «При начале всякого народа, всякой национальности идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, *ибо она же и создавала ее*. Исходила же эта нравственная идея всегда из идей мистических, из убеждений, что человек вечен, что он не простое земное животное, а связан с другими мирами и с вечностью <...> И заметьте, как только после времен и веков (потому что тут тоже свой закон, нам неведомый) начинал расшатываться и ослабевать в данной национальности ее идеал духовный, так тотчас же начинала падать и национальность, а вместе падал и весь ее гражданский устав и померкали все те гражданские идеалы, которые успевали в ней сложиться» (26, 165–166).

Именно крепость духовного идеала, считал Достоевский, позволила русскому народу перенести страдания татаро-монгольского ига, Смутного времени или крепостного права. Укорененность в культурно-исторической и бытовой почве, сформированной христианскими традициями и ценностями, объединяет при всей разнице характеров, воспитания, образования и те человеческие типы, которые он противопоставляет «русскому скитальцу» и душевная просвещенность которых позволяет им освободиться из эгоцентрического плена, определить, на какие, темные или светлые стороны души опираются разные явления жизни, прерывать цепочку зла на своем участке бытия и сохранять «правильное движение вещей». Это летописец в «Борисе Годунове», беспристрастность и безошибочность суждений которого обеспечивают критерии совести, или так называемые простые герои «Капитанской дочки», берегущие честь смолоду и покорные своему долгу. Особое внимание он уделяет любимой пушкинской героине, Татьяне Лариной, видевшей в любви не только гедонистическую сторону, но и гармонию духа, не достижимую за счет несчастья другого человека. Несмотря на отчаяние и драму, продолжает Достоевский, в ее душе имеется твердая и незыблемая опора, которая построена из «воспоминаний детства, воспоминаний родины, деревенской глуши, в которой началась ее смиренная, чистая жизнь, — это “крест и тень ветвей над могилой ее бедной няни”. О, эти воспоминания и прежние образы ей теперь всего драгоценнее <...> они-то и спасают ее душу от окончательного отчаяния <...> тут целое основание, тут нечто незыблемое и неразрушимое. Тут соприкосновение с родиной, с родным народом, с его святынею» (26, 143).

Характерно, что этико-эстетические аспекты памяти оживлены и действенны у тех героев Достоевского, которые озабочены высшим смыслом своего и вообще человеческого существования, чьи интересы не растворены в узких пределах текущего момента, с его целесообразным функционализмом, гедонистическими или прагматическими потребностями и чье сознание силится понять себя в большом времени, в историософском масштабе, в диалоге равноправных личностей и разных эпох, в связи прошлого, настоящего и будущего, что и создает условия для самобытия человека в настоящем и его осмысленного участия в вечном бытии.

4

Вопросы, связанные с пирровыми победами человека в истории, с парадоксальной зависимостью между интеллектуальными достижениями и нравственным онемением, не переставали волновать Достоевского в течение всей его жизни. Говоря о грядущих гигантских результатах науки и техники в деле преобразования и подчи-

нения природы, он спрашивал в «Дневнике писателя»: «Что бы тогда сталось с людьми? О, конечно, сперва все бы пришли в восторг. Люди обнимали бы друг друга в упоении, они бросились бы изучать открытия (а это взяло бы время); они вдруг почувствовали бы, так сказать, себя осыпанными счастьем, зарытыми в материальных благах; они, может быть, ходили бы или летали по воздуху, пролетали бы чрезвычайные пространства в десять раз скорей, чем теперь по железной дороге; извлекали бы из земли баснословные урожаи, может быть создали бы химией организмы, и говядины хватило бы по три фунта на человека, как мечтают наши русские социалисты, — словом, ешь, пей и наслаждайся. "Вот, — закричали бы все филантропы, — теперь, когда человек обеспечен, вот теперь только он проявит себя! Нет уже более материальных лишений, нет более заедающей "среды", бывшей причиною всех пороков, и теперь человек станет прекрасным и праведным! Нет уже более беспрерывного труда, чтобы как-нибудь прокормиться, и теперь все займутся высшим, глубокими мыслями, всеобщими явлениями. Теперь, теперь только настала высшая жизнь!"<...>

Но вряд ли и на одно поколение людей хватило бы этих восторгов! Люди вдруг увидели бы, что жизни уже более нет у них, нет свободы духа, нет воли и личности, что кто-то у них все разом украл; что исчез человеческий лик, и настал скотский образ раба, образ скотины, с тою разницею, что скотина не знает, что она скотина, а человек узнал бы, что он стал скотиной. И загнило бы человечество; люди покрылись бы язвами и стали кусать языки свои в муках, увидя, что жизнь у них взята за хлеб, за "камни, обращенные в хлебы"» (22, 33–34).

Цена обращения с помощью науки «камней» природы в «хлебы» цивилизации оказывается настолько великой, что плоды технического прогресса не только не способствуют совершенствованию человека (а на это надеялись и до сих пор еще по инерции надеются разнородные «прогрессисты»), но, напротив, понижают его духовную высоту и пленяют потребительскими идолами. Если взглянуть непредвзято и простодушно, вопрошал Достоевский, на то, что мы получили в результате цивилизации? А приобрели мы, отвечал он, «коротенькие идейки и парикмахерское развитие... циничность мысли вследствие ее короткости, ничтожных, мелочных форм», окультурились лишь в новых предрассудках, новом платье и новых привычках. Поэтому, считал писатель, необходимо трезво и, так сказать, заранее оценивать те или иные стороны намечаемых экономических и социальных задач, постоянно спрашивать себя: в чем хорошее и что лучшее, хорошо ли хорошее?

В клетке сниженных идеалов, невменяемого идолотворчества и потребительской деспотии современного общества, подчеркивает Достоевский, закрепляется гедонистическое жизнепонимание и усиливается недружественная разделенность людей: «один раз живем», «хочешь жить — умей вертеться», «рыба ищет, где глубже, а человек, где лучше», «своя рубашка ближе к телу» и т. п. К тому же новые стандарты жизни маскируют и утончают злое начало человеческой природы. «И что такое смягчает в нас цивилизация? — задает писатель вопрос устами одного из своих героев. — Цивилизация выработывает в человеке только многосторонность ощущений и... решительно ничего больше. А через развитие этой многосторонности человек еще, пожалуй, дойдет до того, что отыщет в крови наслаждение. Ведь это уже и случалось с ним. Замечали ли вы, что самые утонченные кровопроливцы почти сплошь были самые цивилизованные господа, которым эти разные Атиллы да

Стеньки Разины иной раз в подметки не годились, и если они не так ярко бросаются в глаза, как Атилла и Стенька Разин, так это именно потому, что они слишком часто встречаются, слишком обыкновенны, примелькались. По крайней мере, от цивилизации человек стал если не более кровожаден, то уже, наверно, хуже, гаже кровожаден, чем прежде. Прежде он видел в кровопролитии справедливость и с покойною совестью истреблял кого следовало; теперь же мы хоть и считаем кровопролитие гадостью, а все-таки этой гадостью занимаемся, да еще больше, чем прежде. Что хуже? — Сами решите» (5, 112).

Более того, в своих крайних тенденциях сциентистская и атеистическая цивилизация, опирающаяся на научные достижения, казалась Достоевскому Вавилонской башней, как бы подводящей апокалиптический итог историческому развитию. В беседе с одним из современников он так говорил о «слепых» проповедниках абстрактных гуманистических ценностей: «"*Они* и не подозревают, что скоро конец всему... всем ихним "прогрессам" и болтовне! Им и не чудится, что ведь антихрист-то уж родился ...и *идет*!" Он произнес это с таким выражением и в голосе и в лице, как будто возвещал мне страшную и великую тайну <...> "Идет к нам антихрист! Идет! И конец миру близко, — ближе, чем думают!"» [4]

Достоевский рассматривал интеллектуальные свершения, успехи в материальном производстве, науке и технике с точки зрения подлинного прогресса, т. е. преодоления несовершенства внутреннего мира человека, просветления его «темной основы» и развития его высших духовных и нравственных качеств. Логика писателя помогает отчетливо осознать, что отсутствие христианского фундамента и нравственных задач в основании и во всем строе научной деятельности неизбежно предполагает получение именно тех практических результатов, какие имеются, а не каких-либо иных. Ведь сам процесс научного познания (от фундаментальной и прикладной науки до порождаемых ею технических новшеств и видов хозяйственной деятельности) пронизан гордо-рассудочным и утилитарно-эгоистическим подходом к природе и человеку и исключает всякие «ненаучные» вопросы о высших целях и смыслах этого познания. Да и конкретный ученый для реального осуществления такого подхода должен словно потерять душу, погасить в себе все эмоциональное, сердечное и доверять только ощущениям и интеллекту. В противном случае он не получит необходимых результатов, сокращающих полноту и глубину изучаемого предмета до поддающихся количественному анализу и экспериментальной проверке сторон. И неудивительно, что научное познание, лишенное высших духовных идеалов и подлинных нравственных ценностей, оказалось в плену низших целей человеческого существования, развивало в людях эгоизм, зависть, жажду первенства, а первоначально бескорыстный поиск истины все чаще становится плацдармом для воинствующего самоутверждения, личной карьеры, борьбы научных школ.

О том, какие психологические силы вмешиваются в исследования и искривляют развитие науки, можно судить по размышлению Достоевского, спрашивающего: «Но многие ли из ученых устоят перед язвой мира? Ложная честь, самолюбие, сластолюбие захватят и их. Справьтесь, например, с такою страстью, как зависть: она груба и пошла, но она проникнет и в самую благородную душу ученого. Захочется и ему участвовать во всеобщей пышности, в блеске <...> захочется славы, вот и явится в науке шарлатанство, гоньба за эффектом, а пуще всего утилитаризм, потому что захочется и богатства» (22, 124).

Всепроникающий утилитаризм науки, разъедая душу и питая в ней разъединяющие людей свойства, не мог не влиять на атмосферу общества, в котором собственно человеческие понятия совести, долга, ответственности, любви, свободы, чести отступают на задний план перед неумолимыми законами природы и рассудка. Научное сознание, основанное исключительно на здравом смысле, видит в окружающей жизни и человеке лишь корыстные побуждения и расчеты. В научных отношениях между людьми, писал Достоевский о таком сознании, и в новом нравственном порядке нет любви, а один лишь эгоизм...

Чтобы выйти из замкнутого эгоистического круга, наука, по Достоевскому, должна преобразиться и включить в саму свою методологию такие пока далекие от нее категории, как совесть, милосердие, любовь. Ибо, писал он, «без любви вы ничего не сознаете, а с любовью сознаете многое». То же самое говорил и Пушкин: «Нет истины там, где нет любви». Конечно, наука, которая включила бы в себя новые понятия, капитально бы отличалась от нынешней, опиралась бы не только на естествознание, но и на высшую человеческую мудрость, вбирала бы в себя все области гуманитарного знания. Но именно такая, пока фантастическая для нас, наука могла бы работать в направлении не мнимого, а подлинного прогресса.

Позитивистскую же науку, отличая ее от подлинной, Достоевский называл полунаукой, срединой, образованием в отсутствии идеала. По мысли Достоевского, ограничение познания чисто эмпирическими и математическими закономерностями снижает возможность смыслового и ценностного отношения к действительности, ее более панорамного видения. «2 х 2 — не наука, — отмечает писатель, — а факт. Открыть, отыскать все факты — не наука, а работа над фактами есть наука и т. д.» [5]

Настоящая наука заключается, по его мнению, не в бесконечном накоплении и не освященном высшим нравственным запросом изучении фактов, а в их абсолютном осмыслении в свете идеала, в том числе и в подобном «факте» самих эмпирических и математических законов, научного метода как инструмента в анализе действительности.

Такое осмысление приводит Шатова в «Бесах» к нелестному для полунауки и действующего в ней «разума» выводу: «Никогда разум не в силах был определить зло и добро или даже отделить зло от добра, хотя приблизительно; напротив, всегда позорно и жалко смешивал; наука же давала разрешения кулачные. В особенности этим отличалась полунаука, самый страшный бич человечества, хуже мора, голода и войны, неизвестный до нынешнего столетия. Полунаука — это деспот, каких еще не приходило до сих пор никогда. Деспот, имеющий своих жрецов и рабов, деспот, пред которым все преклонилось с любовью и с суеверием, до сих пор немыслимым, пред которым трепещет даже сама наука и постыдно потакает ему» (10, 199).

Безразличие по отношению к добру и злу в полунауке дополнялось распадением целостного взгляда на мир и человека, усилением специализации наук, называемых Достоевским «научками»: «У нас не науки, а до сих пор еще “научки”...»

Писатель хорошо видел наметившиеся изъяны излишней специализации, а потому ратовал, выражаясь современным языком, за комплексный подход к изучению человека и мира, учитывающий все грани бытия. Так, прочитав в одной из газет «глупое письмо студента об отделении медицинского и юридического факультетов

от естественного и историко-филологического "Что-де у них общего"», он отмечает: «Да потому-то и надо общение, что медики и юристы — лишь специальности и что мало в них духа науки, образования, культуры. Было бы духовное единение студентов, вошел бы и в медиков и в юристов высший смысл науки. Зародился бы вопрос по крайней мере. А вы хотите их еще больше разъединить и специальностью *необразованной* сделать, Vivat, будущий чиновник» [6].

Однако вокруг себя его современники наблюдали не увеличение горизонта знания в синтезе его естественнонаучных и гуманитарных форм, что удовлетворяло бы и развивало нравственные потребности человека, а напротив, сужение этого горизонта в усилении необразованности «через специальность» уже внутри каждой отдельной науки. «Все по частям проанализировали, — выражает мысль автора один из персонажей "Братьев Карамазовых", — а целое просмотрели».

Достоевского, часто имевшего дело с врачами, особенно поражал и служил в известной степени примером позитивистского настроя дух аналитического расчленения и потеря целостного взгляда в медицине. «Специализация докторов — не знаешь кого позвать лечиться. Один лечит нос, другой переносицу», — отмечает Федор Михайлович в записной тетради. В «Братьях Карамазовых» это ироническое замечание вырастает в критическую картину социально-научного механизма современной ему медицины. «Был у всей медицины, — признается черт Ивану Карамазову, — распознать умеют отлично, всю болезнь расскажут тебе как по пальцам, ну а вылечить не умеют <...> Совсем, совсем, я тебе скажу, исчез прежний доктор, который ото всех болезней лечил, теперь только одни специалисты и все в газетах публикуются. Заболи у тебя нос, тебя шлют в Париж: там, дескать, европейский специалист носы лечит. Приедешь в Париж, он осмотрит нос: я вам, скажет, только правую ноздрю могу вылечить, потому что левых ноздрей не лечу, это не моя специальность, а поезжайте после меня в Вену, вам там особый специалист ноздрю долечит. Что будешь делать?» (15, 76).

Возвышение сферы практической пользы над сферой высокого смысла в науке, ставшей авторитетной и действенной силой общественного развития, не могло не иметь вполне определенных духовных, психологических, исторических, социальных последствий. Это возвышение вело к промышленным скачкам, направленным либо на военные нужды, либо на усовершенствование «вегетативной» жизни, то есть бытовых условий человеческого существования, на умножение комфорта и мануфактурных соблазнов. «Все почти технические усовершенствования, — записал Л. Толстой в "Дневнике", — удовлетворяют либо эгоистическим стремлениям к личному наслаждению, либо семейной, народной, государственной гордости (войны)». В русле размышлений Достоевского находится и еще один вывод Толстого: «Вместо того, чтобы учиться жить любовной жизнью, люди учатся летать. Летают очень скверно, но перестают учиться жизни любовной, только бы выучиться кое-как летать. Это все равно, как если бы птицы перестали летать и учились бы бегать или строить велосипеды и ездить на них. В безнравственном обществе, каково наше мнимо христианское, все изобретения, увеличивающие власть человека над природой, не только не благо, но и несомненное и очевидное зло» [7].

О том, каково нравственное состояние современного общества, у всякого непредубежденного человека едва ли может быть два мнения. Потому-то и сохраняется «несомненное и очевидное» зло научной власти над природой, проявления кото-

рой испытывает и, к сожалению, еще не раз испытает любой из нас. Трагические последствия использования так называемого «мирного атома», опасность манипулирования генотипом человека, истощение земли, исчезновение многих видов растений и животных, накопление вредных веществ в организме, увеличение числа врожденных заболеваний — таковы лишь немногие «побочные» результаты, скрывающиеся за «чудесами» науки.

Для одоления фаталистического разрыва между нравственным оскудением личности и мощью научно-технических средств необходимо, утверждал Достоевский, направить внимание «в некую глубь, в которую, по правде, доселе никогда не заглядывали, потому что глубь искали на поверхности». Нужен «поворот голов и взглядов наших совсем в иную сторону, чем до сих пор. Принципы наши некоторые надо бы совсем изменить...» Следует, считал он, хоть на малую долю забыть о научных подходах и прагматических потребностях, сколь ни казались бы они реалистическими и насущными, и сосредоточиться на «оздоровлении корней» наших желаний, на создании условий для развития подлинного просвещения, формирующего светлую и любящую душу. Ведь, подчеркивал Достоевский, подлинный плодотворный результат любой деятельности — в том числе и научной — зависит прежде всего от золотого запаса благородных людей с обостренной совестью, с высокими духовными и нравственными качествами, которые нельзя приобрести научными методами, словесными заклинаниями или учредить каким-либо декретом. Все эти качества воспитываются тогда, когда не прерывается связь времен, когда многовековой исторический опыт, народные традиции и христианские идеалы активно присутствуют в современной жизни. «Деньгами, — продолжает Достоевский, — вы, например, настроите школ, но учителей сейчас не наделаете. Учитель — это штука тонкая; народный, национальный учитель вырабатывается веками, держится преданиями, бесчисленным опытом. Но, положим, наделаете деньгами не только учителей, но даже, наконец, и ученых, и что же? — все-таки людей не наделаете. Что в том, что он ученый, коли дела не смыслит? Педагогии он, например, выучится и будет с кафедры сам отлично преподавать педагогию, а все-таки педагогом не сделается. Люди, люди — это самое главное. Люди дороже даже денег. Людей ни на каком рынке не купишь и никакими деньгами, потому что они не продаются и не покупаются, а опять-таки только веками выделываются; ну, а на века надо время, годков этак двадцать пять или тридцать, даже и у нас, где века давно уже ничего не стоят. Человек идеи и науки самостоятельной, человек самостоятельно деловой образуется лишь долгою самостоятельною жизнью нации, вековым многострадальным трудом ее — одним словом, образуется всею историческою жизнью страны» (21, 98).

Лучшие русские писатели не сомневались в том, что нравственные начала являются основой всему, в том числе и правильному, гармоничному, одухотворенному развитию науки и прогресса. Потому-то так важно глубоко понять многовековой исторический опыт, осознать цену веков, восстановить лучшие православные традиции и идеалы не как музейные реликвии или условные символы, а как живой источник распространения благотворной атмосферы в обществе, очеловечивания человека. Только в такой постепенно и естественно оживленной и здоровой атмосфере может проснуться в человеке желание учиться сначала жить любовной жизнью, а уж потом летать.

5

Достоевский, как уже говорилось, принадлежит к числу родоначальников и наиболее последовательных аналитиков тех духовно-душевных последствий научно-промышленного и социально-экономического прогресса, которые ведут к оскудению человеческого в человеке и подмене ценностей, а стало быть, «невидимо» угрожают не только нормальному развитию, но и самому существованию общества. Международная промышленная выставка в Лондоне, словно символизировавшая высший результат западной цивилизации, заставила его написать следующие слова: «Да, выставка поразительна. Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира в едино стадо; вы сознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что тут что-то уже достигнуто, что тут победа, торжество». Однако в то же самое время: «Вы даже как будто начинаете бояться чего-то... Уж не это ли, в самом деле, достигнутый идеал? — думаете вы, — не конец ли тут? <...> Не придется ли принять это, и в самом деле, за полную правду и занеметь окончательно?» (5, 69).

Наблюдая социально-кастовые перемены в обществе, Достоевский убеждается, что господство рыцарей и феодалов сменилось властью так называемого третьего сословия и что свобода, равенство и братство оказались лишь громкими фразами. Буржуазия изменила весь лик Европы, провозгласила превыше всего интересы цивилизации, то есть производство, богатство, «спокойствие, нужное капиталу». Цивилизация, однако, не дает глубокой духовной культуры, которая преобразила бы весь строй душевного мира человека, более того, бесконечно разнообразит, мельчит и множит эгоистические стимулы его поведения. «Бог за всех, и каждый за себя», «всяк за себя и только за себя», «счастье лучше богатырства» — эти и подобные им сознательные или бессознательные общественные формулы Запада, буржуазного катехизиса вызывали острое неприятие Достоевского.

По его логике, в такой общественно-исторической ситуации, посреди всемирных выставок и роскошных отелей, банков, ассоциаций и акционерных компаний было бы наивной неосмотрительностью питать чрезмерные иллюзии относительно пропагандируемых юридических гарантий и формальных законов. И не только потому, что, повинуясь духу времени, прямой выгоде или бессознательному внушению, судейские чиновники превращаются в «нанятую совесть», принимают «биржевиков» за последнее слово прогресса и едва ли не святых. Дело в том, подчеркивает писатель, что формальное право нередко вступает в тяжелый и полуосязаемый конфликт с совестью, полнотой правды и подлинной справедливостью и тем самым как бы закрепляет «низкие причины» человеческого поведения, обслуживая эгоистическое стремление возможно более полного собственного благополучия за счет механического ограничения претензий множества других самолюбий и невероятно широкой нравственной растяжимости. О том, как «юная школа изворотливости ума и засушения сердца» (судебная практика) «выкручивается» для той или иной выгоды в пределах собственных границ, порою не только не затрагивает, но и сокращает, отодвигает на задний план нравственное ядро человека, написана им не одна красноречивая страница. Например, в «Идиоте» Лебедев, увлекавшийся адвокатским красноречием, взялся защищать за обещанное вознаграждение не жертву, а обманувшего ее ростовщика. Другой адвокат пытался убедить слушателей, что мысль

убить человека естественно должна была прийти бедному преступнику, и гордился про себя, что высказывает самую гуманную и прогрессивную мысль. Рогожин же не противоречил ловкому и красноречивому своему адвокату, ясно и логически доказывавшему, что совершившееся преступление было результатом воспаления мозга. Такой диапазон подмен и фальши, от откровенного мошенничества до невольного извращения понятий и возвышенно лживой казуистики, Достоевский обнаруживал у многих современных адвокатов, объяснявших вину преступника стечением неблагоприятных обстоятельств, оправдывавших порою очевидные злодеяния и выводивших за скобки разговор о нравственной ответственности человека. Принципиальная отстраненность внешних юридических определений от борений совести Дмитрия Карамазова наглядно показана писателем в его последнем романе.

Драматическое непонимание между людьми, чье душевное общение отягощено корыстными претензиями, социальными условностями и господствующей конъюнктурой, глубоко раскрыто в «Братьях Карамазовых» на примере чрезвычайно важного для автора описания деятельности представителей правосудия, тех, по выражению современника, «прелюбодеев права и прелюбодеев мысли», для которых важна не правда дела, а «либерально-тенденциозная казуистика» и выпячивание собственных достоинств. О распространенности и раздражающем воздействии на правдивых художников этих закономерностей свидетельствует повесть Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Ее главного героя в судейской и прокурорской службе привлекают в первую очередь не поиск истины, установление истины и дальнейшая участь обвиняемых, что соответствовало бы действительной природе его деятельности, а «публичность речей», напускная важность в суде и беседах с подчиненными, техническое мастерство ведения процесса, демонстративный успех: главное — сделать «резюме», и как можно более «блестящим манером».

Оценки Толстого перекликаются с выводами Достоевского, который в своем произведении проникновенно показывает, как субъективные качества, пристрастия и комплексы юристов мощно влияют на ход расследования и заставляют их невольно уклоняться от истины. Так, убийство Карамазова-отца всколыхнуло ущемленное от недооцененности самолюбие прокурора Ипполита Кирилловича, ибо его расследование могло прогреметь по всей России, «спасти общество» и утешить неудовлетворенное тщеславие. Победа над старинным врагом, прокурором, стала едва ли не главной задачей самодовольного адвоката Фетюковича, который для красного словца готов не пожалеть мать и отца, с помощью красноречивой патетики подмазать репутацию любого свидетеля и получить заранее подготовленный ответ, фактически оправдать отцеубийство. Тщеславие присяжных заседателей, ничего не понимавших в сложном уголовном деле чиновников и мужиков, также настраивало их сразу на обвинительный лад, и они «производили какое-то странно внушительное и почти грозящее впечатление, были строги и нахмурены».

И всегдашнее стремление самолюбивого председателя суда слыть «передовым человеком» предварительно наслаивалось на объективное расследование, неизбежно искажавшееся. Его интересовала прежде всего классификация явления как продукта социальных основ и «русского элемента». «К личному же характеру дела, к трагедии его, равно как и к личностям участвующих лиц, начиная с подсудимого, он относился довольно безразлично и отвлеченно». О господствующих общественно-идеологических тенденциях, внедряющихся в судебную процедуру и

нарушающих ее беспристрастную строгость, можно судить по статье Ракитина, которая положила начало его карьере и изображала трагедию Дмитрия Карамазова как «продукт застарелых нравов крепостного права и погруженной в беспорядок России, страдающей без соответственных учреждений». С другой стороны, дамы на процессе хотя и были уверены в виновности подозреваемого преступника, ожидали его оправдания «из гуманности, из новых идей, из новых чувств, которые теперь пошли».

Новые же чувства и идеи, выводившие преступление из несовершенства общественной среды или изъянов биологической природы человека, создавали предустановленную наезженную колею, в которой духовно-нравственная проблематика, понятия совести и греха вытеснялись материалистическими, корыстно-эгоистическими представлениями о человеке. Вся протокольная часть расследования построена в романе таким образом, что на первый план выдвигаются факты, которые могут быть объяснены естественнонаучными причинами, примитивной ревностью или корыстным расчетом. Сниженное и заземленное понимание личности заставляет судейских чиновников подчеркивать в речах то, что для самого обвиняемого и объективной истины не является главным и решающим. Если для прокурора, например, «человек с деньгами везде человек», то для Мити они — «лишь аксессуар, обстановка», «мелочь», недостойная специального внимания, и это неодинаковое отношение к деньгам определяет и разную интерпретацию их роли в совершенном преступлении. Деньги как «понятный» и «основной» стимул действий подозреваемого уводят внимание от важных для установления правды немеркантильных и внерассудочных мотивов поведения Дмитрия Карамазова и соответственно от поисков реального убийцы. Такую же роль, в сущности, играют и «медицина» со своими «аффектами» и «маниями», и «психология» со своими своекорыстными принципами, оказываясь, если воспользоваться словами Ивана Карамазова, «евклидовой дичью», грубым инструментом, упрощающим и отбрасывающим духовные факты, смещающим значение документальных свидетельств и в целом направляющим следствие по ложному пути.

И прокурор, и следователь, и судьи превратно истолковывают бурные излияния «рыцаря чести», как осознает себя сам Митя, и не вникают в нравственные или просто иррациональные мотивы его поведения, безотчетно погрязают в «крючкотворных мелочах» и «казенщине допроса», не замечая в нем «страдальца благородства», искателя правды с «Диогеновым фонарем» и удаляясь от справедливого решения. Так, продиктованная жалостью к раненому старику Григорию задержка подследственного у забора объясняется ими необходимостью убедиться в смерти ненужного свидетеля, а «математический» документ (письмо Мити к Катерине Ивановне) перевешивает «легенду», на самом же деле правдивую историю с ладонкой и зашитыми в ней деньгами, проливающую свет на искреннее стремление осужденного не быть «вором», сохранить честь и достоинство. Дайте хоть один осязательный факт, требует прокурор, а «не заключение по выражению лица подсудимого родным его братом или указание на то, что он, бия себя в грудь, непременно должен был на ладонку указывать, да еще в темноте». Вам бы все «пакетов», как бы звучит в ответ ироническая реплика Ивана Карамазова, а у него черт свидетель, «дрянной, мелкий черт», сидящий, по его мнению, и под столом судебных заседателей. То есть имеется в виду действие невидимых демонических сил, которые через особенности характеров и

мировоззрения подспудно влияют на чиновников и незаметно уклоняют их от истины. В сфере мистического, но уже Божественного влияния оказывается и самая главная, диаметрально противоположная «математике», «медицине» и «психологии» причина, которая удержала подозреваемого от преступления, однако которая юристам кажется «поэмой в стихах». Митя избежал в последнее мгновение рокового поступка, бросился от окна и побежал к забору потому, что «Бог его сторожил», «слезы ли чьи, мать ли умолила Бога, Дух ли светлый облобызал — но черт был побежден».

Таким образом, «легенды», «поэмы», «стихи», выражение лица или жеста и прочие тонкие, не поддающиеся строгому рациональному учету и догмам силлогистов, но очень важные в духовном отношении стороны и детали становятся решающими для выявления правды. Чуткость к подобного рода сторонам и деталям и позволяет не верящей в вину подсудимого Груше («не таков человек, чтобы солгал») и Алеше, не имевшему никаких аргументов, «кроме нравственной убежденности в невиновности брата», быть ближе к истине, чем «доказательным» юристам. Действительно, установить не только полноту истины о предполагаемом преступлении Дмитрия Карамазова, но и просто его состав, даже сам факт невозможно, не беря во внимание экзальтированное благородство его натуры и искание высшего, проходя мимо его внутреннего переворота и мучений совести. Но именно эти-то аспекты, все самое коренное, сокровенное и трепетное, и отсечены, принципиально вытолкнуты из правового пространства, в котором его хозяевам дорога «не нравственная сторона, а лишь, так сказать, современно-юридическая» и которое подпитывает «искреннюю ложь», полуосознанное или более наглое лицемерие.

Подобные закономерности заставляют Достоевского не фетишизировать, а существенно корректировать несомненные достоинства правового государства и делать соответствующие социально-антропологические выводы: «В человеке, кроме гражданина, есть и лицо <...> Даже закон не предусмотрит всех тонкостей. Но отнять лицо у гражданина и оставить только гражданина нельзя: вышло бы нечто хуже коммунарского стада. Есть преступления и впечатления, которые не подлежат земному суду. Единый судья — моя совесть, то есть судящий во мне Бог»[8]. В результате вместо правды торжествует «механический и хитрейший путь» ее приватизации, а изначальная отвычка юриспруденции от лица, души, совести не может проходить безнаказанно для нравственной вменяемости людей, потенциально готовит (все опять-таки лишь в сроках) более глубокую конфликтную почву и последствия, сравнимые по тяжести с коммунистической идеологией.

Конечно же, Достоевский не был отрицателем правовых отношений и отдавал должное их относительным достоинствам. Вместе с тем, он прекрасно понимал, что заключенные в них ценности низшего порядка нельзя поднимать на котурны, возводить в превосходную степень, принимать за максимум и панацею. «Все в нынешний век на мере и на договоре, — выражает мысли автора персонаж “Идиота”, — и все люди своего только права и ищут <...> да еще дух свободный, и сердце чистое, и тело здравое, и все дары Божии при этом хотят сохранить. Но на едином праве не сохранят...» (8, 167–168).

По убеждению Достоевского, вследствие изначальной слабости человека «закон» неизбежно и крайне необходим (особенно в историческом контексте деспотизма и беззакония). Однако без «благодати» и «даров Божиих», без чистого сердца и

настоящей свободы, то есть внутренней независимости от своекорыстия, он таит в себе возможность оборотнического колебания между формализмом и истиной во всех областях жизни.

6

Недавно в одном из журналов[9] была опубликована статья А. Королькова «Неузнанный Леонтьев». Ее автор сожалел о неосвоенности предсказаний оригинального русского философа, предупреждавшего о неминуемой примитивизации духовной жизни при социализме и капитализме, и призывал вчитываться и вдумываться в искренние строки проницательных отечественных мыслителей. «Попробуйте хотя бы сегодня заснуть не с мельтешеньем телевизионных картинок, не с короткими сиюминутными желаниями, а с мыслью Константина Леонтьева, обращенной к каждому из нас: "Все менее и менее сдерживает кого-либо религия, семья, любовь к отечеству, — и именно потому, что они все-таки еще сдерживают, на них более всего обращена ненависть и проклятия современного человечества. Они падут — и человек станет абсолютно и впервые "свободен". Свободен как атом трупа, который стал прахом"».

Между строк процитированного призыва вполне прочитывается известная безнадежность. Действительно, способно ли «современное человечество» проникнуться пониманием того, что оно, оказавшись в плену абсолютизированных денежных отношений (воспетых идеологической пропагандой в средствах массовой информации, но всегда критически осмысляемых философской мудростью и настоящим искусством), уже почти достигло стадии праха и отдалось в рабство низшим силам всепоглощающей корысти и сугубо материальных интересов? Может ли оно в таком состоянии, кажущемся нормальным и естественным, уяснить спасительность религии, семьи, любви, которые вырывают людей из этого рабства и пока еще способствуют сохранению в них одухотворяющих свойств подлинной свободы (чести, достоинства, совести, милосердия, мужества, самопожертвования и др.)? Ведь высшие силы благородства все более теряют свою жизненную стойкость и иссушаются, подчиняются правилам устроителей «цивилизованного общества» и законодателей «трупной» свободы, превращаются в условную шелуху, едва прикрывающую наготу эгоистической натуры и циничных расчетов.

Вопрос о «трупной» и подлинной свободе, о ее сцеплении с теми или иными идеями, целями и поступками тесно связан с пониманием главных особенностей человеческой природы, с развитием ее темных или светлых начал. Поэтому неуслышанные пророчества Достоевского, опирающиеся на глубинное исследование «темной основы нашей природы», приобретают сейчас еще большую актуальность.

Писатель и сегодня как бы призывает нас ни на минуту не забывать об этой основе, вглядываться в корни происходящего и принимать абсолютно нестандартные решения, дабы избежать очередных обманчивых проектов и новых исторических тупиков. Более того, изменяющиеся общественные отношения опять выстраиваются с опорой на возбуждение низших сил в человеке и угнетение высших, на искажение духовных ориентиров и ценностей бытия.

«Ищите прежде Царствия Божия, и все остальное приложится вам», — призывает Иисус Христос в Нагорной проповеди. В истории же наблюдается обратная

картина, перевернутая логика, в которой на передний план выдвигается не просветление души и любовное благоустроение, от чего и зависят подлинные сдвиги в преодолении всяческих несовершенств, а именно «все остальное» — государственные и партийные интересы, интеллектуальные и научные успехи, увеличение и утончение материального производства и техники, что дробит целостную личность, раздваивает, растраивает, расчетверяет ее мысли и чувства и заставляет стелиться по земле, опираться на греховные начала собственной природы, менять местами цели и средства своего существования.

«Берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей шкуре, а внутри суть волки хищные», — предостерегает Христос слушателей Нагорной проповеди. Конечно, не все нынешние идеологи и штатные пропагандисты демократии, правового государства или столбовой дороги «всего цивилизованного человечества» скрывают за гладко-правильными словами волчью суть. Однако вряд ли можно удовлетвориться их короткими идеями и оценочными суждениями о безальтернативности внедряемых в сознание новых стереотипов, потребительских идолов, культа маммоны. За видимым благополучием, идеологическим натиском, массированным производством иллюзий и играми в виртуальную реальность весьма трудно (но необходимо) осознать, что на самом деле душа ветхого Адама, полная комплексов, корысти, зависти, злобы и мести, все более огрубляется и примитивизируется («Наступает глухота паучья, здесь предел сильнее наших сил», — писал Мандельштам) и как бы подготавливает грядущую расплату за сплошную материализацию и эгоцентризм человеческих желаний.

Такого рода нетривиальная расплата, о которой не мешало бы помнить и нынешним радетелям передела собственности и капитализации России любой ценой, рано или поздно, завтра или через поколения обязательно приходит. О ней в свое время предупреждал Чаадаев сильных мира сего, подрубавших своей «силой» собственный сук и не подозревавших о слабости такой силы и грядущих потрясениях. «Средства, пускаемые в ход обделенными массами для завоевания земных благ, без сомнения, отвратительные, но думаете ли вы, что те, которые феодальные сеньоры использовали для своего обогащения, были лучше? Должно показать им другие, более законные, более действительные средства, такие, которые бы меньше нарушали ваши привычки *комфорта* и *безделья*, а не оскорблять их. Оскорбление не есть политико-экономический трактат. Бедняк, стремящийся к малой доле достатка, которого вам девать некуда, бывает иногда жесток, это верно, но никогда не будет так жесток, как жестоки были ваши отцы, те именно, кто сделал из вас то, что вы есть, кто наделил вас тем, чем вы владеете» [10].

Подобные закономерности, непреложные, хотя и не очевидные, остаются чуждыми «новым» и «старым» силлогистам, позитивистски настроенному уму, «политико-экономической» голове, в которую вряд ли «полезет», например, утверждение Хомякова, что вред от деятельности безнравственного профессионала на государственном поприще гораздо перевешивает приносимую пользу. Или такие еще мысли философа: «Простота есть степень высшая в общественной жизни, чем искусственность и хитрость, и всякое начало, истекающее из духа и совести, далеко выше всякой формальности и бумажной административности. Одно живо и живит, другое мертво и мертвит» [11]; «Всякая искренняя, самозабывающая себя любовь есть приобретение, и чем шире ее область, чем полнее она выносит человека из его пределов,

тем богаче он становится внутри себя. В жертве, в самозабвении находит он преизбыток расширяющейся жизни и в этом преизбытке сам светлеет, торжествует и радуется. Останавливается ли его стремление, он скудеет, все более сжимается в тесные пределы, в самого себя, как в гроб, который ему противен и из которого он выйти не может, потому что не хочет» [12].

Действительно, не хочет и не может. К тому же весь ход жизни усиливает верчение чертова колеса ненасытных желаний, провоцирует завистливое соперничество и амбициозные претензии, то есть укрепляет тесные стены уже и вовсе не противного, а, напротив, обожаемого своекорыстного «гроба», из которого не видны отмеченные выше, как, впрочем, и многие иные подспудные закономерности. А что же тогда говорить об евангельских парадоксах, в которых последние становятся первыми, дети оказываются мудрее взрослых, а грешному мытарству отдается предпочтение перед фарисейским праведничеством? Или о Нагорной проповеди смирения, кротости, милосердия, правдолюбия, сердечной чистоты, помогающей «узреть Бога»?

И все же, ведь в самом деле никому не дано предугадать, как отзовется любое слово. К тому же, отвлекаясь здесь от глубинных религиозно-мистических пластов и парадоксов Нагорной проповеди, сосредоточим внимание лишь на одном из ее слоев, связанных с означенными выше «невидимыми» закономерностями и их осмыслением у Достоевского, который чутко улавливал характер зависимости между типом деятельности личности и ее душой, духовной выделанностью или невыделанностью.

Обратимся к небольшому фрагменту Нагорной проповеди: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут: ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше... Никто не может служить двум господам: ибо или одного будет ненавидеть, а другого любить, или одному станет усердствовать, а о другом не радеть. Не можете служить Богу и маммоне... Взгляните на птиц небесных: они не сеют, не жнут, не собирают в житницы, и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?.. И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, не прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них... Итак, не заботьтесь и не говорите: "что нам есть?" или: "что пить?" или: "во что одеться?", потому что всего этого ищут язычники... Ищите прежде Царства Божия и правды его, а это все приложится вам».

Буква и дух этого текста как бы противостоят ведущим тенденциям современной жизни и лукавым призывам понять «дух капитализма» и овладеть «протестантской этикой», научиться работать и обогащаться, облачиться в демонстративно вызывающие «одежды» нуворишей. Речь в нем идет, конечно же, не о некоей ленивой бездеятельной созерцательности и отказе от труда, а о духовной свободе от имущественной похоти, способности не растворить горнее в дольнем, соблюсти меру и иерархию, в которой «пища» и «одежда», материальные условия существования не забирают чрезмерного внимания, занимают подобающее место, губительно не перевешивают «души» и «Царства Божия», высших целей и смысла жизни, а способны подчиниться им.

Именно качество предпочитаемых и избираемых ценностей притягивает и укореняет сердце, волю и ум человека в той или иной деятельности, которая на свой лад

обрабатывает его душу. Служение Богу потому и несовместимо со служением маммоне, что в последнем нарушается должная мера и иерархия, а сердце похищается не духовными, очищающими, а земными сокровищами, пробуждающими темную страсть к сребролюбию. Страсть же эта становится своеобразным дьявольским соперником Богу, есть «корень всех зол» (1 Тим 6:10), ибо тайно или явно, прямо или косвенно подпитывает в человеке честолюбие, властолюбие, тщеславие, корыстолюбие, самонадеянность, любострастие, жестокосердие, провоцирует вокруг нас зависть, споры, обиды, вражду, месть, воровство, убийство. Сребролюбие, писал преподобный Иоанн Лествичник, есть «дщерь неверия», добровольный нарушитель Евангелия. (Дух Евангелия — любовь.) Но кто имеет любовь, тот не убережет денег. Загадывающий ужиться с тем и другим (с любовью и деньгами) сам себя обманывает.

Еще одна, так сказать, практическая сторона Евангелия и Нагорной проповеди, поскольку в настоящей статье акцентируются подобные аспекты, заключается в освобождении сознания от иллюзорных убеждений, мировоззренческой цензуры, безотчетных фальсификаций, от всевозможных новомодных сказок о финансовых чудесах или добродетельных меценатах. Бог или маммона, любовь или деньги, золото или совесть — именно так ставится вопрос и в православной традиции, и в русской классической литературе, и в творчестве Достоевского.

В отличие от многих наших прогрессивных современников, стремящихся приукрасить фальшивый покров внешнего поддельного добра и возвеличить корыстно-эгоистическую породу людей на путях всепоглощающего обогащения и материального преуспевания, Достоевский открывал на этих путях не вехи в некую обетованную землю, а этапы маршрута в совсем иную сторону. По его убеждению, «все это настроение последних веков, в его целом, научном и практическом, может быть, и действительно проклято». В лихорадке научной, индустриальной, торговой, финансовой деятельности он обнаруживал такую гибельную огранку души, при которой незаметно атрофируется ее «высшая половина», а всецелая сосредоточенность на усовершенствовании средств физического существования (элементарных потребностей в крове, одежде, еде и т. п.) подменяет высшие цели жизни. Писатель сокрушался, что «жрать, да спать, да гадить, да сидеть на мягком — еще слишком долго будет привлекать человека на земле...» Заметную (хотя и как бы невидимую) роль в такой подмене целей и средств он отводил культу денег, регулирующее значение которых в товарном обмене он понимал не хуже специалистов по политической экономии. Однако он не мог не замечать и их превращения в своеобразного великого инквизитора, отнимающего у людей свободу их воли, совести и любви, с немыслимой простотой и естественностью отчуждающего их друг от друга. По наблюдению писателя, денежно-торгашеский идеал становится подспудным хозяином жизни и ведет к возвышению ловких, умных (в смысле хитрых), смекалистых деловых людей, чья активность оказывается объективно заинтересованной в отмеченной подмене целей человеческого существования, в развитии низших качеств за счет высших, в угасании духа и вместе с развитием материально-технического прогресса накладывает на окружающий мир печать усредненности, посредственности, нравственной глухоты и зачастую неосознаваемого лицемерия.

Достоевский подчеркивал, что вместо христианского спасения в братстве и любви на первый план выдвигается идея обогащения любой ценой, начинающая

обретать авторитет и в русском обществе. С глубоким прискорбием он отмечал, что никогда в России не считали «золотой мешок» за высшее на земле, что «никогда еще не возносился он на такое место и с таким значением, как в последнее наше время», когда поклонение деньгам и стяжание захватывают все вокруг и когда наибольший авторитет приобретают промышленники, торговцы, юристы и т. п. «лучшие люди». Достоевский считал, что развратительнее подобного поклонения не может быть ничего, и обнаруживал это развращающее воздействие вокруг себя: «В последнее время начало становиться *жутко* за народ: кого он считает за своих лучших людей <...> Адвокат, банкир, интеллигенция» [13].

Утверждение в сознании общества обогащения как «закона природы» предполагает накопление капитала, то есть ловкость рук в присвоении чужого труда и торговлю им в процессе обмена-обмана, в чем, с точки зрения Достоевского, заключается нечто ненормальное, неестественное, несущее само в себе свою кару. Между тем затененная несправедливость подобной деятельности обставляется «благородством», объясняется «какой-то священной необходимостью», даже идеализируется: «<...> вдруг буржуа увидел, что он один на земле, что лучше его и нет ничего, что он идеал и что ему осталось теперь не то чтоб, как прежде, уверять весь свет, что он идеал, а просто спокойно и величаво позировать всему свету в виде последней красоты и всевозможных совершенств человеческих» (5, 82).

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский проникновенно раскрывает новое лицемерие, бессознательно скрывающее нравственную двусмысленность и уязвимость активности деловых людей. Провозглашая деньги первейшей заслугой и обязанностью человека, буржуа вместе с тем любит поиграть в благотворительность, уважить мораль в театре, пролить умилительную слезу над поступком бессребреника. «А что он взял двенадцать тысяч вместо тысячи пятисот франков, то это даже обязанность: он взял из добродетели. Воровать гадко, подло, — за это на галеры; буржуа многое готов простить, но не простит воровства, хотя бы вы или дети ваши умирали с голоду. Но если вы украдете из добродетели, о, вам тогда совершенно все прощается. Вы, стало быть, хотите faire fortune (составить состояние) и накопить много вещей, то есть исполнить долг природы и человечества. Вот почему в кодексе совершенно ясно обозначены пункты воровства из низкой цели, то есть из-за какого-нибудь куска хлеба, и воровство из высокой добродетели. Последнее в высочайшей степени обеспечено, поощряется и необыкновенно прочно организовано» (5, 77–78).

Достоевский проникал в тайники сознания радетелей «воровства из высокой добродетели», раскрывал их скрытые комплексы и негласные притязания, показывал реальные основания их обогащения. Принципиальным примером здесь служил ему «скупой рыцарь» — персонаж одной из «Маленьких трагедий» Пушкина. «Скупой рыцарь» хорошо прочувствовал, что золото является представителем «человеческих забот, обманов, слез, молений и проклятий», сосредоточило в себе такое количество «крови и пота», которое, будучи проявлено, могло бы стать новым всемирным потопом. Себя же он отождествлял с демоном, которому «все послушно», он же — ничему. Своеволие непослушного демона находит высшее наслаждение в том, что оно может в любую минуту призвать «окровавленное злодейство» и принизить, поработить никак не связанное с его духом или даже противоположное ему — добродетель, гений, музы.

Подобные тайные мечтания привлекают и Аркадия Долгорукого из «Подростка». Его «ротшильдовская идея» заключалась в том, что деньги — это единственный путь, который приводит на первое место даже ничтожество. Как и «скупому рыцарю», подростку особое наслаждение доставляет возможность принудить и поработить денежным могуществом высокие духовные, нравственные, интеллектуальные, героические проявления бытия: «Мне нравилось ужасно представлять себе существо, именно бесталанное и серединное, стоящее перед миром и говорящее ему с улыбкой: вы Галилеи и Коперники, Карлы Великие, Наполеоны, вы Пушкины и Шекспиры, вы фельдмаршалы и гофмаршалы, а вот я — бездарность и незаконность, и все-таки выше вас, потому что вы сами этому подчинились» (13, 76–77). Богатство и соблазняет молодого человека преимущественно возможностью первенствовать и бесчинствовать бездарности, что автор особо выделил в черновиках к роману: «Его, главное, утешает в его системе наживы бесталанность ее. Именно то, что не нужно гения, ума, образования, а в результате все-таки — первый человек, царь всем и каждому...» (16, 46).

Именно такая закономерность греет душу Лужина в «Преступлении и наказании», который наиболее ценил добытые своим трудом и иными средствами деньги, равнявшие его со всем вышестоящим. Ганя же Иволгин в «Идиоте», стремившийся стать с помощью богатства оригинальным человеком, с разоблачительной откровенностью признается, что деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают и будут давать до скончания мира. По убеждению Достоевского, деловая активность новых «лучших людей» таит в себе большую опасность, ибо они стремятся навязать миру «свой облик и свою суть», уверить всех, что нет ничего важнее материальных интересов, доказать, что стремление к прибыли и есть главный смысл жизни, внушить, что всякий идеализм и бессребреничество являются непростительным детским донкихотством. Ведь если бы действительно восторжествовали силы благородства, духовные и нравственные ценности, которые принципиально тем и отличаются среди прочего, что не покупаются и не продаются, то эти люди лишились бы «первого места», возможности «позировать» и навязывать миру свой облик, им нечего было бы делать. Потому-то и поддерживаются приниженные стандарты муравьиного ковыряния в материальных низинах жизни, искаженный рекламно-пропагандной манипуляцией одномерный человек выдается за «настоящего» и «истинного», плодятся бесконечные вещественные соблазны и мануфактурные игрушки, подлинная культура растворяется в массовой, что во внешнем шуме общественных колес слабеет нравственная пружина, душа пригибается книзу, совесть выносится за скобки и достается из кармана по мере надобности, если не мешает прибыли. С точки зрения Достоевского, люди науки и промышленности, ассоциаций и кредитов скорее не спасут, а погубят мир, ибо выставляют жажду личного материального обеспечения и копления денег любыми средствами «за высшую цель, за разумное, за свободу».

Столь своеобразное — «трупное» — понимание разумности, свободы и высшей цели, проще говоря, их фальсификация и подмена, искажение и даже перевертывание подлинной иерархии ценностей, когда квартиры, машины, дачи, банки и т. п. успешно покоряют человека, а возвышающие и облагораживающие начала пригнетаются и выветриваются, и служили для Достоевского несомненными апокалиптическими признаками в индивидуальном и общечеловеческом плане, предвещали личные и мировые катастрофы, неизбежность приближения которых (дело снова лишь в сроках) не могли обмануть ни технические чудеса, ни гигантские промыш-

ленные выставки. Общество, заботящееся исключительно о материальных благах, рано или поздно лишится и их.

Преувеличение значения денег, подчеркивает Достоевский, есть важная разновидность всеобщей предрассудочной идеи о «камнях, обращенных в хлебы», т. е. безосновательной уверенности (и при социализме, и при капитализме), что жизнь людей может совершенствоваться через прогрессивное преобразование низших этажей существования, справедливое распределение материальных благ, индивидуальное и коллективное обогащение и т. д. Однако «черти в конце концов возьмут свое и раздавят человека камнями, обращенными в хлебы, как муху: это их главнейшая цель».

И в деспотизме денег, и в господстве идеологии земного счастья и равенства Достоевский обнаруживал превращение личности в элемент стада, в раба собственных материальных интересов, страстей и грехов, забывшего о «высшей половине» своего существа, о подлинной свободе и Боге. В результате происходит сплошное обмельчание, материализация и эгоизация человеческих желаний, что чревато драматическими последствиями. «Цивилизация, — отмечал он в записной книжке, — испортит народ: это ход дела, в котором рядом со светлою и спасительной идеей вторгается столько скверных привычек, что разве в поколениях впереди возрастут светлые семена, а ложь и мрак будут на первом плане» [14].

Достоевский отчетливо осознавал, что научно-технические достижения, новейшие теории, культ денег не преображают, а лишь предательски маскируют и незаметно усиливают в духовно-психологическом ядре человека низшие силы, постоянно вносящие нестроение и дисгармонию во взаимоотношения людей.

Было бы наивно, недальновидно и вообще неверно полагать, что Достоевский был оголтелым противником денег или рынка, материального благополучия или правовых отношений. Совсем наоборот. Он считал все это нужным прожиточным минимумом социально-интеллектуальной жизни, который, тем не менее, из-за явно недостаточной духовно-нравственной содержательности и слитости с «темной основой нашей природы» нельзя поднимать на котурны и возводить в превосходную степень.

По убеждению Достоевского, при отсутствии «даров Божиих» — свободного духа и чистого сердца — ценности цивилизации не только не вырабатывают положительных сил добра и света, но и создают условия для понижения психического строя, иссушают и примитивизируют душу, выводят из активной жизни ее «высшую половину», разрушают нравственные основания деятельности. Весь мир, заключает старец Зосима, вышел на дорогу «сущей лжи», принимая ее за правду и обольщаясь мнимой свободой, оборачивающейся зависимостью от гордости, эгоизма и чувственности. На такой темной и злой основе своекорыстная политика, идеология и общественная жизнь всегда управляются борьбой и соперничеством, порождают явные или скрытые формы ущемления, угнетения и насилия, разделенности и противопоставленности людей. И любые попытки преодолеть это положение вещей на внехристианских принципах, в какие бы человеколюбивые идеи, прогрессивные установления и передовые учреждения ни облачались, неизбежно заканчиваются в истории лишь перераспределением власти, очередным прорывом в измененных формах фундаментальных установок нравственно холодного и низменного сознания, господства и подчинения, взаимного обвинения и непонимания людей, их неспособности пробиться сквозь крепкие решетки эгоистической тюрьмы к душе ближнего.

По Достоевскому, при таком положении вещей неизбежен апокалиптический финал (дело опять-таки лишь в сроках). В подаренном писателю женами декабристов Евангелии отмечены слова из «Откровения Иоанна Богослова» о звере с семью головами и десятью рогами, на котором восседала облаченная в порфиру и багряницу жена «с золотой чашей в руке своей, наполненной мерзостями и нечистотою блудодейства ее». На теле же жены написано имя: «Тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным». Отметив слово «тайна» двумя чертами и пытаясь далее разгадать ее, Достоевский пишет на полях слово «цивилизация». В подготовительных материалах к «Бесам» имеется толкование этого места Апокалипсиса, где он сравнивает зверя с миром, оставившим веру и опирающимся на свои собственные «гуманистические» силы.

...Говоря о «Дон Кихоте», по его мнению, самой грустной из книг, писатель указывал на выраженную в ней «глубочайшую и роковую тайну человека и человечества», на историческое бессилие действенной любви: «<...> всем этим благороднейшим и богатейшим дарам, которыми даже часто бывает награжден человек, недоставало одного только последнего дара — именно: *гения*, чтоб управить всем богатством этих даров и всем могуществом их, — управить и направить все это могущество на правдивый, а не на фантастический и сумасшедший путь деятельности, во благо человечества!» (26, 25).

По убеждению Достоевского, языческий выбор в любом («демократическом» или «тоталитарном», благообразном или неприглядном) варианте лишает человека положительных сил добра и света, выдвигает на передний план «недоделанных» и «недосиженных» людей, господство которых направляет мир по сумасшедшему пути духовного эгоизма, взаимной злобы, конкурентной борьбы и приближает его к неминуемому краху. Он был глубоко уверен, что без Христа человек приходит — вспомним здесь слова К. Леонтьева — к свободе трупа.

Одна из самых главных и заветных мыслей Достоевского, доверенная его герою, звучит так: «На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа пред нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий пред потопом» (14, 290). Потому-то и так важно, заключал писатель, беречь «знамя Христово», что оно сохраняет твердую почву в различении добра и зла, не позволяет слепотствующему уму увлекаться ложными идеями и ценностями, оживляет в сердце подлинную любовь. Ту любовь и те силы подлинного благородства и высокой человечности, которые угасают за невостребованностью, но без которых нельзя одолеть нигилистический дух Великого инквизитора, принимающего в истории разные обличия, дышащий везде, где заботы о довольстве, пользе или выгоде человека опираются на «темную основу» его природы и где земля обустраивается без небес, счастье без свободы, жизнь без смысла.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Соловьев Вл.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 311.

[2] *Сорокин Питирим.* Человек, цивилизация, общество. М., 1992.

[3] *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч. 2 изд. Т. 20. С. 16–17.

[4] Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 170.

[5] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. Литературное наследство. Т. 83. М., 1971.

[6] Неизданный Достоевский. С. 679.

[7] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 20. С. 284.

[8] Неизданный Достоевский. С. 402.

[9] Смена. 1995. № 6.

[10] *Чаадаев П.Я.* Статьи и письма. М., 1989. С. 215–216.

[11] *Хомяков А.С.* О старом и новом. М., 1988. С. 355–356.

[12] Цит. по: *Чаадаев П.Я.* Цена веков. М., 1991. С. 141.

[13] Неизданный Достоевский. С. 587.

[14] Там же. С. 412.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Введение (*Татьяна Касаткина*) 3
2. *Павел Фокин (Москва, Государственный литературный музей).* Чудо Достоевского в XX веке 10
3. *А.Г. Гачева (Москва, ИМЛИ РАН).* Творчество Достоевского и русская религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века 18
4. *Елена Новикова (Томский государственный университет).* «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX — первой половины XX вв. 97
5. *Михаил Аксенов Меерсон (США).* Рождение Философии из Духа Литературы на сцене русского персонализма 125
6. *Татьяна Касаткина (Москва, ИМЛИ РАН).* Феномен «Ф.М. Достоевский и рубеж XIX–XX веков» 143
7. *Б.Н. Тихомиров (Санкт-Петербург, Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского).* Дискуссионные вопросы интерпретации христианского мировоззрения Достоевского в свете работ В.В. Зеньковского 199
8. *К.А. Степанян (Москва).* «Реализм в высшем смысле» и XX век 217
9. *Анна Свинцова (Москва).* Тема рыцарства в романах Ф.М. Достоевского «Идиот» и Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» 244
10. *П.Е. Фокин (Москва, Государственный литературный музей).* Достоевский и М. Цветаева: к вопросу о судьбах «реализма в высшем смысле» в XX веке 280
11. *А.Н. Долгенко (Волгоград).* Преступление без наказания: наследие Ф.М. Достоевского в неомифологии Ф. Сологуба 290
12. *Ирина Пантелей (Москва–Брунек).* Роман Федора Сологуба «Творимая легенда» и «классические мениппеи» Достоевского 297
13. *Р.Н. Поддубная (Харьков).* «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского в «Иисусе Неизвестном» Д. Мережковского 310
14. *Б.Н. Тихомиров (Санкт-Петербург, Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского).* Христос Достоевского versus Христос Набокова 320
15. *Елена Новикова (Томский государственный университет).* В.В. Набоков и Ф.М. Достоевский: дискурс «личного отчаяния» 347

16. *Ольга Меерсон (США, Джорджтаунский университет).* Набоков — апологет: защита Лужина или защита Достоевского? ... 358

17. *Жервез Тассис (Швейцария, Женевский университет).* Достоевский глазами Алданова ... 382

18. *Ирина Пантелей (Москва–Брунек).* Как бы назло ему (На подступах к теме «Достоевский и Нина Берберова») ... 406

19. *Жан-Филипп Жаккар (Швейцария, Женевский университет).* Наказание без преступления: Хармс и Достоевский ... 411

20. *П.Е. Фокин (Москва, Государственный литературный музей).* «Дневник писателя» как актуальный текст XX века ... 426

21. *Л.И. Сараскина (Москва, ГИИ).* «Могут наступить великие факты...» Уроки Достоевского в творческой судьбе А.И. Солженицына ... 452

22. *Р.Я. Клейман (Молдова, Кишинев).* Достоевский в творческой интерпретации Иосифа Бродского: эхо преемственности ... 495

23. *Сергей Бочаров (Москва, ИМЛИ РАН).* Достоевский у Бахтина (Бахтин-филолог) ... 514

24. *Федор Тарасов (Москва, ИМЛИ РАН).* Бахтинская концепция диалогизма Достоевского в свете евангельских основ творчества писателя ... 528

25. *Ольга Юрьева (Иркутский государственный педагогический университет).* Образ «русского семейства» в творчестве Ф.М. Достоевского и в русской литературе начала XX века ... 536

26. *Дмитрий Достоевский (Санкт-Петербург).* Достоевские в XX веке. *Наталья Шварц (Санкт-Петербург).* Фотоальбом ... 560

27. *Николай Богданов (Москва).* «Кровь» Достоевских. Из разысканий об украинских родственниках писателя ... 586

28. *Е.Р. Пономарев (Санкт-Петербург).* Ф.М. Достоевский в советской школе ... 612

29. *Н.Н. Подосокорский (Великий Новгород).* Достоевский и его творчество в современных российских учебниках истории ... 625

30. *А.В. Архипова (Санкт-Петербург).* Как мы издавали академического Достоевского ... 640

31. *Н.А. Тарасова (Петрозаводский государственный университет).* Современные проблемы текстологического анализа рукописей Достоевского ... 651

32. *Л.И. Сараскина (Москва, ГИИ).* Проверка на бессмертие (Достоевский в кинематографе и на театре) ... 664

33. *Борис Тарасов (Москва, Литературный институт).* Христианская антропология Достоевского и современный мир ... 715

ISBN 978-5-9208-0284-2
9 785920 802842 >

Научное издание

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

Достоевский и XX век

Том 1

Корректор — *Е.Н. Сченснович*
Технический редактор — *Т.А. Заика*

Подписано в печать 30.11.2007.
Формат 70x100 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 60,63 + вклейка. Тираж 1000 экз.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ППП «Типография "Наука"».
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6.

Заказ № 2399

Достоевский и XX век

Том 1