

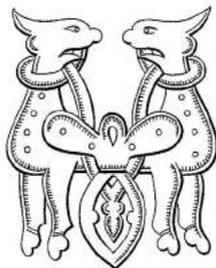
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ:
ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Выпуск 4

СЕРИЯ
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ: ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Редакционная коллегия серии:
Е.А. Тахо-Годи (председатель)
А.Г. Гачева, Т.А. Касаткина, О.А. Коростелев

Ответственный редактор:
Е.А. Тахо-Годи



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

Т. А. КАСАТКИНА

ДОСТОЕВСКИЙ КАК ФИЛОСОФ
И БОГОСЛОВ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СПОСОБ
ВЫСКАЗЫВАНИЯ

ВОДОЛЕЙ
МОСКВА
2019

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
К28



Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН в ходе работы по гранту Российского научного фонда (проект РНФ № 17-18-01432)

Издание осуществлено за счет средств гранта Российского научного фонда (проект РНФ № 17-18-01432)

Рецензенты:

О.А. Богданова, доктор филологических наук

Т.В. Ковалевская, доктор философских наук

Касаткина Т.А.

К28 Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / Отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Водолей, 2019. – 336 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 4). ISBN 978–5–91763–488–3

В новой книге Т.А. Касаткиной предпринимается исследование философских и богословских смыслов «Записок из подполья» и художественных текстов «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского посредством субъект-субъектного метода, подробно описанного в первой части исследования. Во второй («Записки из подполья») и третьей (художественные тексты «Дневника писателя») частях исследуется, что такое философия произведений Ф.М. Достоевского, почему она существует в его текстах как внутренняя и имплицитная, как именно она там существует и посредством чего открывается для читателя. В первой части демонстрируются также возможности субъект-субъектного метода применительно к произведениям изобразительного искусства: иконе и религиозной живописи.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978–5–91763–488–3

© Т.А. Касаткина, 2019

© Издательство «Водолей», оформление, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	9
--------------------------	---

I.

МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

О СУБЪЕКТ-СУБЪЕКТНОМ МЕТОДЕ ЧТЕНИЯ.....	12
Практические рекомендации.....	13
О методологическом отличии гуманитарных наук.....	14
О специфике эксперимента в гуманитарном знании.....	21
Наша склонность сделать себе всякую вещь зеркалом.....	23
Необходимость второго чтения.....	25
По отношению к ученику главный принцип – открытость.....	26
Личность как инструмент познания.....	27
О точке зрения и соборности.....	28
О трансформации личности читающего.....	29
Герменевтический круг.....	30
О возможности адекватной интерпретации.....	32
Маркеры значимости в текстах Достоевского.....	34
Композиция текста.....	35
Два возможных направления движения при работе с текстом.....	36
Субъект-субъектное – и субъективное.....	39
Возможно ли все же понимать текст с первого раза?.....	40
Об опыте и проекции.....	42
О выборе темы исследования.....	43
ОРГАНИЗАЦИЯ СОВМЕСТНОЙ НАУЧНОЙ И УЧЕБНОЙ РАБОТЫ В РАМКАХ СУБЪЕКТ-СУБЪЕКТНОГО МЕТОДА: УВЕЛИЧЕНИЕ МЕРНОСТЕЙ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО КРУГА.....	45
Еще раз о смерти автора.....	45
...и о смерти читателя.....	48
Еще раз о специфике гуманитарных наук.....	49

Литература в школе. Ученик как объект	50
Филология как необходимое: наука понимания	52
Субъект-субъектный метод с точки зрения совместной работы	53
Кто такой я и кто для меня <i>другой</i>	56
О теории литературы	60
И еще раз: <i>субъект-субъектный</i> – не значит <i>субъективный</i>	61
О целях образования, особенно гуманитарного	62
ЧТЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО: ПОСТРОЕНИЕ ЭКСКУРСИИ	63
Новая проблема музея	63
Для чего изобразительное искусство и что заменяет музей?	64
Объектное описание изобразительного искусства блокирует возможность его чтения	66
Великая Панагия	69
Крещение	71
Преображение	75
БОГОСЛОВСТВОВАНИЕ ОБРАЗАМИ: ИКОНЫ И КАРТИНЫ НА СЮЖЕТЫ	
«Благовещения», «Рождества Христова» и «Сретения»	78
Богословствование художника	78
Благовещение	79
Рождество	83
Сретение	91
НЕИЗБЕЖНОСТЬ ФИЛОЛОГИИ: ПРОБЛЕМА ДОСТУПА К ФИЛОСОФИИ	
и БОГОСЛОВИЮ ПИСАТЕЛЯ	96
Почему приходится использовать слово «доступ»?	96
Философия и богословие поэта/писателя не равны философским и богословским пассажам в его текстах	97
Два слова о философии и богословии Достоевского	99
Как философствует и богословствует Достоевский?	
Первый подступ	103
София и Симеон	104
Pater Seraphicus	107

II.

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» КАК ХРИСТИАНСКИЙ ТЕКСТ

«Записки из подполья»: ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ	114
«Собственно философское произведение» и «введение в европейский экзистенциализм»	114
«Записки из подполья» не то, чем они кажутся	116
1860-е годы в глубинной мысли Достоевского	117
Глядя на текст под другим углом	124
«Покиватели»	124
«Сорок лет»	127
Эпиграф ко второй части	129
О КОМПОЗИЦИИ И БЛИЖАЙШЕМ КОНТЕКСТЕ	135
Где конец и где начало?	136
Жанровые определения частей и целого	138
«Маша лежит на столе...» и «Социализм и христианство». Я и ВСЕ. Проблема цели	141
Некоторые концепты «Записок из подполья»	157
Что-либо «совсем готовое»	158
«Прекрасное и высокое»	160
Что такое <i>подполье</i> ?	162
Человек естественный и человек сознающий	167
О ПРИРОДЕ «Я»	169
«Маша лежит на столе...» Завершение медленного чтения	169
О природе <i>я</i> в «Записках из подполья»	174
Я и Ферт. Четыре и пять. Естественный человек (бык) и мышь	178
ПОЗНАНИЕ В ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОМ КРУГЕ	182
Возможность <i>стать</i>	182
Почему подпольный не способен любить?	183
Почему подпольный так тесно связывает наслаждение и боль?	184
Вернуться к авторскому примечанию	185
Подпольный как писатель	186
Достоевский и Сартр: ад	187
Другой герой – или другой автор?	188
Объективированный и объективирующий герой	189
О еще одной причине проблематичности для нас метода	191

Почему не только можно, но и <i>положительно должно</i> хотеть против собственной выгоды?.....	192
«У меня есть подполье» – «К черту подполье».....	198
Почему желание подпольного обнять человечество не выражается другим способом?.....	200
Лицо как знак рая.....	201
Хрустальный дворец, капитальный дом и муравейник.....	203
Хрустальный дворец, единое стадо, курятник и Новый Иерусалим.....	203
Капитальный дом, вавилонская башня, врач Вагенгейм, кирпич.....	208
Еще о страдании.....	214
Муравейник.....	215
Аполлон и мышь.....	217
ПАРАДОКСАЛИСТ.....	229
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	237

III.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ»

Зачем Достоевский издавал «Дневник писателя» – и почему его читают молодые люди в XXI веке.....	240
«Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского: СТРУКТУРА ОБРАЗА И ЭСТЕТИКА ДЕЙСТВИЯ.....	255
«Мужик Марей»: СМЫСЛ ИСКУССТВА И СПОСОБ БОГОСЛОВСТВОВАНИЯ Достоевского.....	277
«Сон смешного человека»: ЛИЧНОСТЬ КАК РЫЧАГ ПРЕОБРАЖЕНИЯ МИРА.....	299
Ближайший контекст. Ум и сердце. «Отдать все» – «Нельзя же отдать все». Человечество как единое древо....	300
Контекст мотива видения о золотом веке.....	310
Жанровое определение.....	313
Восприятие мира как субъекта.....	315
Границы.....	317
То же самое – и совсем другое.....	322
Список литературы.....	325

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая читательскому вниманию книга задумана и, по мере сил, выполнена одновременно как исследовательский проект, направленный на то, чтобы открыть и сообщить читателю нечто об исследуемых произведениях, и как методологически-методический проект, направленный на то, чтобы читатель научился сам, пользуясь предложенным методом и методиками, работать с художественными текстами.

Первый раздел книги – методологический, посвящен как описанию принятой в данной работе методологии исследования художественного текста, имеющего образную структуру (как словесного, так и живописного), с целью выявления его философского и богословского смысла, так и методике преподавания литературы и методике построения экскурсии по произведениям иконописи, поскольку методология исследования и методика преподавания/организации взаимодействия с художественным текстом, как оказалось, всегда в высшей степени взаимосвязанные вещи. Субъект-субъектный способ исследования произведений искусства непременно будет предполагать и субъект-субъектный способ взаимодействия с учениками и экскурсантами.

Второй раздел посвящен исследованию «Записок из подполья» в перспективе обозначенной их автором цели: «вывести из этого потребность веры и Христа».

Третий раздел посвящен художественным текстам «Дневника писателя», созданным как пространство, в котором автор мог договорить до конца свои фундаментальные философские и богословские идеи, не потеснив свободы читателя.

Помимо прочего, оказалось, что саму книгу о работе субъект-субъектным методом невозможно написать полностью монологически, без явного присутствия того герменевтического круга, который собирался вокруг анализируемых здесь текстов в ходе работы нашей летней школы для преподавателей литературы и философии в Сестоле (Италия), посвященной аналитико-синтетическому чтению произведений литературы и искусства, проходящей ежегодно с 2013 года. Эта невозможность определила то, что некоторые части текста во втором разделе, посвященном анализу «Записок из подполья», написаны в форме вопросов и ответов. Это касается тех вопросов, которые я не смогла бы поставить перед собой сама – но после того, как я на них ответила, я уже двигалась в анализе дальше, исходя из полученных ответов. Таким образом, изла-

гаемый в книге метод определяет не только то, что в ней написано, но и то, как оно написано.

Работа над книгой велась с 2017 года в ИМЛИ РАН в рамках проекта Российского научного фонда «Русская литература и философия: пути взаимодействия», поэтому ряд ее основных положений был апробирован в докладах на международных научных конференциях и семинарах, организованных научным коллективом, реализующим данный проект.

Книга создавалась в постоянном взаимодействии с преподавателями литературы и философии в Италии, с учителями литературы и преподавателями-филологами в России, с их учениками (юными и взрослыми), с моими аспирантами и сотрудниками по научно-исследовательскому Центру «Ф.М. Достоевский и мировая культура», желавшими (как и я) понять, *зачем*, и научиться, *как* читать художественную литературу и произведения изобразительного искусства. Всем им – моя бесконечная благодарность за возможность совместного поиска самого важного и самого глубокого в жизни.

Я сердечно благодарю Амброзианскую библиотеку и о. Франческо Браски за любезное предоставление возможности публикации шедевра Брамантино в прекрасном качестве.

I.

**МЕТОДОЛОГИЯ
АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

О СУБЪЕКТ-СУБЪЕКТНОМ МЕТОДЕ ЧТЕНИЯ

Прежде всего поговорим о том методе, с которым мы приступаем к чтению и исследованию текстов Достоевского.

Начнем с синтетического определения. Субъект-субъектный метод – метод исследования реальности, при котором познающий вступает с познаваемым в равноправное *взаимодействие* (а не подвергает его ряду воздействий, сам оставаясь за пределами непосредственного с ним контакта, как это предполагается при субъект-объектном методе познания). Целью субъект-субъектного метода является выяснить не внешние характеристики и объективные процессы в познаваемом (которые всегда наилучшим образом проясняются путем сопоставления и сравнения, встраивания в ряд и раздел в качестве элемента системы высшего порядка), а его внутреннюю жизнь и самоощущение как *уникального целого*. Главным инструментом субъект-субъектного метода является сама личность исследователя, вольно умаляющаяся перед познаваемым для того, чтобы не исказить и не экранировать передаваемое ей таким образом знание – и одновременно расширяющаяся для того, чтобы мочь взаимодействовать с открывающимся целым в максимально широком диапазоне, предоставлять исследуемому максимально доступную исследователю шкалу. В результате взаимодействия в процессе такого познания на каждом новом витке герменевтического круга меняется не только видение соотношения общего и частных в познаваемом – но меняется и сама личность исследователя. На каждом новом витке взаимодействия с познаваемым познающей личности становятся доступны новые данные и новые уровни обобщения – за счет ее личностного роста, перехода на новую ступень. Этот метод наиболее адекватен подлинно гуманитарному знанию, изначально ставившему перед собой задачу не «приобретения объективных знаний», но формирования человеческой личности. Именно личность конкретного познающего определяет как способ взаимодействия, так и точки «входа» в познаваемое (и для всех они будут разные) – поэтому радикально меняется представление о взаимной работе познающих в исследовательской группе (в классе), организация этой работы и роль ведущего ученого/преподавателя/учителя в ней. Точкой входа в изучаемое всегда является момент нашего непонимания.

Теперь рассмотрим метод подробнее.

ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Прежде чем перейти к теоретическому описанию субъект-субъектного метода чтения художественных текстов (под которыми понимаются тексты литературные, живописные, кинематографические и т.д. – то есть любые, где на первом плане будет находиться художественный образ), необходимо сказать несколько слов о настрое и установках, необходимых для тех, кто хочет его использовать не только как исследовательский метод, но и как метод обучающий.

Прежде всего, этот метод предполагает внимание к *запросу обучаемого*. Преподаватель не может выстроить курс лекций по произведению без запроса обучаемого; можно сказать, что без его вопросов он не знает значительной части ответов. Это связано с осознанием преподавателем ограниченности горизонта своего видения – и пониманием того, что за счет вопросов учащихся этот горизонт может и должен претерпеть существенное расширение. *Претерпеть* тут точное слово, особенно на ранних этапах перехода к работе по этому методу, потому что процесс такого расширения, в конце концов – очень радостный и вдохновляющий, поначалу может быть очень болезнен.

Болезненность эта связана с двумя вещами: во-первых, с необходимостью покинуть уютный и привычный горизонт мнений, создающий иллюзию имеющегося у преподавателя завершенного знания, или, по крайней мере, стройной концепции. Когда факты, *показываемые* учениками в тексте, не объясняются из имеющейся концепции или объясняются крайне неудовлетворительно – это может вызывать раздражение и отторжение, проецируемые как на личность ученика, так и на анализируемый текст. А, во-вторых, само это отторжение связано с ошибками нашей самоидентификации: мы склонны идентифицировать себя со своими мнениями и со своим знанием, в силу чего указание на границы их применимости воспринимается нами не как радостная возможность для нас личностного роста, каковым оно на самом деле является, но как посягательство на нас самих, и, как следствие, вызывает сильную защитную реакцию.

Расширение преподавательского горизонта будет проходить по нескольким параметрам.

Во-первых, вопросы дадут преподавателю возможность говорить о вещах, с его точки зрения очевидных, которые ему из-за этой очевидности в голову не приходило проблематизировать. И проговаривание того, что в свернутой (и никогда не разворачиваемой) форме находилось в его

сознании, часто оказывается чрезвычайно продуктивным и чреватым значительными открытиями.

Во-вторых, есть вещи, на которые преподавателю не пришлось бы в голову взглянуть под таким углом, под каким на них посмотрят учащиеся. И поэтому их вопросы будут главным стимулом, они будут определять направление, в котором будет развиваться анализ текста. С разными группами придется проходить разными путями. В любом случае, именно учащиеся должны определять *место входа* в текст. Почему – надеюсь, будет ясно из дальнейшего.

Есть еще одно очень важное условие начала работы в группе, которое преподаватель должен проговорить для учащихся (и как напоминание себе), например, в таком виде: «Мы с вами не боимся говорить глупости». Как правило, именно то, что очень хочется сказать или спросить, но при этом кажется, что для других это может быть неважно, неинтересно, совершенно понятно и очевидно по умолчанию или, наоборот, совершенно нелепо, – окажется наиболее ценным для всей группы. Скорее всего, сомнения возникают именно потому, что речь идет о вещи, очевидной для спрашивающего, которую, однако, без его помощи будут практически неспособны увидеть под таким углом все остальные.

О МЕТОДОЛОГИЧЕСКОМ ОТЛИЧИИ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Теперь нужно сказать о том, как эти практические рекомендации вытекают из описываемого здесь базового метода. То есть – необходимо поговорить о *месте личности в гуманитарных науках и вообще о гуманитарном знании как именно встрече личностей*.

Мы выросли в ментальной системе, которая предполагает, что чем меньше личность участвует в научном/познавательном процессе, тем этот процесс более достоверен. То есть наука, как она существует сейчас в подавляющем объеме, решительно исключает из себя участие именно личности. Причем, исключение личности познающего есть лишь следствие первоначального исключения из процесса личности познаваемого.

На самом деле, субъект-объектный способ не просто *ведет* к устранению субъектности также и исследователя (и любого человека как потенциального исследователя) – но он и совершает такое устранение *в тот самый момент*, когда мы решаем, что на той стороне – не субъект, но объект.

Во-первых, потому, что субъектность нужна лишь при познании субъектности (чтобы и в свою очередь быть познанной и *изменной*). Для по-

знания качеств объекта субъектность, действительно, должна быть минимизирована или, в идеале, устранена.

Во-вторых, нужно представить себе в пространственной схеме, как совершается это устранение первого субъекта из отношения. Отношение «Бог – субъект познаваемый – субъект познающий», где познающий субъект стоит лицом к субъекту познаваемому и созерцаемому за ним Богу (а познание субъекта как он есть возможно лишь, если мы смотрим на него в перспективе его вечности и его Творца), становится иным отношением (а вернее – перестает быть собственно *отношением*), когда познающий субъект уходит от лица к спине/затылку познаваемого – это, собственно, и есть процесс устранения субъектности (мы теперь смотрим *на* поверхность тела – а не *в* лицо) – но и сам, соответственно, при этом встает к Богу спиной. Вследствие чего он больше не видит сквозь познаваемый субъект Бога – и не видит его в Боге – а *заслоняет* его от Бога.

Получается закрытый от Бога спиной познающего субъекта мир, в котором познающий стоит лицом к спине познаваемого.

Примерно то, что мы видим на этой композиции Дарьи Тихомоловой по картине Рене Магритта «Воспроизведение запрещено».



Композиция Дарьи Тихомоловой по картине Рене Магритта «Воспроизведение запрещено» (1937)



Фра Филиппо Липпи. Видение блаженного Августина (ок. 1460).
Санкт-Петербург. Эрмитаж

Субъект-субъектный способ познания, в свою очередь, наглядно явлен в картине фра Филиппо Липпи «Видение блаженного Августина».

Хотя рассказ, лежащий в основе картины, говорит о том, что Августину была явлена Дитя-ангелом в аллегорическом виде невозможность познания Троицы (познать Тайну Господнего бытия ограниченному человеческому уму так же не под силу, как вычерпать море ложкой в мелкую ямку), фра Филиппо Липпи рисует нечто иное, что очевидно хотя бы из динамики жестов на картине. Блаженный Августин склоняется в почтении и готовности остановить свой взгляд и ум на доступном, на вещи по эту сторону потока, словно разделившего познаваемое и непознаваемое – на Младенце-ангеле. Однако младенец в христианской картине неизбежно отсылает нас к мысли о Младенце-Христе, ставшем вещью этого сотворенного мира, не перестав быть Богом – то есть перекинув мост над роковым потоком. И жест Младенца не запрещает, а повелевает Августину смотреть на черное трехликое Солнце – образ неприступной Троицы, раскрывающейся Августину через созерцание Младенца, Который, в свою очередь, закрыт и мелок, как ложка, если мы не видим его в перспективе Его истинного Божественного бытия.

Итак, в определенный момент идея субъект-объектного познания торжествует. Меж тем, для гуманитарного знания такое положение дел яв-

ляется сокрушительным, поскольку именно методология *гуманитарного* знания принципиально требует *субъект-субъектных* отношений между познаваемым и познающим, а не субъект-объектных, при которых предполагается исключительно страдательная позиция объекта, подвергающегося воздействию, но не вступающего во взаимодействие.

Становление субъект-объектной методологии адекватно описано в стихотворении русского поэта XX века Юрия Кузнецова «Атомная сказка»:

Эту сказку счастливую слышал
Я уже на теперешний лад,
Как Иванушка во поле вышел
И стрелу запустил наугад.
Он пошел в направлении полета
По серебристому следу судьбы.
И попал он к лягушке в болото,
За три моря от отчей избы.
– Пригодится на правое дело! –
Положил он лягушку в платок.
Вскрыл ей белое царское тело
И пустил электрический ток.
В долгих муках она умирала,
В каждой жилке стучали века.
И улыбка познания играла
На счастливом лице дурака.

Познание, как оно изображено в этом стихотворении, очевидно и намеренно (ибо в первоначальной сказке, в сказке, которая существовала до того, как в мире стал господствующим субъект-объектный метод познания, лягушка-царевна становилась *супругой* Иванушки) противопоставлено познанию в библейском смысле, то есть – познанию как соитию, познанию по причастности, когда основой его становится слияние двух в одно – и выход познающего за собственные пределы (и за пределы двоих) в экстатическом состоянии. Познание в этом стихотворении приравнено к убийству, потому что, в конце концов, любая объективация субъекта с целью его познания есть не что иное, как убийство.

Тут, правда, нужно сказать, что объективируемый субъект умеет защищаться от нашего скальпеля, подставляя под него всегда и неизменно *оболочку*, поверхность (как бы далеко за внешние границы объекта не

проникал наш скальпель), никогда не пропуская нас в глубину. Субъект-объектный анализ всегда имеет дело с одним из покровов личности или вещи – и никогда – с самой личностью или внутренним вещи. Так что, возможно, не всегда *буквально* происходит убийство, но исследователь такого типа, тем не менее, всегда имеет дело только с мертвым – с ороговевшим защитным слоем.

Но такая позиция познающего, по сути, уничтожает и само гуманитарное знание, саму возможность именно *гуманитарного* знания, а не только то, что стало его объектом. И вот почему.

Принципиальное отличие гуманитарных наук от наук естественных и технических очевидно уже в тех названиях, которые даны наукам. Очевидно до такой степени, что мы почти перестали обращать на это внимание. Поэтому я напомним то, что неизбежно прозвучит как банальность. У нас есть – с одной стороны – биология, география: биос – по-гречески *жизнь*, логос – *слово* (произносимое), а также *рассуждение, разум, понятие, смысл* и т.д. Гео – *земля*, графо – *чертить, рисовать, писать*. То есть эти науки называются примерно: «рассуждение о формах жизни»; «описание земли». Но те науки, которые мы называем «гуманитарными» называются иначе, например: филология, философия. Филео – по-гречески *любить*; софия – *мудрость*. Таким образом, названия этих наук можно примерно перевести как «любовь к слову», «любовь к мудрости». Но, заметим в скобках, их можно перевести и как «слово любви», «мудрость любви».

Философия и филология, не встраиваясь, решительно выпадая из ряда именованных других наук, легко присоединяют к себе в качестве третьего члена ряда *филокалию* (в русском переводе – «добротолюбие» (а буквально – «любовь к красоте»), корпус писаний св. отцов, призванный преобразить личность читающего и практикующего). Из чего становится окончательно очевидно, что это науки, занимающиеся не познанием объективированного мира, но, прежде всего, становлением самого изучающего их человека.

Если в случае биологии мы о чем-то рассуждаем, что-то описываем, то в случае филологии – *мы что-то любим и о чем-то (а вернее – с чем-то или в присутствии чего-то)¹ говорим с любовью*. В первом случае

¹ Светлана Адоньева говорит о волшебной сказке, что внутри нее герой никогда не имеет возможности «умозаключить» **о чем-то** – и поступить правильно. Внутри полностью одушевленного (то есть субъектного, скажем мы) мира он имеет возможность только спросить – и получить или не получить (и тогда – спрашивать

перед нами – предмет, объект, не предполагающий нашего с ним *эмоционального, чувственного* (то есть, буквально – *эстетического*²) *контакта*. Во втором случае именно эмоциональный контакт и становится *орудием познания*, то есть перед нами не предмет, не объект, но субъект, которого мы признаем равным себе и в некотором смысле – высшим себя, как всегда любящий признает возлюбленного высшим себя.

Возьмем какой-нибудь самый простой пример. Допустим, перед нами яблоко. Если мы будем пользоваться методологией естественных и тех-

далее) ответ. Соответственно, в таком мире исчезает и идея случайности произошедшего. Если что-то случилось – за этим всегда стоит намерение. Применительно к анализу художественного текста это будет, как мы понимаем, намерением автора (постструктуралисты тут будут говорить о намерении текста). При этом любое действие (например, падение кирпича с крыши) – будет опознаваться внутри волшебной сказки – непременно как действие какого-то конкретного актора в этом мире. Причем тут же выясняется, что это не специфика волшебной сказки – а свойство любого высказывания внутри того видения мира, в котором продолжают рассказывать волшебные сказки. А вот (скажем мы) внутри текста Достоевского любое действие и высказывание будет одновременно действием или высказыванием конкретного актора с одними целями – и, сквозь него, действие или высказывание мира/Бога/автора – зачастую, совсем с другими целями. (См.: Лекция Светланы Адоньевой «Магия и целительство. Недуг и здоровье. Естественное и сверхъестественное» на XI Ежегодной Международной Конференции «Я и Другой: Пространство Отношений», 2018 год. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Ai2XGOvhC_8 (Дата обращения: 27.08.2019))

Интересно Светлана Адоньева также говорит про свое *научное* описание разнокачественного времени (*время и пора*) и разорванности/дискретности пространства в мировоззрении тех, среди кого живет фолклор: «Когда я описывала это в кандидатской диссертации – я описывала это отстраненно, отчуждая от своего собственного опыта. Но понять я это смогла, только когда подключила свой опыт». Очень хорошая характеристика объектности мышления – и перехода к субъектности взаимодействия. В субъектном взаимодействии от исследующей личности требуется подключить свой личностный опыт – и это непереносимое условие *понимания*.

Так же она говорит, что народная магия (которая есть взаимодействие субъектов) возможна только тогда, когда актер находится в состоянии здесь-и-сейчас. Выходя из этого состояния, *переходя к умозрительности*, он *утрачивает доступ к ситуации*. Из чего, еще раз, следует – когда мы познаем субъект-объектно – мы *не взаимодействуем*. Такого рода познание – есть всегда *препятствие* на пути к другому.

² Эстетический – от др.-греч. αἰσθάνομαι – чувствовать; αἰσθητικός – воспринимаемый чувствами.

нических наук, то мы его взвесим, измерим, проведем химический анализ, точно будем знать, сколько в нем, допустим, содержится сахарозы и глюкозы, сколько воды и т.д. Но если мы будем использовать методологию гуманитарных наук, то мы должны будем его – откусить. Попробовать. То есть – узнать о нем от него самого. И это будет совсем другое знание и совсем другой опыт. Это будет взаимодействие из личного опыта.

Кстати, как раз о том, что попробовать – это и значит «узнать», рассказывает нам известная сказка о Маше и гусях-лебедях, унесших братца Иванушку. Когда яблонька говорит привередливой и избалованной девочке, обратившейся к ней с вопросом: «Попробуй моего яблочка, тогда скажу», – она не выдвигает непонятного условия своей разговорчивости – да еще в ситуации опасности и спешки, когда Маша догоняет братца или убегает с ним от преследования; нет, яблонька просто предлагает единственный способ, каким ее можно услышать и понять, узнать от нее то, что знает она. Грубо говоря, «передача информации» осуществляется в акте прямой причастности другому – в акте «пробования яблочка».

Мы часто пренебрегаем методологией гуманитарных наук даже тогда, когда речь идет о самом человеке. В нашей медицине (я говорю не о везде случающихся отрадных исключениях, а о системе) пациент уже давно безгласный объект, ничего не могущий понимать в своей болезни, поскольку главный принцип субъект-объектного отношения – *со стороны виднее*.

В сущности, нужно признать, что субъект-объектный и субъект-субъектный методы – это не методы, специфические для той или иной научной области, а *способы отношения к миру*, неизбежно захватывающие всю область нашего с ним взаимодействия. И сейчас в нашем отношении к миру почти абсолютно господствует субъект-объектный метод (что в качестве следствия имеет, кстати, серьезную и почти тотально распространяющуюся проблему межличностных отношений).

Но, однако, даже при попытке использовать методологию гуманитарных наук в области самих гуманитарных наук искажения в полученном знании могут быть очень велики (на что и упирают всегда сторонники субъект-объектного метода). И здесь опять можно привести простой пример. Именно люди, работающие в области технических и естественных наук, сформулировали «правило градусника»: градусник измеряет не температуру системы, но температуру системы, в которую внесен градусник. Другими словами – градусник *изменяет* температуру системы, которую должен измерять. При этом понятно, что если система и градусник при-

мерно одной температуры – искажение будет небольшим, но если температуры их сильно отличаются, то возможность пренебречь «эффектом градусника» обеспечивается лишь несопоставимостью объемов, весов и т.д. системы и измерительного прибора. Но в случае, когда должны действовать субъект-субъектные отношения, изучаемый и изучающий субъекты неизбежно сопоставимы. Таким «градусником» систему можно не измерить, а вскипятить или заморозить. Поэтому принципиально в гуманитарных науках – вольное *умаление* исследователя (не уничтожение, однако, своей личности и не принижение ее – а любовное умолкание (действие, доступное именно и только хорошо сформированной и здоровой личности), чтобы расслышать). Если исследователь хочет услышать – он должен, прежде всего, замолчать. Он должен забыть о себе и пытаться *понять* другого: не описать и определить, тем более – не оценить (не обезценить), но увидеть, услышать, почувствовать, перенять чужой опыт, посмотреть на мир чужими глазами.

О СПЕЦИФИКЕ ЭКСПЕРИМЕНТА В ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ

Если гуманитарное знание рождается из встречи личностей (а не функций), меняются многие вещи, которые мы привычно полагаем в основу получения знания и способов его верификации. Например, все мы знаем, что основа достоверности эксперимента – это его повторяемость. Причем – повторяемость *вне зависимости от того, кто его производит*. Именно поэтому гуманитарная наука получает такое количество нареканий от представителей всех других – естественных и технических – наук. Они говорят, что гуманитарная наука неполноценна именно потому, что она неспособна повторять и повторением верифицировать свои результаты. Стоит, однако, задаться вопросом: может ли она это на самом деле, или, иначе, – есть ли место эксперименту в гуманитарной науке? И что бы это могло быть? И почему эксперимент гуманитарных наук радикально отличается от эксперимента наук естественных?

Прежде всего, любой наш человеческий опыт предполагает гораздо большее количество первоначальных вводных, чем любой эксперимент, как он ставится сейчас в естественных науках. Кстати сказать, именно поэтому формалисты (в частности – Эйхенбаум) при попытке восстановления «научности» гуманитарных наук радикально сократили количество параметров, учитываемых ими в качестве существенных для восприятия текста, в результате чего, например, поэтическими «заимство-

ваниями» признавались строки, лексически близкие, но радикально различные по смыслу³.

То есть – в гуманитарных науках ставится такой эксперимент и получается такой опыт, который не может быть рассчитан и предсказан для общего случая.

Позволю себе привести здесь разговор с моим другом-математиком, в котором он сказал: «Знаешь, у древних египтян была очень несовершенная математика. Потому что они не умели рассчитывать для обще-

³ Эйхенбаум занимается *материей* творчества – и *только* ей. Но то, что организует материю, лежит за пределами его внимания. Отсюда истекают прямолинейные сопоставления, основанные на лексическом и сюжетном – но не смысловом соответствии. Например, Эйхенбаум утверждает очевидное сходство и соответствие следующих стихов:

Куда и лист лавровый мчится,
И легкий розовый листок.
(Жуковский)

Летучий вихрь равно в полях разносит
Кавыль-траву и розовый листок.
(Козлов)

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый.
(Лермонтов)

См.: *Эйхенбаум Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Государственное издательство. 1924. С. 53–54.

Однако, речь в стихах, при использовании одного материала, идет о разном: у Жуковского – о смертности красоты и славы, у Козлова – о сходной судьбе злой невзрачности и прекрасной беззащитности. У Лермонтова же речь – об одиночестве и неприкаянности, наступивших вследствие жестоких и катастрофических внешних обстоятельств для того, кто от рождения предназначен был к иной доле. Практически тот же смысл – в лермонтовских стихах о разделенных ударом скалах («Стояла серая скала на берегу морском...»), а вовсе не в стихах других поэтов про «листки».

Надо сказать, что при таком методе, применяемом *всплошную*, бывают и удивительные находки. Так Эйхенбаум отмечает: «“Он был похож на вечер ясный: Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет” – напоминают строки из “Шильонского узника”»: “То не было ни ночь, ни день, Ни тяжкий свет тюрьмы моей”» (*Там же*. С. 96). И вот здесь, несмотря на кажущееся внешнее несходство даже в тональности стиха, связь безусловна и относится к самым глубоким уровням произведения. Но – в любом случае анализ этой связи на глубоких уровнях не будет входить в задачи исследователя, работающего методом Эйхенбаума.

го случая. Они рассчитывали построение каждой (допустим) пирамиды отдельно». Я у него спросила: «А почему ты думаешь, что это означает именно *несовершенство* их математики? Если мы предположим, что им нужно было учесть на порядок больше параметров, чем нам при построении наших зданий, то уже будет понятно, почему они не могли рассчитывать в общем случае. А если на несколько порядков больше параметров? Зато (кроме всего прочего) их пирамиды стоят 40 веков, а наши дома начинают рушиться в течение 20 лет».

Принцип гуманитарного подхода – это отказ от «общего случая». Наука, как мы ее знаем сейчас, стремится все по возможности рассчитать в общем случае, увидеть перед собой не личность, а *проблему*. Сейчас у нас даже медицина ориентирована на заболевания, а не на людей (хотя, к счастью, эта ориентация начинает меняться), то есть – она лечит *болезнь*, а не больного (отсюда – и то отношение врача к больному, о котором сказано выше). Но на самом деле «общих случаев» ведь не бывает. Потому что каждый случай – абсолютно особый. И свести его к какому-либо общему виду мы можем, только *пренебрегая массой параметров*.

НАША СКЛОННОСТЬ СДЕЛАТЬ СЕБЕ ВСЯКУЮ ВЕЩЬ ЗЕРКАЛОМ

Теперь представьте себе, какое количество параметров будет участвовать во встрече личности и текста. Особенно если мы учтем, что текст – это тоже личность. В сущности, это оборачиваемое суждение: личность есть текст – а текст есть личность. Потому что все, что мы знаем о том или ином человеке, с которым мы общаемся, вполне сводимо к системе знаков разного вида, посредством которых мы получаем о нем информацию. И дальше мы можем поступать с этой информацией по-разному. Очень часто, к сожалению, даже когда мы вступаем в отношения с какой-либо личностью – мы совершенно не вступаем с ней в отношения *именно как с личностью*. Как правило, между нами и той личностью, с которой мы общаемся, стоит нечто. Это нечто, которое стоит между нами и тем, с кем мы пытаемся вступить в какое-то общение, вполне описывается в высказывании апостола Павла, который говорит о нашей будущей встрече с Богом: «Так вот и мы ныне видим *всё* неясно, как в тусклом зеркале, но однажды *увидим* лицом к лицу» (1 Кор. 13, 12)⁴.

⁴ Перевод приведен по изданию: Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе. Перевод с древнееврейского, ара-

В чем разница этих двух видений? Разница в том, что сейчас мы смотрим не просто сквозь пусть, допустим, тусклое – но стекло (как сказано в синодальном переводе), нет – мы смотрим в тусклое *зеркало*. То есть, на самом деле, пытаясь глядеть на другого, мы видим только свое собственное смутное отражение. И все – больше мы ни с чем не соприкасаемся в другом. Так же мы, естественно, общаемся и с Богом. По большей части, при попытке глядеть на Него, мы оказываемся способны увидеть лишь свое смутное отражение, созидая, таким образом, себе Бога по своему образу и подобию.

Молодые люди хорошо осознают ситуацию в общении с другим, в которой мы все в большинстве случаев пребываем, когда я им рассказываю следующую историю. «Обманутая» девушка начинает возмущаться: «Когда я в него влюбилась, он был высокий голубоглазый блондин, а через два месяца оказалось, что он низенький, черненький, а глаза у него вообще зеленые».

Дело в том, что мы очень часто сталкиваемся именно с таким «обманом». То есть мы ищем и, соответственно, видим что-то, на что нам удобно спроецировать наши мечты, желания, ожидания – и как только это «что-то» перед нами появилось – мы немедленно их все на него и проецируем. А потом, когда этому «чему-то» хоть чуть-чуть удастся пробиться сквозь все, что мы на него спроецировали, мы говорим, что нас обманули. Обычно – в очередной раз.

Вот как мы общаемся даже с другой личностью. Абсолютно так же мы общаемся с текстом. Чрезвычайно распространено читательское высказывание: «О, читаю – как про меня». Если вы читали тот же текст и представляете себе человека, который это говорит, вы можете очень удивиться. Потому что вы бы не нашли ничего общего. Может быть, вы наоборот считаете, что этот текст как раз про вас. Вот, собственно, показатель того, что мы смотрим в текст как в зеркало.

Именно отсюда проистекает *необходимое* требование второго чтения. Потому что первое чтение – это, как правило, общение только и исключительно с зеркалом, отражающим читательский образ и читательские ожидания.

НЕОБХОДИМОСТЬ ВТОРОГО ЧТЕНИЯ

На самом деле все еще сложнее. Потому что при первом чтении читателя еще иногда (как правило) увлекает течение сюжета. А течение сюжета и отношения героев в сюжете при чтении по первому разу воспринимаются только в том случае, если читатель отождествляет себя с кем-то из героев. И это в каком-то смысле совершенно неизбежный, закономерный – и *правильный* – процесс. Дело в том, что главная задача искусства, то, что делает искусство абсолютно уникальным в системе человеческого знания – это его способность предоставлять человеку опыт без получения этого опыта в реальности. То есть – предоставлять ему опыт в отсутствие опыта. Искусство – в отличие от любого типа науки – предлагает нам *не знания, а опыт, чувственно-воспринимаемое* (то есть – эстетическое). Благодаря такому его свойству мы, прочитав книгу и не быв никогда влюбленными (а только смутно чувствуя какую-то неведомую потребность), начинаем *ощущать*, что такое любовь.

Искусство и создавалось первоначально именно для того, чтобы передавать опыт, который в принципе не все способны получить в реальности (прежде всего – опыт богообщения, поэтому искусство и возникает как «техническое сопровождение» культа). Искусство (как и миф, его частный случай) создавалось в качестве медиатора, посредника между миром, которого у нас нет в опыте, и миром, который нам в опыте дан. Оно изначально должно было говорить о вещах, о которых мы ничего не знаем, говоря о вещах, которые есть в нашем опыте. Оно создавалось как язык аналогий и на стадии мифа подчинялось всем требованиям этого языка, первое из которых – *говорить об одном разными способами* (уточную формулировку: говорить об одном *недоступном* разными/всеми *доступными* способами; окружать недоступное облаком/окружностью аналогий). Отсюда и тот ворох мифов, относящихся к одному герою, но не укладывающихся в единый сюжет, с которыми позитивистски настроенный исследователь обычно не знает, как поступать и как их непротиворечиво систематизировать в рамках *единой истории*, к которой мы так привыкли в христианские времена, что с трудом можем себе представить, что мифы творения никогда не представляют собой единой истории последовательных событий – они есть, в некотором смысле, одна и та же история, каждый раз иначе центрированная, в фокусе которой каждый раз находится другая личность.

Таким образом, первое чтение абсолютно необходимо, с одной стороны, именно со всеми присущими ему качествами, а с другой сторо-

ны – оно абсолютно не служит и не способствует пониманию *текста, как он есть*. Потому что первое чтение – это в чистом виде наше вытягивание из текста того, что *нам* необходимо. Мы в этом состоянии просто не способны с кем-то общаться, мы как бы обращены всецело на себя и собственные потребности. Текст *зеркалит* при первом прочтении – можно об этом и так сказать.

Что дает второе чтение? Второе чтение позволяет читателю оказаться по отношению к тексту примерно в той ситуации, в какой оказалась девушка, когда начала замечать, что ее избранник низенький и черноволосый. То есть мы начинаем видеть не то, что нам пожелалось спроецировать в текст, а то, что он, так или иначе, представляет собой, пробившись сквозь навязанное ему нами отзеркаливание. Но – еще раз – по первому разу этого не происходит практически никогда.

По отношению к ученику главный принцип – открытость

Теперь становится понятно, в каком сложном положении оказывается преподаватель литературы любого уровня: нам трудно побудить наших учеников прочесть текст по одному разу – а нам, на самом деле, необходимо вынудить их прочесть его минимум два раза. Что же делать? Полагаю, нужно просто поступать честно: то есть все вышеизложенное нужно ученикам (и особенно студентам-филологам) объяснять. Потому что, наверное, другого способа у нас просто нет. Ученикам (как уже, к сожалению, и некоторым ученым) нужно объяснять, что они могут прочесть текст один раз – но это будет значить, что с текстом они не встретились – а только еще раз посмотрели на собственный смутный образ. Что, впрочем, тоже немало и для определенных целей достаточно, поскольку самопознания как главной задачи человека никто не отменял, – но не имеет почти никакого отношения к пониманию текста.

Однако мало того, что текст *зеркалит* при первом чтении – есть еще одна наша способность и склонность, которая часто раздражает наших друзей и знакомых: они еще только начали говорить – а мы уже точно знаем, что они имеют в виду. То есть, по первым трем словам мы понимаем, что они имеют в виду – и договариваем за них фразу. Потому что нам все уже понятно: если фраза начата *таким* образом – то продолжить ее можно только *так*. В нас неосознаваемо – и потому неустранимо – присутствует идея общего знания и общего понимания, некоей фундаментальной человеческой *одинаковости*. И это то, что усиливает отзеркали-

вание в разы. В результате человек вообще начинает общаться только с самим собой, поскольку он даже не допускает возможности, что кто-то может сказать ему то, чего он еще не знает.

Если же каким-то образом удалось пробиться сквозь первую «очевидность восприятия» того, что говорит другой, и до слушающего было донесено реально новое знание – самой распространенной реакцией на это новое знание будет *оценочное суждение*. Оценочное суждение сводит новое знание, в большинстве случаев, к *ненормальности*, поскольку это знание раздвигает – то есть, некоторым образом, разрушает – устоявшуюся целостную картину мира воспринимающего, где *уже все есть*, и нет места для недостающих частей. Оценочное суждение – то, что стоит на страже фиксированной картины мира. И это открывает новые, собственно *познавательные*, грани заповеди: «Не судите, да не судимы будете» (Мф. 7, 1).

Вот ситуация, которая радикально затрудняет нам любое личностное общение – и в том числе, конечно, и общение с художественным текстом.

Личность как инструмент познания

Теперь о том, что такое личность в науке – и в гуманитарной науке, в частности. Наша собственная личность. Дело в том, что это единственный возможный для нас в этих науках инструмент познания. Наш градусник. Другого инструмента у нас нет. Именно личность – то, что входит в сообщение с другой личностью. Однако тут начинается интересное (о чем я уже частично сказала выше): любой физик знает, что градусник не измеряет температуру системы – он измеряет температуру *системы, в которую внесен градусник*. То есть – он *изменяет* температуру системы. Он измеряет температуру не той системы, которую мы хотели измерить, а той новой системы, которая включает и градусник тоже. Теперь представьте – *какой*, какого размера градусник – наша личность. И *какой* градусник – любая личность. Это градусник, который способен радикально изменить температуру системы. Но при этом для любого из нас система субъект-субъектного взаимодействия абсолютно недоступна, пока мы не внесли туда нашу личность, причем, нашу личность в ее открытости – то есть – беззащитности.

Однако есть еще одна вещь, очевидная, но часто незамечаемая, и о которой здесь еще не было сказано. Градусник способен измерить температуру системы *исключительно в пределах имеющейся у него шкалы*.

А шкала эта зависит от масштаба нашей личности (масштаб же личности зависит от наличия у нас способности и стремления постоянно *превосходить* себя). То есть – мы сможем воспринять и отразить только то в системе, что соответствует нашему масштабу. Остальное останется за границами нашего восприятия.

Вот почему мы говорим о неповторимости эксперимента в гуманитарных науках. Потому что, на самом деле, в субъект-субъектном взаимодействии каждый раз создается *новая* система – как только туда входит новая личность. И, соответственно, эта система начинает по-другому работать – и зафиксировать эту работу познающая личность способна лишь в границах доступной ей *сознательно* шкалы.

О ТОЧКЕ ЗРЕНИЯ И СОБОРНОСТИ

К чему это ведет методологически? К изменению представления о процессе взаимодействия в познании. Можно это описать таким образом: мы знаем, что существует такое понятие: «точка зрения». Но, кажется, мы совсем неверно его понимаем. Мы склонны *настаивать* на своей точке зрения. Мы склонны ее *защищать*, ее *отстаивать*. Но на самом деле, для того чтобы получить некое полноценное гуманитарное знание, эта точка зрения должна быть не защищена в своей изолированности, но *включена* в систему иных (в пределе – всех возможных) точек зрения. Потому что с нашей точки зрения – и с каждой из других точек зрения – видно что-то, что не видно больше ниоткуда. То есть – дело не в том, что этого нет, поскольку вы – единственный свидетель, которому «это» доступно – а этого просто больше ниоткуда нельзя увидеть, поскольку ваша позиция в мире предлагает вам уникальный ракурс по отношению к любой вещи. (Самый простой, *геометрический*, способ это увидеть – представить, что мы все встали в круг вокруг одной вещи. Из каждой позиции будет видно что-то, что заслонено от находящегося в любой другой позиции. Другой способ, *психологический*, – вспомнить, *насколько* то, что мы будем говорить кому-либо, находясь внутри одной и той же жизненной ситуации, будет зависеть от качеств и состояния данного конкретного собеседника. Текст как бы сам *раскрывается* для исследователя в той или иной точке – в зависимости от качеств исследователя, от способности исследователя его в этой точке воспринять.)

И вот здесь возникает то, что можно было бы назвать *истинной* соборностью. То есть, здесь мы можем увидеть, что соборность есть не

идея общности, унифицированности пути и видения, но идея *совокупности* путей и видений, понимание того, что истина включает в себя весь объем возможных точек зрения. И без каждой из этих точек зрения истина будет неполна, лишена какой-то своей стороны, какой-то своей, пусть мельчайшей, но невосполнимой иным образом части.

Я искренне полагаю, что я сейчас говорю о вещах, о которых все исследователи и преподаватели литературы всех уровней должны бы знать. Но слишком часто получается так, что о них знают – но не помнят. «Знают, но не помнят», – думаю, это формула знания, не ставшего опытом, не укоренившегося в личности, а оставшегося внешним абстрактным знанием. Мы эти вещи знаем, но мы ими не пользуемся. Потому что гораздо проще рассчитывать для общего случая и гораздо проще считать, что другой человек – такой же, как я. А если ему в этой позиции «как я» неудобно и что-то не нравится – то он просто выдумывает, это его блажь.

Без осознания этих очень простых и основополагающих вещей мы не сможем подступиться к тексту «как он есть».

О ТРАНСФОРМАЦИИ ЛИЧНОСТИ ЧИТАЮЩЕГО

Теперь нужно сказать еще об одном различии между естественными и гуманитарными науками, которое, впрочем, тоже образовалось лишь с течением времени и в процессе перехода от базового субъект-субъектного способа взаимодействия с миром к базовому субъект-объектному. Потому что ведь даже в естественных науках независимость эксперимента от того, кто его проводит, была постулирована только в XVIII веке (и, кстати, естественным наукам от этого постулата пришлось отказаться уже в начале XX века). То есть – в то время, когда, условно говоря, то, что раньше было алхимией, становится химией. Но алхимия отличалась от химии не просто тем, что алхимики себе еще что-то придумывали сверх нормальной естественной науки⁵, а она отличалась – с той точки зрения, которая интересует нас – тем, что, для того чтобы перейти на следующий этап эксперимента, тот, кто производит этот эксперимент, должен был *тоже перейти на новый этап*. Алхимики всегда говорили о том, что они рабо-

⁵ О целях и методе алхимической работы см., например: Джаммария. Эта неизвестная алхимия / пер. и комментарии Г. Бутузова. 2-е изд. Воронеж: TERRA FOLIATA, 2014; Эвола Ю. Герметическая традиция / Издание 2-е, исправленное и дополненное, пер. и комментарии Г. Бутузова. Воронеж: TERRA FOLIATA, 2015.

тают с материей – и одновременно работают с собой. Это была наука, обращенная в две стороны, – и об истинной алхимии говорили как об именно и прежде всего работе по *преображению себя самого*. То есть – алхимический эксперимент тоже был неповторим – в том случае, если личность не достигла того уровня, на котором он повторим. Потому что каждая следующая трансформация вещества становится возможной только в том случае, если сам алхимик тоже произвел в себе самом некоторую очередную трансформацию. Трансформация вещества служит, таким образом, удостоверением предшествующей личностной трансформации. И одновременно каждая трансформация вещества становится ступенью и инструментом для последующей трансформации личности.

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ КРУГ

Вот теперь мы можем перейти к понятию герменевтического круга. Герменевтический круг – это понятие, которое в *нынешнем* своем виде было сформулировано довольно поздно, едва ли не Гадамером⁶, но которое всегда присутствовало в герменевтике. Герменевтический круг – это очень простая вещь. Мы знаем, что *элемент* текста мы не можем понять, если мы не понимаем *целого* текста. Но одновременно мы знаем, что *целое* текста мы можем понять, только понимая каждый из его *элементов*. Это совершенно понятно – проблема всегда заключалась в том, что с этим делать.

На самом деле, есть только один способ движения в таких обстоятельствах. И это способ даже не двукратного – а многократного чтения (заметим попутно, что *медленным* чтением как таковым и самим по себе герменевтический круг не запускается, мы можем читать сколь угодно медленно – но это будет работать как раз на привлечение и подключение *внешнего*, а не на обнаружение внутреннего контекста, на реальный комментарий, а не на герменевтические операции – и, собственно, медленное чтение изначально именно для этого и создавалось, и использовалось).

Каждый раз, когда мы перечитываем текст, мы перечитываем его с другим пониманием смысла и конфигурации элементов внутри этого целого. То есть, осознав первый раз взаиморасположение этих элементов

⁶ См., например: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: «Искусство», 1991. С. 72–91.

и составив себе предварительную карту этой местности, мы при каждом новом ее прохождении, прежде всего, уточняем эту карту, мы понимаем, какие между этими элементами устанавливаются взаимоотношения (мы вводим эти элементы в определенные взаимоотношения) – и текст открывается нам на другом уровне.

Но одновременно мы же должны понимать, что каждое прочтение текста что-то делает с *нами* – во всяком случае, что текст создавался именно с этой интенцией, и если он с нами ничего не производит – то это просто значит, что в данный момент он почему-то не работает, то есть мы исследуем либо остановившийся механизм, либо мертвый организм⁷. То есть – мы не можем *безнаказанно* читать текст. Как любая личность, с которой мы вступили во взаимоотношения, во взаимодействие, он все время что-то производит с нами. Таким образом, при *работающем* чтении происходит то, что происходило и в алхимии: взаимное воздействие нас на текст и текста на нас, взаимная трансформация. Поэтому каждое следующее чтение, если предыдущее было бессмысленным и бесполезным, производится уже немного другой личностью.

Герменевтический круг (герменевтическую спираль?), таким образом, можно увидеть и как понимание текста на определенном уровне только после возведения себя на определенный уровень – а возведение себя на определенный уровень только в результате постижения определенного уровня в тексте. То есть герменевтический круг в этом смысле окажется, некоторым образом, идеальным воспроизведением алхимического делания.

И это тоже вещь, о которой мы не имеем права не предупреждать учащихся. Потому что это вполне реальная опасность. Может быть, человек совсем не хочет, чтобы с ним что-то *делалось*. Может быть, он хочет остаться в том состоянии, в котором сейчас находится. И в этом смысле мы должны сами знать и сообщать о риске, связанном с восприятием художественных произведений.

Понятно, что многих учащихся это может по-настоящему привлечь. Потому что это молодые люди, которым все еще свойственно стремление к росту и риску, а, кроме того, жизнь под угрозой вот таких возможных перемен становится удивительно интенсивной и увлекательной.

⁷ Повторю – организм не обязательно для этого убить буквально и окончательно – достаточно иметь дело только с его оболочками, то есть – подойти к нему как к объекту.

Они, однако, должны отдавать себе отчет в том, что каждый раз, когда мы вовлекаем их в чтение художественного произведения, мы вовлекаем их в приключение с совершенно непредсказуемыми последствиями. И последствия эти могут быть, действительно, самыми серьезными. Представьте себе, что в результате чтения у человека радикально поменялась упомянутая нами точка зрения – его позиция в бытии. И он все вокруг себя начал видеть в другом освещении. Он может захотеть бросить все, чем он занимался прежде, и уехать куда-нибудь. Он может перестать общаться с теми, кто прежде составлял его ближайший круг. То есть – я хочу подчеркнуть, что мы имеем дело с тем, что вызывает серьезные последствия. И что это не просто *забавное* приключение, из которого можно вернуться во «внешний» мир без значимых последствий, а это приключение вполне себе рискованное, и для учащегося, и для преподавателя.

О возможности адекватной интерпретации

Теперь о *медленном* чтении. Понятно, что медленное чтение – это то, что в принципе недостижимо при первом чтении. Потому что если чтение нас вообще увлекает – то мы читаем насколько можем быстро, потому что нам интересно, что будет дальше. Естественно, мы пробегаем текст с большой скоростью, и как любой путь, пройденный с большой скоростью, он оставляет в нас только смутное воспоминание о том, что там было по сторонам. То есть: мы не замечаем деталей – и мы эти детали уж тем более не осмысливаем.

А между тем, в настоящем художественном произведении нет ни одной детали, которую бы из него можно было безболезненно и безобидно исключить без изменения смысла целого. То есть – любая, самая маленькая деталь может сработать так, что весь смысл текста радикально повернется. Потому что она, в свою очередь, связана абсолютно со всеми другими элементами текста, и если мы осознаем вдруг значение какой-то небольшой детали – мы одновременно осознаем иным образом целый комплекс связанных с ней деталей, которые образуют движение концепта в тексте⁸.

⁸ Применительно к Пушкину о таком качестве текста в теоретическом ключе пишет, например, В.С. Непомнящий. См. его книгу, и особенно в ней заключительную статью «Феномен Пушкина в свете очевидностей. К методологии пушкино-

Обратимся к примерам из творчества Достоевского. В романе «Братья Карамазовы» таким концептом, который требует сплошного просмотра и срабатывает на всех уровнях текста и его восприятия, является, например, камень (или еще один яркий пример – мотив «похищенной невесты»)⁹. И если мы упускаем сегмент значения слова «камень» хотя бы в том аспекте, в каком он присутствует в именах, отчествах и прозвищах персонажей (Петр, Петрович, пьеро и т.д.), то у нас остается лакуна, довольно существенная, в смысловом поле слова. И мы в этом случае понимаем этот концепт, который проходит сквозь весь роман, несколько иначе, чем его понимал автор.

А надо сказать, что Достоевский настаивал на том, что честное чтение, в том случае, если писатель тоже честно работал (собственно, эту авторскую честность и последовательность Достоевский и называет «художественностью»), дает читателю возможность понять произведение *точно так*, как его понимал автор.

В статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве» Достоевский так сформулировал определение художественности: «<...> художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в *лицах и образах* романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, *совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80)¹⁰. Нам здесь интересно еще и то, что это определение дано им в статье, написанной в 1861 году, то есть незадолго (меньше чем за три года) до создания «Записок из подполья» (произведения, анализу и интерпретации которого посвящена вторая часть этой книги) – и, таким образом, входящей в состав их ближайшего контекста.

Мы видим, что все, что давно уже привычно для всех говорится о множественности интерпретаций и о недостижимости адекватной интерпретации, – все это отвергается в приведенном высказывании автора о том, что читатель может – и даже должен – понять произведение точ-

ведения (проблема понимания)»: *Непомнящий В.С.* Пушкин. Русская картина мира / Серия «Пушкин в XX веке», вып. VI. М.: Изд. «Наследие». 1999. С. 495–536.

⁹ См. разделы «Камни в романе “Братья Карамазовы”» и «“Братья Карамазовы” как роман о счастливом браке» в книге: *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН. 2015.

¹⁰ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Изд. «Наука». 1972–1990. Здесь и далее при цитировании этого издания в скобках в тексте указаны том и страница. Курсив и курсив+полукурсив в цитатах – выделено мной, полукурсивный – выделено цитируемым автором. – *Т.К.*

но так, как его понимал автор, когда его создавал. Мы, в принципе, можем, конечно, позволить себе отвергнуть данное утверждение Достоевского как основу нашей исследовательской деятельности – но мы не можем позволить себе игнорировать это высказывание Достоевского как предполагаемую им основу его собственного писательского мастерства.

Исходя из вышесказанного, Достоевский выстраивает текст таким образом, чтобы в том случае, если читатель внимателен, смысл никак не мог его миновать. И эта настойчивая передача смысла осуществляется за счет так называемых «рифм» в прозаическом тексте (безусловно, далеко не один Достоевский так делает – но каждый писатель это будет делать по-своему, поэтому теория текста может быть извлечена лишь из самого текста, так же как базовый принцип личности может быть извлечен лишь из самой личности – мы не можем подойти к тексту и личности с *априорной* и общей теорией и *приложить* ее к ним – если мы так поступим, мы их немедленно объективируем).

Говоря о «рифмах», я имею в виду, что автор никогда не говорит то, что он непременно хочет донести до читателя, один-единственный раз, поскольку понятно, что через одну точку можно провести бесконечное множество прямых. А вот уже через две – только одну. Поэтому автор повторяет нечто существенное хотя бы два раза, а Достоевский очень часто стремится повторить это *три* раза. Только он это делает, не наступая на читателя, как, например, Толстой, подробно дискурсивно разворачивающий и неоднократно дублирующий свое высказывание, а, наоборот, *отступая*. Не подчеркивая эти моменты, как *значительное*, а подчеркивая их как, с одной стороны, *излишнее*, с другой стороны – *непонятное*. Давая, тем самым, возможность читателю их не заметить или проигнорировать. То есть – охраняя, насколько возможно (а возможно это лишь в некоторой степени), его свободу – прежде всего, свободу от опытного знания, к которому он не готов, и, следовательно, от трансформаций, которых он не желает *осознанно* или на которые не дает внутреннего согласия *эмоционально*.

МАРКЕРЫ ЗНАЧИМОСТИ В ТЕКСТАХ ДОСТОЕВСКОГО

Итак, есть специальные фразы у Достоевского, которые он применяет в тексте для того, чтобы обратить внимание читателя на то, что сейчас будет происходить что-то очень важное. И это очень важное очень часто не имеет отношения к непосредственному, поверхностному сюжету

ту текста. И поэтому то, что происходит, сопровождается словами: «не знаю, зачем он это сказал», «и зачем он это сказал», «непонятно почему», «непонятно зачем» и подобными. Тем самым нам дают понять, что причинно-следственные связи уходят из области событийного сюжета куда-то в иной план, где нам их нужно отследить, если мы хотим понять, о чем здесь *на самом деле* идет речь.

То есть – есть целый ряд фраз-сигналов, которыми Достоевский обозначает, так сказать, концы нитей, потянув за которые, мы обнаружим, что у нас собралось вместе несколько абсолютно разведенных в тексте эпизодов и деталей, которые вот этой странной ниточкой оказываются связаны между собой и нуждаются в комплексном рассмотрении.

Композиция текста

Вот эту связь эпизодов и концептов, разведенных в архитектонике произведения и не связанных сюжетной последовательностью и причинностью, я называю «композицией текста». Это определение, заключающее в себе противоречие. Мы привыкли, что композиция – это что-то, связанное с архитектурой – или хотя бы с архитектоникой. Мы говорим о соотношении глав, о соотношении характеров, то есть о соотношении каких-то существенных блоков, уже построенных из текста, которые нами воспринимаются уже не как *ткань* (что и есть *текст*), а воспринимаются нами как уже созданные/скроенные из текста структуры второго уровня. Когда же, скажем, постструктурализм говорит о тексте, то он говорит о тексте вне границ произведения. То есть он продолжает этот текст на все пространство того, что вообще когда-либо говорилось словами, создавая пространство интертекста, где каждое слово, которое сказано в одном тексте, тысячекратно отзывается в других текстах. То есть мы в системе постструктурализма имеем дело уже не с текстом в границах произведения, а вот с этим бесконечным текстом, проговариваемым человечеством на всем пути его развития. А с другой стороны, постструктурализм не озабочен *целостностью* текста в границах произведения, и легко вычленяет в нем линию концепта, больше и настойчивее связанного со всем бесконечным текстом человечества, так или иначе имеющим отношение к этому концепту, чем с другими концептами в том же произведении.

Когда я говорю о *композиции текста*, я имею в виду именно текст в границах произведения и те специфические значения, которые проявля-

ют слова и концепты, заключенные именно в этот конкретный контекст и актуализирующие свои особые специфические стороны, которые могут быть нами не замечены в бесконечном тексте постструктурализма.

Итак, мы поняли, что примерно перед нами находится в качестве художественного текста.

Это некий ограниченный рамками произведения текст, где каждая деталь находится на своем месте, которое не может быть изменено без ущерба для общего смысла и которое связано определенным образом выраженными связями со всеми остальными деталями текста.

Теперь мы понимаем, во-первых, что проследить все эти связи можно при повторном/многократном – и при одновременно медленном чтении, а, во-вторых, у нас есть одна очень хорошая новость, которая состоит в том, что мы можем начинать анализ текста абсолютно с *любой* детали, потому что, потянув за эту деталь, которая связана со всеми остальными, мы вытянем весь смысл текста. Ну, если, конечно, проследим, чтобы ничто нигде не оборвалось.

То есть – целостный и комплексный анализ мы можем начинать абсолютно с любого места текста, и *лучше всего* его начинать с того места текста, *которое вызывает у нас наибольшие недоумения*, то есть – когда мы буквально не можем понять ни почему, ни для чего здесь в тексте нечто присутствует.

Именно место непонимания маркирует начало понимания – потому что в месте, где мы решительно *не понимаем*, текст перестает зеркалить, перестает воспроизводить для нас – нас самих и привычную нам картину мира. Место непонимания оказывается, таким образом, истинным местом входа в данный текст *для данной конкретной личности*. Потому что осознавать наше непонимание мы все будем в разных местах текста.

Места непонимания, «странные» места – это зацепки для нашего внимания в ткани текста, и они совершенно не случайно, как правило, оставлены автором.

Два возможных направления движения при работе с текстом

Но, конечно, есть еще и та проблема, которую можно обозначить как «широкий контекст». Опять-таки, не совсем в том смысле, в каком это понимает постструктурализм. Потому что постструктурализм недаром настаивает на той идее, что он разговаривает не с автором, а с тек-

стом. Автор для постструктурализма умер, и это, в общем, с точки зрения постструктурализма, и хорошо. Потому что теперь текст живет своей жизнью, которой «авторитарный» автор не мешает, и, соответственно, текст без помех цветет «своими» смыслами.

Здесь я хочу подчеркнуть радикальное различие между тем анализом, который проводится в рамках субъект-субъектного метода – и тем, который осуществляет постструктурализм. При этом сразу скажу, что не могу сказать ничего негативного о методике постструктурализма. Мне она интересна, как интересны и ее результаты. Текст в таком анализе действительно расцветает всеми возможными цветами. Нам просто нужно понимать разницу.

Что делает и чего хочет постструктурализм? Постструктуралист хочет наблюдать, почти как биолог, естественную жизнь текста в ее развитии. Он хочет видеть, как потенции, которые заложены в тексте, расцветают *иными* смыслами. То есть он *надстраивает* смыслы над текстом. Упрощая, можно сказать, что он задается как раз вопросом о том, как *отражается* текст в читателе, как читатель сможет *развернуть* посеянные в тексте/посеянные в читателе текстом смыслы. (В современной библеистике этот тип работы с текстом называется *эйсегеза*, от др.-греч. εἰσῆγησις «введение» (смысла в текст)¹¹.)

¹¹ Вот что пишет по поводу этого термина Андрей Десницкий: «Любой древний текст нуждается в истолковании: читатель ожидает от специалистов неких пояснений и комментариев, раскрывающих точное значение неясных слов и выражений. Но когда этот древний текст получает статус Священного Писания, он обретает новое измерение. Теперь его читатели и почитатели не столько стремятся понять, что значил он когда-то, в момент своего создания, сколько заинтересованы в его применении к своей собственной ситуации. Применительно к Библии такое истолкование обычно называют *экзегезой*, от др.-греч. ἐξήγησις ‘толкование’, букв. ‘выведение’ (смысла из текста). Надо сразу заметить, что экзегеза – далеко не единственный вид толкования, ее иногда противопоставляют *эйсегезе*, от др.-греч. εἰσῆγησις ‘введение’ (смысла в текст). Говоря очень упрощенно, экзегеза задается вопросом «что на самом деле этот текст имеет в виду», а эйсегеза – «о чем мы можем подумать в связи с этим текстом». Эйсегеза – это не только недобросовестное толкование (что тоже не редкость), это и любое переосмысление текста. Часто по такой модели строится проповедь, где библейские персонажи и события становятся поводом для разговора о насущных проблемах современных верующих. Поэтому эйсегеза – это далеко не всегда плохо. Но эта книга имеет дело с экзегезой; теоретические и методологические рассуждения о том, как следует ей заниматься, принято называть *экзегетикой*. Другое известное слово – *герменевтика*,

Но субъект-субъектный метод предполагает движение в другую сторону. В сторону того, что называется в библеистике экзегезой, от др.-греч. ἐξήγησις «толкование», буквально – «выведение» (смысла из текста). В этом случае исследователь движется от границ текста не вовне, надстраивая смыслы, – он движется от границ текста *внутрь* и *вглубь*. Его не будет интересовать, что еще можно из этого вырастить. Его будет интересовать та ткань, которая уже состоялась. Поэтому для применяющих этот метод основополагающей категорией будет *авторская позиция*. Позиция автора, который для нас не умер, продолжает существовать как личность, ведущая с нами этот разговор: ведущая с нами разговор всеми вещами, которые она воплощает в тексте.

И вот, когда мы возьмем любую из деталей этого текста и посмотрим на нее не с точки зрения того, как она существовала в том большом и безбрежном контексте, который открывает постструктурализм, а в том контексте, который создают авторские высказывания в произведениях близкого времени или во всем творчестве, то мы увидим, что у автора очень часто есть свой язык, своя система понятий, которая, в принципе, – просто более напряженными усилиями – выстраивается и изнутри отдельно взятого текста. То есть, в принципе, мы можем вести анализ текста, не прибегая ни к каким дополнительным знаниям, ни к какому дополнительному контексту. Но гораздо легче некоторые вещи извлекать из этого чуть расширенного контекста. Там присутствуют некоторые очевидные подсказки, которыми отчего бы нам не воспользоваться, если уж они есть. Кроме того, такой чуть расширенный контекст служит хорошим способом верификации тех смысловых линий, тех концептов и тех ключевых слов авторского языка, которые мы обнаружим в тексте.

или наука истолкования, от др.-греч. ἐρμηνεύω ‘истолковываю, перевожу’. Часто эти два слова используют как синонимы, но обычно их все-таки разграничивают: экзегетика занимается истолкованием конкретных мест, а герменевтика – обсуждением общих вопросов (как происходит понимание, что на него влияет, какие из этого следуют выводы и т.д.). Такой терминологии мы будем придерживаться и в этой книге. Иногда экзегетикой также называют истолкование текста в его изначальном контексте, т.е. поиски того смысла, который предположительно вкладывал в него автор, а герменевтикой – его прочтение другими аудиториями, т.е. выведение из него новых смыслов. Но в нашей терминологии такой подход следовало бы назвать эйсегетическим, а не герменевтическим. Впрочем, употребление этих терминов в любом случае достаточно условно». *Десницкий А.* Введение в библейскую экзегетику. М.: Издательство ПСТГУ. – 2011. – С. 22–23.

Поэтому, например, при анализе «Записок из подполья» следует обращаться к еще двум небольшим текстам Достоевского, которые были записаны им в черновых тетрадах и не предполагались для публикации¹². И именно в силу указанных обстоятельств Достоевский в этих текстах выстраивает свои основные концепты практически впрямую, не скрываясь, не *отступая* от открытого высказывания в стремлении максимально оберечь свободу читателя.

СУБЪЕКТ-СУБЪЕКТНОЕ – И СУБЪЕКТИВНОЕ

Чем отличается субъект-субъектный метод от того, что можно назвать субъективизмом в плохом (да и в любом) смысле? Вопрос этот нужно поставить, потому что из-за употребления однокоренных слов и из-за того, что первое понятие в нашем сознании не активизировано, мы, действительно, можем перепутать эти два подхода. Между тем, они прямо противоположны. Можно сказать, что когда мы говорим о субъективизме в «плохом» смысле, мы, тем не менее, говорим о неплохих и нравящихся нам вещах. Мы говорим о том, что нам в тексте пришлось по душе, что мы узнали в тексте как свое. Заметим, тут на первый план выходит слово *я* и внимание к себе. «Мне понравилось». И даже говорят в этом смысле – *мой* писатель, например, *мой* Пушкин, *мой* Данте, «я его так вижу».

И с этим нельзя спорить, тут *нет* пространства для дискуссии – потому что мой Данте – это мой Данте, я его так вижу – и то, что я его так вижу – *неоспоримый* факт, который верифицируется только моими ощущениями. Иначе говоря, высказывание «мой Данте – такой» – невозможно верифицировать извне. Понятно, что это правда, что вы говорите о том, каким вы видите Данте, и здесь не о чем спорить – но здесь не о чем спорить прежде всего потому, что тут ровно ничего не сказано о том, каков *сам* Данте. Вы в этом случае говорите только о себе. Это ситуация, когда писатель вас понял – и вы его за это любите. Ну, или вам показалось, что писатель *именно вас* понял.

Между тем, субъект-субъектный способ чтения прямо противоположен подобному подходу. Потому что в данном случае задача будет не в том, чтобы писатель понял вас и вам от этого стало хорошо (вспомним знаменитую фразу советского фильма: «Счастье – это когда тебя понима-

¹² Это «Маша лежит на столе...» (20, 172–175) и «Социализм и христианство» (20, 191–194).

ют)), а в том, чтобы *нам* понять писателя. И *мы* здесь – действующее, а не страдательное, лицо. Мы – те, кто должны понимать, а не быть понятыми. И в этом случае мы будем останавливаться на совсем других местах текста. В первом случае мы будем останавливаться на тех местах текста, где нам кажется, что Данте или Достоевский говорят то же самое, что и мы бы сказали («Это читаешь, словно сам написал» (1, 59), – скажет Макар Деушкин о тексте Пушкина). То есть мы ищем подтверждения собственным своим мыслям и взглядам – и когда находим – очень довольны.

Когда мы работаем субъект-субъектным методом, мы обращаем внимание как раз на те места текста, которые нам непонятны. Именно это внимание к непонятым местам – момент нашего входа в текст. Потому что когда мы чего-то не понимаем, когда мы *осознаем*, что чего-то не понимаем – мы с большой вероятностью оказались не напротив зеркала, которое отражает нас, а мы, скорее всего – впервые, оказались перед возможностью войти в другую личность. Мы оказались перед возможностью осознать разность – и потому начать понимать.

И этот метод дает ***абсолютную возможность для верификации наших утверждений***, потому что мы всегда исходим из текста, который в момент нашего непонимания радикально проблематизируется, и идем, держась за текст на каждом шагу, потому что уже поняли, что при попытке поспешных выводов, всегда связанных с нашим договариванием за другого при иллюзии понимания, мы опять оказываемся не перед входом, не перед раскрытой дверью, но перед зеркальной стеной.

Таким образом, любое наше утверждение верифицируется текстом, возможно для подтверждения или опровержения. И для этого нужно быть очень внимательным к тексту – то есть – к *другому субъекту*.

ВОЗМОЖНО ЛИ ВСЕ ЖЕ ПОНИМАТЬ ТЕКСТ С ПЕРВОГО РАЗА?

Что, однако, нужно, чтобы все же понимать текст с первого раза – и возможно ли это в принципе? Ведь в ряде ситуаций общения/чтения/просмотра «второе прослушивание» объективно невозможно (хотя всем известен механизм, когда мы продолжаем «крутить» разговор в голове, именно таким образом добираясь до понимания, или чувствуем, что нам необходимо его кому-то пересказать – чтобы еще раз его услышать – и расширить наш «герменевтический круг», включив туда еще чье-то восприятие. В большинстве случаев мы, конечно, при этом ищем одобрения и поддержки, принятия «нашей стороны» – и возмущаемся, когда

их не получаем; но подспудное чувство, что понимание возможно только при повторении и при включении дополнительных точек обзора, все же в этом тоже присутствует).

Возможность понимания с первого раза есть – если в процессе восприятия нам удастся держать ум **одновременно в состоянии памяти о контексте и непредвзятости**. Непредвзятость, в данном случае, – это отказ от предугадывания – то есть от встраивания слов собеседника/художника в известный нам так или иначе контекст в соответствии с некими маркерами (в данном случае мы говорим именно про маркеры, а не про триггеры), то есть – отказ от интерпретации в условиях неполноты информации: в условиях незавершенности первого круга чтения.

Это очень сложно, ибо мы *всегда* спешим с интерпретацией. Нам **эмоционально невыносимо** оставаться в состоянии растерянности и непонимания – незавершенного образа мира. Это, может быть, одно из самых эмоционально тяжелых состояний – потому что в этот момент наша реальность хоть на мгновение, но теряет границы и определенность – она начинает сквозить и просвечивать, мы перестаем чувствовать себя «в домике» – в уютной и привычной картине мира. И еще это состояние так тяжело потому, что мы заточены под задачу «опознать по маркерам» – она долгое время была условием выживания: нужно было отличить чужого от своего, пищу от охотника за максимально короткое время. Примерами такого поведения: мгновенной реакции на маркер – кишат соцсети. Однако, задача понимания – прямо противоположная: нам нужно встать на *иную*, отсутствующую в нашем прежнем опыте точку зрения. Эта задача в *массовом масштабе* не просто никогда прежде не ставилась – она была губельна для культуры, покрывавшей некий сегмент мира и создававшей там непротиворечивое поле смыслов – создававшей там доступную на тот момент **целостность**: целостность восприятия, нравственную и ценностную целостность. А целостное и непротиворечивое восприятие всегда было очень большой ценностью для человека. Но, однако, не сейчас. Сейчас мы живем в эпоху когнитивного диссонанса, принципа дополнительности и разорванных в клочки шаблонов. Это все тяжело и больно индивиду – но это – **впервые начавшееся в массовых масштабах мышление**. И поэтому это все безумно увлекательно, с одной стороны, и создает новый уровень базового состояния, восприятия и способности к умозаключению для человека, с другой. Хотя, как и всегда, здесь тоже наглядно проявляется наша склонность вместо избавления от шаблонов и трудного мышления, попросту создавать новые шаблоны восприятия.

Об опыте и проекции

Однако, читатель может сказать: вот вы объясняете, что каждый обладает своим уникальным опытом, и что именно поэтому он видит в тексте (и в другом человеке) то, что способен увидеть только он. И одновременно вы говорите, что если человек хочет понять (текст или другого) – то он должен снять, убрать свои проекции на текст. Но ведь эти проекции и есть результат предшествующего опыта, проявление этого опыта в настоящем. Если их «снять» – чем работать?

И тут нужно подчеркнуть: навешивание проекции и использование опыта различаются фундаментально – и вот чем именно.

Навешивая проекцию, человек (взаимодействует ли он с текстом, или с другим человеком) попадает *ровно в ту же* прошлую ситуацию, из которой возникла эта проекция. Он заново ее проживает, игнорируя происходящее в настоящий момент. Для этого достаточно воздействия на одну триггерную, болевую точку (а через одну точку можно провести бесконечное количество прямых – то есть один элемент может возникать во множестве совершенно несходных ситуаций) – и человек теряет ориентацию, уверенный, что он опять там и тогда.

Используя же опыт, человек удерживает в голове *одновременно две* ситуации: прошлого и настоящего. Видит их сходство – и остро замечает все отличия. Он не бежит по колесу прошедшего – он идет вперед и в новое, и прошлое – это просто его возросшая способность встретиться и взаимодействовать с этим новым.

Поэтому главным приемом сравнения, чтобы запустить опыт, а не проекцию, и должно быть – *сосредоточиться на отличиях* (и именно поэтому компаративные исследования в 80% случаях – бессмысленны и беспощадны: прежде чем искать сходства, нужно увидеть *целое* каждого из сравниваемых произведений, в которых совпадающие элементы могут иметь совершенно несходные значения, но в указанных 80% случаев именно они становятся основаниями для сравнения и сближения).

Важный момент различия опыта и проекции: «типизированный конструкт» (относительно абстрактная схема, объединяющая данные, полученные из многих ситуаций, аналогичных по какому-то признаку, могущая быть использованной как некий универсальный для таких ситуаций «измеритель») может быть только результатом опыта. А в случае проекции происходит нечто противоположное: одиночная ситуация становится неколебимым паттерном всех последующих ситуаций, сходных, в преде-

ле, по одному (триггерному) параметру, но произвольно воспринимаемых как аналогичные. Поэтому никакой опыт тут не накапливается – в разных вариантах событий, разность которых не осознается, происходит отыгрышание одной и той же воспроизводящейся в сознании субъекта истории.

Важно подчеркнуть: проекция возникает там, где ситуация *не прожита* до конца – а опыт – там, где *прожита*.

Именно поэтому наиболее актуально активными в нас всегда будут проекции. Из чего следует, что первое показавшееся сходство – это не инсайт, а проекция *в подавляющем большинстве случаев*. Во всяком случае, *методологически* мы должны счесть по дефолту это сходство проекцией – до тех пор, пока не будет доказано обратное.

И да – искусство вполне можно использовать, чтобы проживать свои непрожитые эмоции, которые и создают проекцию, в относительно безопасном режиме. И это одна из важнейших функций искусства в социуме. Нужно только иметь в виду, что это имеет мало отношения к пониманию искусства. Это является взаимодействием субъекта с его непрожитым прошлым, инициированным искусством. Искусство здесь – катализатор, нечто необходимо присутствующее, но не вступающее во взаимодействие, не участвующее в реакции. Оно в этом случае просто обеспечивает нам встречу с самими собой.

О ВЫБОРЕ ТЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Завершая первый этап описания метода, непременно нужно сказать о том, что является принципиально и *методологически* важным в нашей работе с текстами в школе, лицее, университете, аспирантуре, да и в научной работе: о **самостоятельном выборе темы исследования исследователем**. К сожалению, это совсем не очевидно, как постоянно выясняется.

Выбор тем учениками самостоятельно нужен для того, чтобы мы их не увлекали на наши тропы познания, но дали им возможность общаться с текстом *их* путем, от *их* точки встречи. Предлагая им *нашу* тему, мы можем навсегда лишиться их собственной встречи с текстом, в пределе – сделать их из свободных исследователей жалкими подражателями. Мы ставим наше понимание текста стеной на пути их встречи с ним.

Вопрос ученика – вызов пониманию преподавателя и возможность для преподавателя взглянуть на текст с той стороны, которая была бы ему совершенно недоступна без этого ученика, давшего ему возможность увидеть текст со своей точки, в своем ракурсе.

Необходимо увидеть и понять – мы **не** находимся с учениками на разных отрезках **одной** дороги. Дело не в том, что учеников не нужно торопить, не в том, что следует уважать их нужду пройти по этой дороге в их собственном темпе. Дело в том, что мы находимся на **разных** дорогах, ведущих к пониманию одного текста. Текст, таким образом, для всех нас одновременно исходная точка, для понимания которой мы должны пройти **разными** путями – и конечный пункт. Мы должны вновь встретиться в месте понимания – в тексте, объединив наши разные пути.

Важно начать там, где я **не понимаю**; точка входа в текст – место, которое мне непонятно – и эта непонятность меня останавливает, цепляет, не отпускает. Такое место для каждого – свое: нам может быть непонятно и то, что остановило внимание нашего соседа – но оно не остановило при этом нашего внимания, не стало точкой *нашего* преткновения. Непонятное место, останавливающее внимание, формирует проблему именно моей встречи с текстом – оно и дает название моему исследованию.

ОРГАНИЗАЦИЯ СОВМЕСТНОЙ НАУЧНОЙ И УЧЕБНОЙ РАБОТЫ В РАМКАХ СУБЪЕКТ-СУБЪЕКТНОГО МЕТОДА: УВЕЛИЧЕНИЕ МЕРНОСТЕЙ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО КРУГА

Эту методологическую главу, написанную в развитие некоторых тем, затронутых в предыдущей главе, я хотела бы посвятить разговору о *совместной работе* – поскольку субъект-субъектный метод – это не только метод, который видит как субъект сам текст – и, соответственно, видит как субъект стоящего за ним автора. Хотя это главный его принцип – и в этом смысле автор для нас не умер – несмотря на то, что пространеннейшая точка зрения сейчас говорит нам о смерти автора и о том, что мы, вследствие этого, можем не задаваться вопросом об авторской позиции – или даже, вернее, мы *не можем* задаваться вопросом об авторской позиции¹³.

Об этих двух пунктах я хотела бы сказать подробнее, прежде чем перейти к заявленной теме, потому что они очень важны для нас сегодня.

ЕЩЕ РАЗ О СМЕРТИ АВТОРА

Автор умер довольно давно, Ролан Барт оповестил всех о его смерти, и это произошло уже в прошлом веке – и даже не в последние его годы¹⁴. Необходимо, однако, отметить, что Ролан Барт, хотя и утверждал, что «письмо» всегда начинается лишь после «смерти автора», все же в статье имел в виду «смерть автора» во вполне конкретных текстах, создан-

¹³ См., например, статью: *Новиченков А.* «Сексизм, лицемерие, нелюбовь: что не так с преподаванием литературы в школе» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/relationship/4797-seksizm-licemerie-nelyubov-chto-ne-tak-s-prepodavaniem-literatury-v-shkole/> (Дата обращения: 12.09.2019), – в которой учитель литературы, выпускник факультета журналистики, не обладающий навыками филологического анализа и, по-видимому, ничего не знающий о филологии как «науке понимания», и, как следствие, занимающийся на уроках литературы социологией (что очевидно из статьи и даже подчеркнуто автором), объясняет, почему, с его точки зрения, нельзя задавать вопрос: «Что хотел сказать автор?»

¹⁴ *Барт Р.* Смерть автора. Эссе 1967 года. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://philology.ru/literature1/barthes-94e.htm> (Дата обращения: 12.09.2019).

ных в определенное время (во Франции – начиная с Малларме, то есть с 60-х годов XIX века). Мало того – он имел в виду, так сказать, *интенциональную* смерть автора, то есть – смерть автора по собственной воле; смерть автора, пожелавшего перенести центр тяжести текста в иное пространство или состояние, – и поэтому вряд ли должен отвечать за распространение его концепции на весь массив художественной литературы, где автор был «убит» той позицией, которую занял вольно интерпретировавший Барта читатель/критик.

В связи с чем еще два замечания.

Первое. Автор у Барта выбирает «смерть» потому, что у критиков, читателей и ряда самих авторов центр тяжести постоянно переносится на автора как *индивида*; потому, что в восприятии художественных текстов в это время торжествует *биографический подход*. «**Автор** и поныне царит в учебниках истории литературы, в биографиях писателей, в журнальных интервью и в сознании самих литераторов, пытающихся соединить свою личность и творчество в форме интимного дневника. В средостении того образа литературы, что бытует в нашей культуре, безраздельно царит автор, его личность, история его жизни, его вкусы и страсти; для критики обычно и по сей день все творчество Бодлера – в его житейской несостоятельности, все творчество Ван Гога – в его душевной болезни, все творчество Чайковского – в его пороке; **объяснение** произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке, как будто в конечном счете сквозь более или менее прозрачную аллегоричность вымысла нам всякий раз “исповедуется” голос одного и того же человека – **автора**»¹⁵.

Сказанное здесь показывает, что стремящиеся изменить положение дел авторы изначально хотят поставить в центр читательского восприятия *авторскую позицию, как она выражена и проявилась в целом текста*, а вовсе не элиминировать ее. Элиминировать из восприятия текста они хотят внетекстовый биографический материал, замутняющий сознание читателя, лишаящий его возможности видеть авторскую позицию в чистоте ее выражения, – как бы они не форсировали свою позицию, вообще отрицая автора и ставя на его место язык – в желании уничтожить даже тень биографизма, даже самую мысль о нем – но, прежде всего, подчеркивая не то чтобы совсем новую мысль, что автор – это проводник чего-то высшего, чем он сам – от этой мысли авторы, сохранившиеся в памяти человечества, никогда не отказывались. Коротко говоря – они хотят уни-

¹⁵ Там же.

чтожить вовсе не автора, а *объективацию автора*, они хотят, чтобы читатель смотрел не на него – а его глазами. Вот как сказал об этом Клайв Стейплз Льюис: «Само собой разумеется, я каким-то образом сближаюсь с поэтом: я проникаю в его сознание, но вовсе не посредством изучения его биографии. Я смотрю на вещи – не на него самого! – его глазами. И тем единственным, чего я не вижу, на какое-то время оказывается он сам. Ибо, глядя вокруг, мы видим глаза других, но никак не свои собственные... Поэт – не тот, кто просит меня смотреть на него, а тот, кто говорит “взгляни вот на это” – и показывает. И чем дальше я следую в указанном им направлении, тем меньше могу видеть его самого»¹⁶. И еще: «Желая смотреть на вещи так, как смотрит на них поэт, я должен примерить на себя его образ мыслей, а не наблюдать за ним со стороны... Он должен стать магическим кристаллом, сквозь который, а не на который я смотрю»¹⁷.

Таким образом, представленная здесь борьба авторов «против автора» ведется не с автором-творцом, не с автором – проводником и «формовщиком», не с автором – глазом человечества, а с автором – персонажем обывательских историй (которые не перестают быть обывательскими историями, даже если их рассказывают влиятельные критики и литературоведы или психоаналитики).

Второе, что нужно отметить и что очень пригодится нам впоследствии. Барт пишет: «Очевидно, так было всегда: если о чем-либо рассказывается *ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность*, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо»¹⁸. И однако в XIX веке автор почти никогда (да и в XX веке – вовсе не так часто) не ставит целью своего творчества рассказ ради самого рассказа, а не ради воздействия на действительность. Хотя насколько *прямым* он мыслит это воздействие – это другой вопрос.

¹⁶ Льюис К.С. Избранные работы по истории культуры. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://predanie.ru/book/218281-izbrannyye-raboty-po-istorii-kultury/> (Дата обращения: 07.10.2019).

¹⁷ Там же.

¹⁸ Барт Р. Смерть автора.

...И О СМЕРТИ ЧИТАТЕЛЯ

В момент распространения и торжества идеи «смерти автора» возникло впечатление, что фокус художественного текста переносится в читателя. Однако этого не получилось – ибо читатель тоже быстро умер. Смерть читателя есть неизбежное следствие смерти автора (хотя смерть автора предполагалась Бартом (и его последователями) условием как раз читательского «рождения»).

Почему же умер читатель? Потому что субъект-объектная связь, провозглашаемая нормальной и оптимальной в ситуации исследования чего-либо (и чего угодно) уже довольно давно, – на самом деле, связь в высшей степени неустойчивая.

Дело в том, что для познания объекта субъект не нужен. Наоборот – чем «объектнее» субъект, тем лучше. О чем мы все время слышим, как о постулате *настоящей науки*? О том, что личность исследователя не должна влиять на результаты исследования: ни на сам опыт, ни на те выводы, которые из этого опыта делаются. Поэтому главный принцип такой науки – это повторяемость эксперимента независимо от того, кто его производит, то есть – заменяемость экспериментатора. Таким образом, очень быстро объективируется сам «субъект» исследования.

То же самое происходит в момент смерти автора, когда перед читателем больше нет личности (не *биографической личности*, а личности, познаваемой лишь из художественного целого в его полноте, личности, обнимающей мир текста и говорящей им); той личности, с которой он мог и должен был бы вступить во взаимодействие, когда перед ним остается только текст. Если перед читателем есть теперь только текст, понимаемый как объект, то для взаимодействия с ним читателю не нужна его собственная личность. В этом случае начинают взаимодействовать два набора «культурных клише», читатель слышит и видит (опознает) в тексте лишь то, что уже слышал и видел, структурируя любой текст по матрицам, встроенным в самого читателя культурной обработкой. Именно поэтому в конце концов исчезает и текст, теряясь в «гипертексте» культуры.

Эта ситуация была осознана еще Юнгом, который говорил, что если мы хотим, чтобы сохранялась наша личность, наша субъектность, то нам нужно представить мир как достойного собеседника – потому что в тот момент, когда мы представляем мир как объект, – тоскует, истощается, бледнеет, теряется, умирает *наша* личность. И пускай даже, – говорит Юнг, делая реверанс в сторону позитивизма, – наше приписывание лич-

ности миру ничем не оправдано, но нам нужно хотя бы сделать вид, что перед нами субъект, для того чтобы сохранить здоровье *нашей* личности, сохранить нашу собственную субъектность¹⁹.

То есть неустойчивость пары субъект-объект, склонность субъекта в такой паре к объективации была, в общем, очевидна для всех, кто в этом направлении сколько-нибудь серьезно размышлял.

ЕЩЕ РАЗ О СПЕЦИФИКЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Самая большая проблема вследствие всего описанного возникает в гуманитарных науках, потому что гуманитарная *наука* начинает перестраиваться по образцу наук естественных и технических. То есть она переходит к тем способам исследования и к постановке тех задач, которые, вообще говоря, гуманитарной науке не свойственны, поскольку гуманитарная наука изначально существует с принципиально иными задачами. Если естественные и технические науки с самого начала ставят перед собой задачу познания некоего объекта с целью дальнейшей возможности некоторых манипуляций с *ним* и его трансформаций, то гуманитарная наука изначально ставит своей задачей трансформацию *самого того*, кто в эту науку погружается – т.е. философа или филолога (при этом он в этом процессе – активное действующее лицо). И с самого своего рождения филология, философия даже по типу названия не соотносятся ни с гео-метрией («измерение земли»), ни с био-логией («слово о природной жизни») – но зато они прекрасно ложатся в один ряд с «Фило-калией», на русский язык переведенной как «Добротолюбие» и представляющей собой корпус аскетических сочинений, *посвященных преобразованию личности*.

Филология и философия, изначально посвященные преобразованию личности того, кто их изучает, претерпевают радикальную трансформацию, направляются к изучению объекта, полагаю, даже не вследствие (вернее – не в момент) торжества просвещенческого проекта, а вследствие подкрепленной позитивизмом реакции на неизбежный *морализм* просвещенческого проекта, означавший не вольное внутреннее преобразование вследствие изучения – а попытку перестройки личности внешним образом. То есть – в данном случае объективация начиналась с вы-

¹⁹ См.: Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. Пер. с нем. А.М. Боковинова. М., 1993. С. 242–244.

деления третьей стороны: читателя/воспитуемого/просвещаемого, который теперь не становился философом, погружаясь в изучение философии, как это было раньше – а становился объектом воздействия философа, познающего мир как объект, вследствие этого отделяющего «просвещаемого» от возможности взаимодействия с миром – и транслирующего ему мировоззренческие и поведенческие максимы, не верифицируемые его опытом взаимодействия. И в конце концов у «просвещаемого», в борьбе за собственную личность, оставался лишь один очевидный выход – заявить себя субъектом, объективировав субъекта своего *научения*, превратив его в объект своего *изучения*: так философия превратилась в историю философии, а филология, вслед за ней, начала работать с текстом, а не с автором – что и привело к потере границ текста и ощущению, что в наличии есть лишь гипертекст, поскольку текст как целое держится лишь личностью автора-творца, воплотившейся в полноте художественного высказывания.

Идею преобразования личности и нужно вернуть в область задач гуманитарных наук и *поставить во главу угла при их преподавании* – для того чтобы гуманитарные науки начали жить своей жизнью. Но это должно быть преобразование личности, как оно осуществляется не в «воспитательном процессе» – но в акте и опыте встречи с великой личностью, запечатлевшей в тексте свой путь к обретению себя и протянувшей следующим за ней руку/нить текста, с тем чтобы они смогли пройти этот путь более осознанно.

Меня всегда поражало, что физика должна была вернуть личность исследователя в список учитываемых параметров ровно в тот момент (в начале XX века), когда филология собралась наконец ее по максимуму вывести за скобки. Так что теперь мы могли бы уже все-таки вернуть эту личность, даже попросту продолжая следовать за теоретической физикой.

ЛИТЕРАТУРА В ШКОЛЕ. УЧЕНИК КАК ОБЪЕКТ

Однако совершенно невозможно *просто* вернуть личность в филологию, поскольку в данный момент мы (по «просвещенческой» инерции) не только с текстом – но и с учеником склонны обращаться как с объектом. Мы полагаем, что должны с ним что-то *сделать*. Как правило, мы должны в него нечто *вложить*. Мы должны снабдить его некоторым набором знаний, который не очень понятно, для чего ему нужен. Самое прагматическое, что можно придумать – эти знания нужны ему для того, что-

бы сдать экзамены. Недавно, общаясь с учителями в Прато (Италия), мы выяснили, что ученики воспринимают то, что мы им навязываем, как нечто, что они готовы взять – по минимуму – исключительно из хорошего отношения к учителям. Ну, или под угрозой предстоящих экзаменов.

Одну из наших итальянских преподавательниц, участвующих в педагогическом эксперименте, развивающемся в связи с Итальянскими юношескими Достоевскими чтениями²⁰, ученик, в ответ на предложение прочесть весь текст – при том, что на экзамене из него спрашивают 2 главы, спросил: «Зачем же мне давать сто, если у меня просят десять?» Мы видим, что восприятие ситуации (или – сама ситуация?) радикально искажено: ученик считает, что он не *получает*, но *отдает* – отдает свое такое нужное ему время, свои силы – на нечто ему ненужное, чтобы иметь возможность пройти через экзамены. Занимаясь в школе изучением литературы, ученик, по его ощущениям, не приобретает, а *тратит*.

С другой стороны, учитель, как правило, решительно (и даже возмущенно) отказывается отвечать на вопрос ученика: «Зачем мне это нужно?» – предполагая, что эта нужность наличествует по умолчанию – но почему-то при этом плохо вербализуется.

Все это свидетельствует о том, что школа находится сейчас в очень глубоком кризисе. Главная проблема школы и филологии в школе не в том, что с ней делает министерство образования (даже если это очень плохо). Главная проблема та, что ученик считает, что он не получает, а отдает, растрчивает.

И действительно, если филология – это наука вроде математики или биологии, которую нужно вложить в голову ученика, чтобы она там присутствовала как некое отвлеченное знание, то ответа на вопрос: «Зачем мне нужно это знание?» – просто не существует. Раньше можно было хотя бы сказать, что «это знают все», «это создает некую общность культуры». Но теперь такой общности уже нет, и, кажется, уже совсем нет единого культурного поля, сформированного «общим знанием», «общими списками», из которого было бы страшно выпасть: стало очевидно, что культурных полей много, – и ты всегда сможешь найти себе свое. И общность, существующая в этом культурном поле, имеет все шансы оказаться гораздо многочисленнее, чем та, к которой нас приобщит школьное изучение литературы.

²⁰ Сайт об Итальянских юношеских чтениях и связанных с ними проектах: <http://www.ilmondoparla.com>

ФИЛОЛОГИЯ КАК НЕОБХОДИМОЕ: НАУКА ПОНИМАНИЯ

Между тем, филология – вещь, абсолютно необходимая для жизни²¹. Но она необходима не как свод *знаний*, который мы можем вложить кому-то в голову, а как, прежде всего, *умение* общаться – в смысле видеть и слышать другого. Потому что принципиальной разницы между пониманием текста и человека, взаимодействием с текстом и человеком нет – и ровно настолько, насколько мы не умеем общаться с текстом, мы не умеем общаться и с человеком.

Существует (и часто именно ему и обучают в школах) не просто *непродуктивный, но безвредный* способ чтения – нет, существует и изучается именно *вредный* способ чтения, тот, который возводит в принцип определенный способ взаимодействия как с текстом, так и с другой личностью: это способ взаимодействия, при котором *мы* оказываемся *на первом плане*. У нас уже есть целый ряд презумпций, мы склонны относиться к себе с известным уважением, мы считаем, что можем увидеть в другом нечто на основе нашего предшествующего опыта. На самом деле, это, как правило, не более чем навешивание наших собственных проекций – как на текст, так и на собеседника. Самые разные психологи самых разных направлений сейчас об этом говорят очень много.

Регулярно и привычно в нашей жизни происходит нечто вроде неосознаваемой коммуникативной катастрофы: навешивание проекций и затем общение в другом исключительно с самим собой. Мы проделываем эту операцию с любой личностью (поскольку просто не умеем ничего другого) – и если мы напишем эту Личность с большой буквы – ничего не изменится. Про Бога мы думаем так же, как про любого другого собеседника – мы навешиваем на Него свои проекции («видим, как в мутном зеркале» (1 Кор. 13, 12), – скажет об этом апостол Павел, – то есть принимаем за Бога свой собственный смутный образ) – а потом начинаем действовать от Его имени. Когда возможность действовать от Его имени поддержана законодательно – это становится реально опасно.

Таким образом, умение в общении видеть другого (а не проекцию себя самого) жизненно важно на любом уровне, начиная от способности выбирать и строить пару, общаться внутри коллектива – до способности

²¹ Биология и математика, естественно, тоже необходимы для жизни. Но там разрыв между отвлеченным знанием и его применением на практике легче преодолевается в рамках объектного отношения к миру.

не развязать мировую войну в результате действия в соответствии со своими проекциями, на основе которых мы предполагаем и предвидим мысли и действия собеседника.

И это умение можно и должно вырабатывать именно на уроках литературы, в атмосфере фило-логии, любви к слову – прежде всего, потому, что у нас нет ничего другого, кроме художественного текста, *что предоставляло бы нам в полный доступ всю необходимую информацию для понимания себя.*

СУБЪЕКТ-СУБЪЕКТНЫЙ МЕТОД С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОВМЕСТНОЙ РАБОТЫ

Итак, что значит субъект-субъектный метод с точки зрения совместной работы?

Он значит, что не только текст для нас субъект, и поэтому мы не забываем про него и не начинаем говорить о себе, «о своем видении». «Свое видение» – вещь, которая не может быть оспорена, потому что ее полностью удостоверяет ваше свидетельство – и именно поэтому тут нет повода для разговора. Да, вы именно так видите – и это абсолютная правда. Но – это ровно ничего не говорит о том тексте, о котором идет речь, это говорит нечто только и исключительно о вас.

Это не значит, что «разговор о своих видениях» не может состояться на уроке литературы – вполне может и будет продуктивным – в том случае, если мы понимаем, к каким результатам он может привести и ставим себе целью получение именно этих результатов. Реальными (и востребованными) результатами такого разговора будут состоявшиеся самораскрытия его участников, *сделанные непрямым образом*, и потому позволяющие участникам диалога сказать о себе гораздо больше, чем обычно, и легче получить обратную связь (которую будет и легче дать – поскольку разговор идет, вроде бы, о тексте – и легче получить и принять по той же причине). Но такой разговор не станет совместной работой понимания.

А вот если мы ставим вопрос о позиции автора – у нас есть повод для разговора. Потому что в этом случае любое наше высказывание верифицируемо. Поскольку мы признаем в этом случае, что есть некто, «кто знает лучше» – в том смысле, что он действительно обладает всей возможной полнотой информации. Правда, сейчас многие утверждают, что автор вообще про себя ничего не знает. Ну, например, автор ничего не

понимает в жанровом определении своего собственного текста²². Идея, что автор не имеет слова в нашем разговоре о нем – она очень живуча – и она напрямую связана с нашей склонностью объективировать – то есть прежде всего лишать слова о себе все и отрицать знание о себе у всего, что мы взялись исследовать.

Так вот, что касается автора – то субъект-субъектный метод предполагает, что узнать что-либо о том, с кем мы вступаем во взаимодействие, мы можем из единственного источника – и этот источник – сама та личность, с которой мы вступаем во взаимодействие.

Прочитав статью 2018 года о том, кому дает гранты РФ, я пребываю в очень оптимистичном настроении, поскольку там заявлено, что гранты даются, в частности, на развитие личностно-ориентированной медицины. На данный момент медицина также пребывает в жестких субъект-объектных рамках, и врач, в них работающий, исходит из того, что пациент ничего о себе не знает, и своей задачей ставит лечение болезни, а не больного. Личностно-ориентированная медицина настаивает на индивидуальном анализе даже при ОРВИ, поскольку выясняется (вдруг! и неожиданно...), что на разных людей одно и то же лекарство будет действовать неодинаково. И при имеющемся спектре лекарств есть возможность подобрать их в соответствии с данным конкретным организмом и спецификой его сосуществования с болезнетворными – и симбиотическими – бактериями. Таким образом, естественные науки сейчас также уходят все больше в область субъект-субъектного взаимодействия.

Движением в сторону субъект-субъектного взаимодействия с миром становятся и законодательные инициативы Новой Зеландии, в 2012 году объявившей (после долгого процесса с племенем маори, настаивавшем на том, что река и племя составляют единое целое) реку Уонгануи живым существом и правовым субъектом²³.

Но – скажем еще раз – дело не только в тексте, не только в том, что именно текст может сообщить о себе все самое главное. Дело еще и в

²² См. об этом: *Касаткина Т.* О творящей природе слова. Гл. Жанровое именование как ключ к художественной реальности. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 94–140

²³ См., например: *Weston B.H., Bollier D.* Green Governance: Ecological Survival, Human Rights, and the Law of the Commons. Cambridge University Press, 2013. 363 с. Главный тезис книги: чтобы предотвратить экологическую катастрофу на планете Земля, недостаточно усиливать природозащитные меры – требуется поменять самые основы нашего восприятия природы как отдельного от человека бездушного объекта.

том, что когда мы работаем с классом в рамках субъект-объектного метода, мы всегда предполагаем ситуацию, когда есть преподаватель, который «знает лучше». И есть объекты-ученики, которых мы должны возвести на вершину (или в бездны – если речь идет о ЕГЭ) нашего собственного знания. Это практически норма сегодняшнего образовательного пространства, многократно усиленная спецификой современных формализованных экзаменов.

Субъект-субъектный метод абсолютно не может функционировать внутри таких представлений. Потому что каждый ученик занимает по отношению к тексту такую позицию, которой больше ни у кого нет, из которой больше никто не способен вступить во взаимодействие с текстом. Еще раз упомяну аналогию: если мы встанем вокруг одного предмета – каждый из нас увидит его в своем ракурсе, который больше не будет доступен ни с какого другого места. А если мы перейдем к субъекту – то все мы знаем, насколько по-разному общается одна личность с разными людьми, насколько разное она им сообщает – не в силу скрытности или лукавства – а в силу ее представлений о способностях восприятия каждого из собеседников. И еще в силу того, что любой человек склонен отзеркаливать то, что привносит в отношения другой. Поэтому стоит внимательно слушать то, что люди говорят о других – о *других* по этим словам составить представления в большинстве случаев нельзя (или для этого потребуются сознательная коррекция информации (прежде всего – умение отделять информацию от оценочных суждений, чему тоже следовало бы учить на уроках литературы)) – но вот *о самих говорящих* очень даже можно.

И вот – если в классе у нас объектов нет, а присутствуют только субъекты – то это наше собрание вокруг текста для учителя (особенно – для учителя в его нынешнем слишком частом душевном состоянии, с его нынешним привычным расположением) будет связано с рядом очень неприятных моментов. Потому что у учителя исчезнет априорный приоритет владения верным суждением, априорное превосходство в знании. То есть – любое наше учительское высказывание может быть (и даже – методологически – должно быть) поставлено под сомнение, потому что оно впервые становится для ученика верифицируемо, поскольку в центре нашего круга (а не клина птиц, летящих за вожаком) – текст. Любая учительская интерпретация будет либо подтверждаться – либо опровергаться неучтенными учителем ракурсами текста, частями текста, видимыми ученикам, но попавшими в учительское читательское/исследовательское «слепое пятно» (а такие слепые пятна есть у каждого читателя).

Представим, что мы изучаем в классе «Братьев Карамазовых», и учитель рассказывает о почти узаконенной на сегодня для широкого читателя «ангелоподобности» и «христоцентричности» образа Алеши. А ученик ему приводит высказывание Алеши о том, что он сам «в Бога-то вот, может быть» и не верует (14, 201). Перед преподавателем в этот момент встает серьезный вопрос – потому что фигура героя на глазах начинает меняться. А если этот ученик еще и учился в воскресной православной школе и у него на слуху повторяющиеся моменты православной литургии – то он и раньше в тексте найдет вещи, ставящие под сомнение или требующие усложнить предлагаемую интерпретацию, поскольку Алеша будет настойчиво размышлять о «силе и славе» своего старца (которая, к тому же станет «как бы собственным его [Алеши] торжеством») (14, 28–29) – а эти качества в молитве Господней относятся исключительно к Господу и онтологически не могут быть у Него «узурпированы» творением.

Если обратить внимание на эти элементы текста, придется увидеть историю Алеши и его старца параллельной истории великого инквизитора: оба священника заслоняют собой Бога от тех, кто за ними следует (далее начнутся отличия – но чтобы начать искать отличия, необходимо сначала увидеть сходство).

КТО ТАКОЙ Я И КТО ДЛЯ МЕНЯ ДРУГОЙ

Почему этот момент может быть не очень приятен учителю? Полагаю, здесь нужно упомянуть о нашей привычке к ложному самоотождествлению. Мы – и особенно мы в качестве учителей – привыкли себя отождествлять с нашим знанием. Мы этого не рефлексируем, как правило, и потому это отождествление происходит практически без малейшего зазора. И мы чувствуем, что поставление под сомнение того, что мы говорим, – это прямая агрессия против нас, против нашей личности. Словно *нас* ставят под сомнение в этот момент. И мы реагируем в соответствии со своими ощущениями – встречной агрессией. И в этот момент все заканчивается – потому что как только пошла наша встречная агрессия (даже если она никак очевидно не выражена и нам удалось скрыть ее под личиной «аргументации») – начисто исключается возможность продуктивного контакта и по-настоящему совместной работы. Ибо и дальше мы скорее всего будем не взаимодействовать с этим учеником, а тем или иным способом защищаться от него – несознательно – и имен-

но в силу неосознанности у нас не будет никакого шанса эти отношения вновь продуктивно перестроить. «Он посягал на меня» – это слишком глубокая заноза.

Что нам нужно сделать, чтобы поставить себя в этом смысле в правильную позицию? (Тут нужно понимать, что сказать – просто, сделать – гораздо сложнее, но попробовать можно.) Нужно прекратить ложную самоидентификацию. Нужно понять – и в какой-то момент проговорить себе (а возможно – и ученикам) словами: «Я – это не то, что я знаю. Знание мое – оно всегда меняется. Мало того: если мое знание все время меняется, то любое поставление моего знания под сомнение – это не посягательство на меня, не утеснение меня, но предоставление мне возможности для роста, для расширения поля моих возможностей. Это для меня – возможность нового видения, новых открытий. То есть – это не посягательство на мою личность – но открытие мне, предоставление мне нового, гораздо большего пространства для реализации моей личности, такого, о котором я и мечтать не мог». Причем – это открытие того пространства, которое нам без внешней помощи недоступно, поскольку другой предоставляет нам возможность видеть в том ракурсе, который без него нам не открывается (помните: мы стоим кругом вокруг одной вещи). За счет тех коррекций, которые в том случае, если мы отождествляемся с нашим знанием, кажутся нам ранящими, мы, вырвавшись из пут такого самоотождествления, начинаем обладать не единственной своей позицией – но всем кругом, всеми позициями, представленными участвующими в этом кругу, в этой работе с текстом. То есть – мы резко увеличиваем наши возможности за счет внимания к любой другой личности, вступившей в работу, вступившей в обсуждение.

То есть – мы не «сокращаемся», как нам представляется, когда вдруг внезапно на нас «нападают» другие со своим мнением, и мы вынуждены сначала «отпрянуть», а потом встать в защитную стойку, чтобы оборонить свою личность. Мы, наоборот, «распростраемся». На нас не нападают, нас не утесняют – нам предлагают новые места, из которых можно видеть прежде незамечаемое. У нас не отнимают (уважение и самоуважение) – нам дают возможность возрастать – в том числе и в них.

При такой перемене взгляда мы меняем не только принцип преподавания – мы меняем свою личностную позицию: мы растождествляемся с тем, отождествление с чем приносит нам только боль и страдание (и не только в классе или аудитории) – и мы начинаем видеть чуть яснее себя,

и мы начинаем видеть то, что раньше считали агрессией, как открытие новых возможностей²⁴.

Таким образом, уже на этом этапе «преподавания литературы» – то есть на уровне организации работы в классе – резко улучшается качество жизни ученика и учителя. И тогда мы можем сказать (начиная отвечать на вопрос: «зачем мне это?»), что уроки литературы – они для самопознания, для улучшения качества нашей жизни, качества нашего общения, для понимания себя в этом мире.

С этого этапа (установления другого видения себя) мы можем начать учиться слушать как текст, так и другого. Потому что отныне мы не только будем, уткнувшись в текст, выискивать там подтверждение на-

²⁴ Почему Платон в приведенном ниже отрывке говорит, что обучающиеся по письменным источникам получают мнимую, а не истинную мудрость? Думаю, еще и потому, что в обучении из уст в уста (а не в уши, заметим; то есть – в обучении в общении, в диалоге) всякий раз создается новая система, одна из сторон которой – обучаемый – так разворачивает своими вопросами, непониманием и недоумениями знание учителя, как оно не являлось до этого ученика и самому учителю, открывает в нем такие поля, которые были в этом знании – но как бы в свернутом виде, задает новые векторы и т.д. и т.п.

То есть – любое настоящее учение будет совместным учением обучающегося и обучающего. А книга статична в этом смысле, написана как бы на усредненного воспринимающего – или, еще вернее, это разговор автора с самим собой, что провоцирует оставлять многое, нуждающееся в разворачивании (часто с неожиданными для разворачивающего результатами) – свернутым.

И – да – поэтому совершенно непродуктивен переход от живого обучения на слушание «лучших» лекций в интернете. Для обретения мудрости (или даже всего лишь действительного знания) необходим диалог, необходим разворот обучающимся системы «на себя».

«Искуснейший Тевт, один способен порождать предметы искусства, а другой – судить, какая в них доля вреда или выгоды для тех, кто будет ими пользоваться. Вот и сейчас ты, отец письмен, из любви к ним придал им прямо противоположное значение. В души научившихся им они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память: припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для общения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых» (Платон, Федр, 274e – 275b. Перевод А.Н. Егунова. В кн.: *Платон. Собр. соч.* в 4-х томах. Том 2. М.: Мысль, 1993).

шей точки зрения «любой ценой» – но мы рады, когда наша точка зрения не подтверждается.

Почему мы рады? Не только потому, что любое такое неподтверждение – отныне для нас точка роста, но и потому, что до тех пор, пока наша точка зрения подтверждается, мы не можем быть уверены, что все, что мы до сих пор здесь увидели, не есть наша проекция на текст. Точно так же, как в общении с другим: до тех пор, пока он нам возвращает примерно то же самое, что мы бы сами сказали по этому поводу, – мы совсем не можем быть уверены, что другой не «зеркалит», не подстраивается под нас (сознательно или бессознательно). Таким образом – проход как к тексту, так и к другому, начинается с момента *расхождения* с имеющимся у нас знанием. Именно поэтому, как я уже неоднократно говорила, вход в текст – это точка, *где мы не понимаем*, а не где мы понимаем или нам кажется, что мы понимаем. Потому что в момент «понимания» у нас нет возможности верифицировать: это нам *кажется* – или это мы *понимаем*. А вот когда мы не понимаем – мы точно не понимаем, тут у нас не будет сомнений. И в этот момент мы можем быть уверены, что перед нами другой, а не я сам, спроецировавший себя на текст или на другого человека. И вот отсюда можно начинать работать.

Таким образом производится первичная постановка нашего отношения к тексту (мы, наконец, нащупали твердую землю – в месте непонимания) и к сотрудникам – мы увидели их не как соперников, могущих отобрать у нас пальму первенства и уверенность в себе, а как именно сотрудников, открывающих нам новые пространства бытия и понимания, выход к которым, в пределе, без них для нас вообще невозможен.

Ведь дальше нас ждет еще одно чрезвычайно важное и интересное открытие. Обнаруживается, что точки непонимания у всех будут разными. Мы читаем текст – и спотыкаемся о *разные* вещи. Нет, возможно, когда нас кто-то ткнет в свое странное место и спросит: «А тут почему так?» – мы тоже этого не поймем. Но нас почему-то зацепили *разные* странные места, место нашего сотрудника мы проглядели, а споткнулись о свое. Вот это и значит – *разные ракурсы*. В процессе такого обмена у нас появляются *во множестве* точки входа в текст – которых, естественно, чем больше – тем лучше.

Если речь идет о научной работе в классе, то мы понимаем, что эти индивидуальные «места преткновения», эти точки входа в текст – они и есть, например, возможные темы докладов для обнаруживших их учеников. Но прежде всего – это сформированный *для каждого* круг *раз-*

ных оснований для более глубокого взаимодействия с текстом. Зримый, состоящий из разных, объединившихся для понимания одного, **герменевтический круг**.

Таким образом, герменевтический «круг» в полном объеме, *сложный* герменевтический круг – или, может быть, лучше – герменевтическая сфера, – включает в себя не только спираль последовательных встреч изменяющегося при каждом чтении субъекта с проясняющимся при каждом чтении соотношением целого и деталей произведения, но и круг собравшихся вокруг произведения исследователей со своими точками обзора и исходными пунктами восприятия («честных» читателей, заинтересованных в тексте, а не в себе на его фоне), круг, захватывающий разные пространства и времена, в которых эти читатели находятся.

В общем виде возникающие преткновенные вопросы можно сформулировать как «зачем у автора здесь это?» или «почему это так?» Например: о чем говорят герои «Преступления и наказания», поминая Раскольникова про необходимость для него – воздуха? Почему он сам, да еще идя на убийство, раздумывает об устройстве фонтанов, освежающих воздух? Как вообще воздух присутствует в романе? Как присутствуют в романе другие стихии? Каждый вопрос вновь заставляет возвращаться к тексту и смотреть на него с новой точки и под новым углом, в новом масштабе даже.

При такой работе мы будем учитывать точку зрения другого и будем рады и признательны ему за помощь. Работа может стать поистине общей – потому что мы занимаемся не самовыражением, в каком случае другой ракурс мог бы сбивать нас с мысли и пути, а занимаемся постижением и узнаванием другого (автора) – и здесь любое наблюдение, недоступное для нас самих, будет помощью и расширением способности обзора.

О ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Несколько слов о том, как в такого типа организации работы, в рамках субъект-субъектного метода, будет выглядеть разговор о теории литературы, на данный момент представляющей в школьной программе странными включениями, или не имеющими отношения к сущностному разговору о тексте и потому почти игнорируемыми, или уводящими от сущностного разговора ко всеобщей досаде.

Теория – если мы признаем субъектность текста и субъектность ученика – есть не то, что можно наложить на текст сверху для его деления

на конструктивные части или для его включения в ту или иную классификацию. Теория есть, в соответствии с исходным значением греческого слова²⁵, *прозревание* существа вещи – и способность сказать об этом существе. Следовательно, теория – это оформление прозрения в языке. Для разного типа прозрений выстраиваются разные ряды терминов, которые не важны сами по себе, а необходимы лишь как *инструмент* разговора о тексте в том или ином ракурсе. Теории меняются в зависимости от того, как и в каком ракурсе ведется разговор о тексте – читателем, исследователем, эпохой. Поэтому теоретические знания не должны вкрапляться в текст учебника как нечто, что нужно заучить и применить – теоретические термины должны *подсказываться* учащемуся, когда он пытается говорить о тексте – и ему не хватает слов для точного и удовлетворяющего его говорения. И, возможно, для кого-то актуальнее для работы с текстом на данном этапе будет вовсе не термин «жанр», а, например, термин «концепт», вообще не включенный в изучаемую ныне в русской школе «теорию литературы».

И ЕЩЕ РАЗ: СУБЪЕКТ-СУБЪЕКТНЫЙ – НЕ ЗНАЧИТ СУБЪЕКТИВНЫЙ

И последнее, объясняющее то, почему «субъект-субъектный» не значит «субъективный». Виктор Франкл, отстаивая объективность нашего личного видения смысла и представление о реальности как о независимом от нас бытии, писал: «... единственно, что субъективно, – это перспектива, в которой мы видим реальность, и эта субъективность в конце концов не умаляет объективной реальности как таковой. Я давал такое объяснение этого феномена студентам моего семинара в Гарварде: “Посмотрите в окна лекционного зала на Гарвардскую часовню. Каждый из вас видит часовню по-своему, в своей особой перспективе, в зависимости от того, где он сидит. Если кто-нибудь будет утверждать, что видит часовню точно так же, как его сосед, я должен буду сказать, что один из них галлюцинирует. Но уменьшает ли сколько-нибудь различие взглядов объективность и реальность часовни? Конечно, нет”»²⁶.

²⁵ Др.-греч. θεωρία – это, прежде всего, смотрение на зрелище, созерцание священного зрелища; а θεωρός – зритель или посол на священных зрелищах, пилигрим, богомолец.

²⁶ Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://e-libra.ru/books/2321313-chelovek-v-poiskah-smysla.html> (Дата обращения: 12.09.2019).

Добавлю – мало того, полное (или, во всяком случае, более полное) представление о часовне может быть достигнуто только при соединении воедино всех видений из разных позиций. Таким образом мы можем понять, почему множественность интерпретаций (если они экзегетические, а не эйсегетические) вовсе не противоречит наличию одной истинной – а наоборот, становится ее предпосылкой и условием.

О ЦЕЛЯХ ОБРАЗОВАНИЯ, ОСОБЕННО ГУМАНИТАРНОГО

В качестве заключения – еще одна цитата из Франкла: «В такие времена, как наши, во времена, скажем так, экзистенциального вакуума, основная задача образования состоит не в том, чтобы довольствоваться передачей традиций и знаний, а в том, чтобы совершенствовать способность, которая дает человеку возможность находить уникальные смыслы. Сегодня образование не может оставаться в русле традиции, оно должно развивать способность принимать независимые аутентичные решения. Во времена, когда десять заповедей теряют, по-видимому, свою безусловную значимость, человек более, чем когда-либо, должен учиться прислушиваться к десяти тысячам заповедей, возникающих в десяти тысячах уникальных ситуаций, из которых состоит его жизнь. И в том, что касается этих заповедей, он может опираться и полагаться только на совесть. Живая, ясная и точная совесть – единственное, что дает человеку возможность сопротивляться эффектам экзистенциального вакуума – конформизму и тоталитаризму»²⁷.

Нравится это нам или нет, но – миновало время инструкций, миновало время культуры как выстроенных колеи, замещающих человеку утраченные инстинкты; колеи, «вставить» в которые личность с целью ее социализации и было задачей образования – пришло время жизни в постоянном ежеминутном осознанном выборе с постоянным признанием ответственности за него – и задача образования теперь – дать ученику компас и объяснить, что стрелка его показывает вовсе не направление движения, а всего-навсего ориентирует его в расположении сторон света, а дальше он сам должен решать, куда ему идти.

²⁷ Там же.

ЧТЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО: ПОСТРОЕНИЕ ЭКСКУРСИИ

Описанный выше субъект-субъектный метод: способ взаимодействия с произведением искусства и учеником/коллегой-исследователем – работает не только при изучении литературы, но при изучении любого образного искусства. В главе, посвященной чтению визуального, мы посмотрим, как это происходит при анализе картины/иконы, при этом прояснятся еще некоторые черты метода.

Наиболее распространенный тип экскурсии в музеях изобразительного искусства в настоящее время предполагает, что экскурсанта сообщают ряд сведений об иконе/картине, характеризующих ее как объект: это сведения об авторе, эпохе создания, исторической обстановке, сведения о сюжете иконы, технике. Информация эта имеет свойство быстро исчезать из памяти, поскольку она интересна, но не жизненно важна для экскурсанта. Она не оказывает влияния на его базовые жизненные установки и даже не вступает с ними во взаимодействие. Между тем искусство изначально создавалось с целью непосредственного сообщения воспринимающему недоступного ему другим способом религиозного опыта, и эта цель предполагает не разговор об иконе/картине (как об объекте), а разговор с иконой/картиной (как с субъектом), содержащим в себе все непосредственно необходимые элементы для передачи этого опыта воспринимающему. Этот разговор с произведением искусства – первая составляющая субъект-субъектного метода чтения.

Вторая его составляющая – это активизация субъектности экскурсанта.

О том, как строится разговор с иконой, чтение иконы – и пойдет речь.

НОВАЯ ПРОБЛЕМА МУЗЕЯ

В аннотации к книге, чей выход был совсем недавно анонсирован, сказано: «Сборник посвящен музею как пространству взаимодействия с прошлым. Современные музеи выполняют традиционную для просветительского проекта образовательную функцию, предоставляя возможности для познания того или иного фрагмента прошлого. При этом музеи все больше заботятся о соучастии зрителей, активизируя различные аспекты их опыта. Музеи работают с материальностью, телесностью, изображениями, звуками и запахами, становятся местом для театральных поста-

новок и перформансов, выходят за пределы музейных стен в городское и цифровое пространства. Эта книга посвящена тому, как осознание музеями потенциала эмоционального восприятия прошлого влияет на его репрезентацию. Используя различные методологические подходы, авторы сборника – музейеведы, историки, социологи, культурологи, кураторы и драматурги – исследуют техники управления аффектом и эмоциями в современном и историческом контекстах»²⁸.

Это очень примечательная аннотация: оказывается, музеями в какой-то момент была осознана специальная необходимость установления чувственного контакта между зрителем и экспонатом/экспозицией – и эта задача и практики ее реализации уже стали предметом научного исследования. То есть – в настоящее время требуется установить чувственный контакт с тем, что и было первоначально *средством установить чувственный контакт*.

Надо заметить, что эта проблема отсутствия эмоциональной связи – совсем новая. Раньше посетитель легко включал и фантазию и все остальные из пяти не задействованных напрямую чувств при одном взгляде на выставленную вещь.

Тем более не было этой проблемы в музеях изобразительных искусств.

Для чего изобразительное искусство и что заменяет музей?

Чтобы понять, в чем тут дело, нужно вспомнить, что большинство произведений искусства до XVIII (а в культурных «затонах», типа масонства, и в XVIII веке) века создавались либо с жестко прагматической целью (Фаяумский портрет; масонский портрет) – либо с целью комплексной синтетической передачи сложных идей. Идея «целесообразности без цели» появляется лишь в начале «просвещенческого проекта» и, кажется, была совсем чужда человечеству прежде. Надо заметить, что идея эта появляется вместе с идеей человеческого внутреннего расщепления: в своей работе «Ответ на вопрос: что такое Просвещение?» И. Кант, разделяя «публичное» и «частное» использование разума²⁹, в сущности, говорит о том, что теперь действие человека не должно, или, по крайней

²⁸ Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории / Под редакцией А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 2. (Серия: Интеллектуальная история).

²⁹ См.: *Кант И.* Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // Кант И. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М: Мысль., 1966. С. 26–28.

мере, может не основываться на его внутренней убежденности. Полагая, из сочетания этих идей в конце концов возникает расхожее представление о создании художественных произведений «просто для красоты», опрокидываемое задним числом на все пространство человеческой истории. Внутри проекта постмодерна эта «просто красота» становится «на законных основаниях» контейнером зрительской эмоции и ассоциации. Так утверждается идея бесконечности возможных интерпретаций художественного произведения³⁰.

Вот как пишет о задаче комплексной синтетической передачи сложных идей посредством образов Альберт Пайк: «Природа совершенно свободна от догматизма и тирании; и первые наставники человечества не только отлично восприняли и поняли ее уроки, но и, насколько представлялось возможным, старались следовать ее педагогическому методу. Они стремились достигнуть понимания через зрение; и большая и лучшая часть учений древности передавалась из поколения в поколение посредством впечатляющих художественных представлений»³¹.

Почему теперь восприятие стало проблемой? С одной стороны, истощилась связь с вещами прошлого, все еще тесная в начале «просветительского проекта» и создания музеев. В музей ведь попадают вещи, которым больше не находится места в жизни – и следовательно, мы забываем о должном способе взаимодействия с ними, об их прагматике. И постепенно нарастала объектность их восприятия. Вещи прекращали быть даже проводниками к тем, кто их создавал и ими пользовался, а не только к собственному внутреннему смыслу. С другой стороны, постепенно захватывала сознание идея создания произведений искусства как «вещей для красоты», в крайнем случае – как выразительного «иллюстративного материала». В области понимания иконы идея «Библии для неграмотных» оказалась на каком-то этапе гораздо внятнее идеи «богословия для всех».

Между тем, музей, конечно, просвещенческий проект, но на каком-то этапе – скажем прямо – он невольно заменяет – или, как иногда происходило в советском пространстве, намеренно и осознанно пытается заме-

³⁰ О соотношении философского просветительского проекта и проекта постмодерна см., например: *Малер-Матязова Е.* «Что такое Просвещение?» – (философский ответ И. Канта и вопрос М. Фуко) // Форум молодых кантоведов (По материалам Международного конгресса, посвященного 280-летию со дня рождения и 200-летию со дня смерти Иммануила Канта). М.: ИФ РАН, 2005. С. 180–188.

³¹ *Пайк А.* Мораль и Догма Древнего и Принятого Шотландского Устава Вольного Каменщичества / пер. с англ. Е.Л. Кузьмишина. В 3 т. Т. 2. М.: «Ганга», 2008. С. 61.

нить древние ритуалы «возвращения/прикосновения к началу/истоку»³², в нем начинает работать то преобладание пространственной общности над временной, которое было отмечено еще Кассирером как свойство магических систем, обратное научному мышлению³³, уже столетие как спроецированному на мышление повседневное. Музей, кроме соединения посредством вещи с ее владельцем или изготовителем, еще и создает общность всех присутствовавших здесь когда-либо вокруг места или предмета. Сходным свойством – соединять вопреки времени – обладает произведение искусства. В силу этого музей своим пространством как бы выводит современного человека, который травмирован временем³⁴, из-под власти времени. Или, по крайней мере, способен это сделать, если ему не помешать.

ОБЪЕКТНОЕ ОПИСАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА БЛОКИРУЕТ ВОЗМОЖНОСТЬ ЕГО ЧТЕНИЯ

Почему же, однако, ныне и для современного зрителя способность вещи соединять нас с прежде бывшим и подключать нас к общему опыту, передавать без аналитического расщепления сложные идеи истощается даже в области изобразительного искусства?

Наиболее распространенный тип экскурсии в музеях изобразительного искусства в настоящее время предполагает, что экскурсанту сообщают ряд сведений об иконе/картине, характеризующих ее *как объект*: это сведения об авторе, об эпохе создания, об исторической обстановке, о технике (так, если речь идет об иконе – до сих пор одним из важнейших «пакетов» информации считается рассказ об использованных натуральных пигментах, различающихся в зависимости от области, в кото-

³² См. об этом, например: *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении // *Элиаде М.* Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. 414 с.

³³ *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. Москва, 1998. С. 224–225.

³⁴ «В качестве одной из ключевых категорий для характеристики экзистенциального измерения времени можно назвать именно беспокойство. Возможно, что культура во всём многообразии её проявлений является результатом беспокойства по поводу утекающего времени. Ведь только освобождаясь от диктата времени, мы обретаем покой». *Нам Е.В.* Пространство и время в шаманском космосе: Семиотический анализ / ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. Вып. 2 (16). С. 181.

рой писалась икона: таким образом различаются, например, псковская и новгородская икона), описательно о том, что изображено – но даже сведения о сюжете иконы до сих пор сообщаются относительно опционально. В советскую эпоху это было связано с запретом на возможную «религиозную пропаганду», но и по сей час остается и подается как следование «высоким образцам научного описания» выставляемого предмета.

При этом экскурсант находится либо в пассивной роли воспринимающего информацию – либо в активной роли соревнующегося с экскурсоводом в объеме знаний (эти позиции, на самом деле, принципиально не отличаются: они обе предполагают некий общий объем знаний, который можно передать или которым можно «лучше» владеть, но при которой субъектность экскурсовода не важна: он либо транслятор, передающий общее, безличное знание – либо соперник на поле этого же общего безличного знания).

Переданная таким образом информация имеет свойство быстро исчезать из памяти, поскольку она интересна – но не жизненно важна для экскурсанта. Она может его «интеллектуально украсить», но она не оказывает влияния на его базовые жизненные установки – и даже, как правило, не вступает с ними во взаимодействие.

Между тем, искусство (прежде всего, религиозное искусство) создавалось с целью непосредственного сообщения воспринимающему даже не учений, как говорит Пайк, а *недоступного ему другим способом религиозного опыта*³⁵ (речь сейчас не идет о простой удаленности некоторых событий во времени, я не говорю о «библии для неграмотных» – речь идет об опыте, получаемом вне зависимости от пространства и времени). И поэтому оно создавалось именно с целью *воздействовать на чувства* (описание чего и заключено в слове «эстетическое», которое значит: осязаемое, чувственно воспринимаемое). Ибо именно только и исключительно чувства для нас – источник *опыта*. Отказываясь воспринимать этот опыт, сводя «эстетическое» к «прекрасному», мы находим себя в положении человека, рассматривающего буквы письма и поражающегося красоте почерка, но совсем забывшего о том, что это письмо – и прежде всего его нужно прочесть.

³⁵ Кстати, с такой точки зрения на происхождение искусства очень просто и элегантно можно ответить на вопрос о том, что такое «эстетическое наслаждение». Эстетическое наслаждение – это **удовольствие от достижения недоступного**. Принципиально для меня недоступного вне помощи другого, без проводника.

Эта цель предполагает – если мы вспоминаем о правильном взаимодействии с вещью – не разговор об иконе/картине (как об объекте), но разговор с иконой/картиной (как с субъектом), содержащим в себе все непосредственно необходимые элементы для передачи этого опыта воспринимающему. Необходимо не упускать из виду, что и «внешние», объектные данные воспринимаются и запоминаются лишь в том случае, если мы показываем, как они работают на понимание предмета. Например, время создания – лишь если мы показываем принципиальные изменения в иконе, ее структуре и смысле, которые есть следствие именно времени: барокко (аллегоричность) или Симон Ушаков (перспектива). То есть – объектное осмысливается (и «наполняется смыслом») – и этот «смысл становится доступным для постижения»), лишь становясь субъектным.

Этот *разговор* с произведением искусства – одна из составляющих субъект-субъектного метода чтения, суть которого в том, что о субъекте, в отличие от объекта, можно узнать только от него самого, именно он владеет всей главной информацией о себе – хотя иногда в совсем неожиданном формате.

И здесь нужно вспомнить о еще одном новом тренде современности – о стремлении академическим образом преподавать «софт скиллз», «мягкие навыки»: прежде всего, навыки коммуникации, – и введении для этого в программу совсем не гуманитарных учебных заведений гуманитарных курсов. Научить коммуникации посредством гуманитарных курсов можно только в том случае, если переходить к субъект-субъектному методу взаимодействия с произведением искусства.

Вторая составляющая – это активизация субъектности экскурсанта. Если в случае сообщения сведений о картине специалистом экскурсант обречен на пассивную роль, поскольку у него нет непосредственного доступа к этим сведениям и он не может их верифицировать (кроме как заглянув в интернет – но это будет таким же обращением к специалисту), то в случае разговора с иконой/картиной разговор будет идти о том, что непосредственно находится перед глазами экскурсанта и может быть увидено, сопоставлено, осмыслено, верифицировано и дополнено им самим.

Мало того, именно в процессе такой работы у экскурсанта впервые появляется странное ощущение, что он не соревнуется с тем, кто имеет другую точку зрения, он не противостоит тому, кто говорит что-то иное, а все говорящие иное не утесняют его с его точкой зрения, а открывают для него новое пространство, которое без этих других было бы ему абсолютно недоступно.

Таким образом, в процессе такой экскурсии трансформируется не только восприятие художественного произведения, но трансформируется и восприятие «своего другого» – своего соседа по исследованию мира. Мы учимся смотреть друг на друга как на возможность, а не как на препятствие.

Посмотрим, как может быть построена такая экскурсия и с чего нужно ее начинать, на примере нескольких икон Третьяковской галереи и Новгородского музея-заповедника.

ВЕЛИКАЯ ПАНАГИЯ

Вот перед нами изображение ярославской иконы из Спасо-Преображенского собора, примерно XII-XIII века, Великой Панагии, называемой также Орантой и иконой Знамение.

Что сейчас было сделано, когда мы прочли предыдущее предложение? Нам были сообщены внешние, объектные сведения об иконе. И – мы, задававшие себе вопрос: на что мы смотрим? – были почти удовлетворены, даже если не совсем понимаем, что такое Панагия и Оранта. В принципе, мы можем идти дальше, хотя практически ничего не поняли. Поэтому при построении экскурсии субъект-субъектного типа не следует начинать с внешних сведений, которые будут таким «замещающим» ответом, перекрывающим внутренний зрительский запрос на смысл, перекрывающим возможность эстетического, чувственного контакта с экспонатом (который иногда, после такого перекрывания, пытаются вновь «разбудить» дополнительными средствами). Нужно сосредоточить внимание экскурсанта на том, **что он видит перед собой**. Нужно также сообщить экскурсанту, что иконописец этого периода не писал «по предписанным образцам», что иконописные подлинники, как недавно рассказал Алексей Лидов³⁶, появляются гораздо позже, лишь в XVII веке, когда живое восприятие утрачено, что и вызывает, как всегда, необходимость каталогизации, сохранения уже созданных форм. Что иконописец здесь – это тот, кто богословствует в красках.

Итак, что же **видит** экскурсант?

³⁶ Лидов А.М. [Доклад] «Иконописный подлинник» и византийское иконическое в русской культуре позднего средневековья // XV международная научная конференция «Икона в русской словесности и культуре» / Москва. 2019. 31 января, 1–2 февраля.



Великая Панагия (Оранта, Знамение). 12–13 в.
Ярославль. Спасо-Преображенский собор. Третьяковская галерея

Первое, что заметно всем, – скульптурные, архитектурные складки одеяния Богоматери. Статичность того, что мыслится как подвижное, настолько очевидна, что вошла, кажется, во все описания иконы, например: «Величава и ее стройная фигура, *недвижимыми складками* ложатся вокруг нее пронизанные густым золотым свечением багряно-алый мафорий и исчерна-зеленая туника»³⁷.

³⁷ Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: «Просвещение», 1993. С. 41.

Но для чего иконописец делает Ее одежды такими? Он показывает нам Богородицу как храм, как собор. Храм символически есть тело Богоматери, а алтарь – Ее утроба (поэтому, кстати, существовал обычай открывания Царских врат, если какая-то из прихожанок не могла разрешиться от бремени). И здесь иконописец как бы возвращает нас от символа к образу, изображая архитектурно одежды Богородицы.

Иконописец здесь соединяет в одном образе то, к чему мы привыкли, как к отдельным и обособленным изводам Богородичных икон: мы видим и Великую Панагию, и Оранту, и Знамение, и Страстную; он как бы восстанавливает в полноте наше восприятие Богородицы из тех аспектов, на которые оно разбилось.

Но он на этом не останавливается. Руки Богородицы подняты не совсем так (а вернее – совсем не так), как у киевской Оранты – здесь они явственно изображают чашу – причастную чашу, в которой оказывается заключен образ Христа в круге – словно на облатке или на верхней части просфоры. Богородица здесь не только собор, сердце-утроба Ее не только алтарь, но Она и чаша – жертвенная Чаша, в которой заново совершается пришествие Христово на каждой литургии. Она – сосуд в котором совершается преображение материи в плоть Господню. А Он – раскинувший руки ко всем предстоящим из глубины Богородицы, Тот, кто собирает приходящих от всех концов земли в единое тело Церкви.

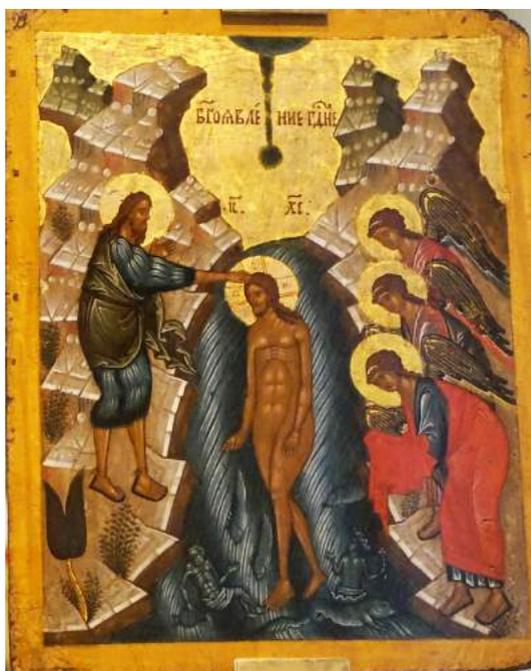
Перед нами не «исторические картинки» – но богословие христианской повседневности в красках: не то, что напоминало прихожанину о когда-то давно произошедших событиях, но то, что рассказывает о происходящем вокруг него и с ним здесь и сейчас, на Литургии, показывая истинный и глубинный смысл происходящего, открывая для него концы и начала в насущном видимо-текущем.

Посмотрим таким же образом: прочитывая, узнавая от иконы, – на иконы Крещения и Преображения.

КРЕЩЕНИЕ

Вот одна из новгородских икон Крещения.

Что мы видим здесь с точки зрения того богословия, которое проявляется в иконе? Прежде всего – Христос приходит креститься к человеку. Бог приходит креститься к человеку – и в древности этот праздник назывался Богоявлением. То есть, оказывается, Бог является в Иисусе зримо для всех только с момента крещения его Иоанном. И мы видим на ико-



Крещение. Конец XV – начало XVI века. Двусторонняя икона-таблетка.

Великий Новгород. Новгородский гос. историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. *Фото Николая Подосокорского*

не жест Иоанна, который принимает благословение – и передает благословение – и это нормальный жест жреца в момент осуществления таинства – но вот только здесь он сводит свет Господень и Дух Господень на Того, кто есть Сам Господь. То есть почему-то человек оказывается необходим, чтобы Бог явился как Бог (если вспомнить, что первоначально Рождество и Крещение праздновались в один день – и это был праздник Богоявления, то Иоанн ставится здесь некоторым образом в один ряд с Богородицей, как посредник при Богоявлении (через Одну Бог становится человеком – то есть облачается в зримый образ, через второго Богочеловек являет свою Божественную природу)).

Иоанн уже давно крестит в Иордане, эта река смыла множество человеческих грехов. Христос приходит опуститься в воду, которая вся наполнена человеческими грехами. Отчетливо выражено в литургическом богословии и, пожалуй, в XX в. лучше всего высказано митрополитом

Антонием Сурожским: если остальные приходили, чтобы очиститься, то Христос входит в Иордан для того, чтобы очистить Иордан – то есть момент крещения Господня – это и есть момент принятия на Себя Христом всех грехов мира – грехов всех тех, кто пришел окунуться в Иордан, чтобы очиститься для новой жизни. И оказывается, чтобы Бог был явлен – Он должен – или во всяком случае, Богоявление происходит ровно в тот момент, когда Он принимает на себя всю тяжесть, всю темноту, весь мрак человеческого греха, прежде смытого, скопившегося в Иордане, в Мертвом море. То есть Бог, во-первых, не может явиться без помощи человека, а во-вторых, Бог в человеке, Бог в Иисусе не может явиться без шага в самые глубины человеческого греха, в самые глубины падшей жизни. То есть проявить, **активировать**, если можно так выразиться, в себе Божество Он может, только максимально спустившись в самый низ той бездны, в которую упала тварь. (Он идет даже не к очистившейся от падшей жизни твари – а Он идет к ее смытым грехам! Грех – это буквально «промах», таким образом, можно сказать, что Он изымает из системы все накопившиеся ошибки ее функционирования – и именно в этой способности – суть Его Божественности.

И мы можем заметить, что ложе Иордана выглядит провалом между скалами, на которых располагаются все остальные: если Рождество, как мы увидим далее, напрямую соотносится с Погребением, то Крещение – с схождением во ад). Собственно, именно этот спуск, вхождение во взаимодействие с человеческим грехом – и есть процесс активации божественной природы на земле. Кажется, это чрезвычайно важный момент в нашем понимании Крещения Господня.

Еще один момент, который здесь поразителен. На иконе мы видим фигуры, по преданию изображающие Иордан и Море – можно сказать: душу Иордана и душу Моря. И Христос приходит и благословляет Иордан, душу Иордана. Богословие Крещения так, как оно выражено здесь на иконе, в отличие от традиционного толкования крещенского прокимена «Море виде и побеже, Иордан возвратися вспять» как испуга и повинения, – это история о явлении себя Богом не только человеку, но и всей твари, всей одушевленной и одухотворенной твари. На иконах Крещения – да и в ситуации Крещения – море не убегает от Христа, но, напротив, бежит ко Христу, Иордан возвращается ко Христу. Ими руководит не испуг – а желание твари прильнуть к освобождающему ее Творцу. Все творение принимает благословение Господне – и Иордан тоже принимает очищение.

Иордан был тот, кто очищал от грехов, как и все творение безвинно принимало на себя и несло на себе грех (последствия «промахов») человека – и Господь в своем Богоявлении снимает с творения эту непосильную ношу, возложенную на него падшим человеком, и берет ее на Себя. Он благословляет Иордан жестом милости и любви Господней к своему творению, по сути, выполнявшему до сих пор Его задачу.

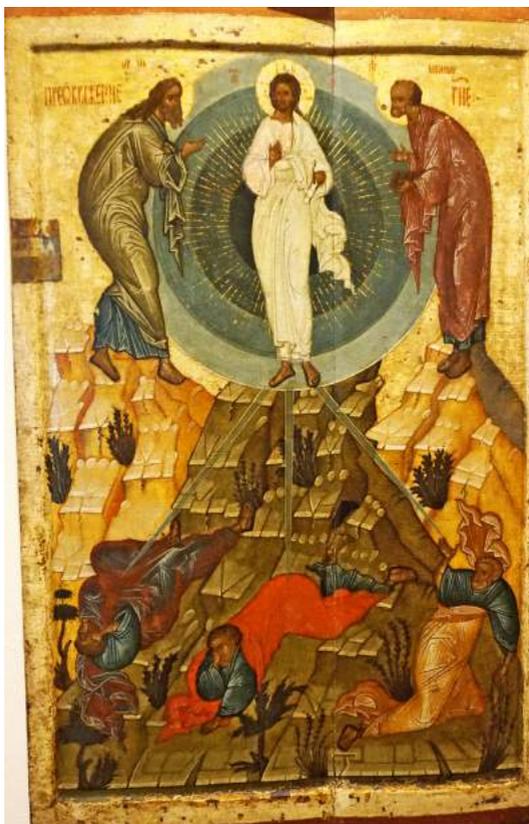
То есть Крещение, как мы его видим на иконе, – это не только история о явлении Себя Богом человеку, но это и история о явлении Себя Богом всей твари, всему сотворенному, которое сразу чувствует облегчение от того бремени, которое на плечи твари кладет человечество. Христос приносит разрешение от грехов человечества для того мироздания, для той несогрешившей природы, для той несогрешившей твари, которая была проклята за человека (вспомним: Адаму Господь говорит: проклята земля за тебя) – согрешил человек, а проклятая за него тварь была заключена в ту систему железных законов и железных ритмов мироздания, которые позволяли мирозданию существовать исключительно для человека, который пожелал быть без Бога, – то есть существовать автономно от Бога, от бесконечного источника жизни (от бесконечной возможности коррекции системы). Человек пожелал быть без Бога – и Бог, заключая тварь в колесо железных законов, устраивает человеку место, где он мог бы быть без Него.

Во власти этих железных законов тварь стенает и мучается, а человек продолжает складывать на нее бремя своих грехов – своего несоответствия своей собственной природе.

И вот на этой иконе сама цветовая гамма хорошо подчеркивает эту мысль, потому что здесь луч, исходящий из небесного сегмента, такого же цвета, как воды в реке Иордан – то есть безгрешное соединяется с несогрешившим.

Христос своим явлением избавляет всю тварь, всю природу от возложенного на нее бремени человеческих грехов, следствие которых – смерть, и это с очевидностью отображается в образности православной иконы.

Иоанн – посредник в этом акте – сам «дикий», одевается в шкуры, ест акриды и мед. Он как бы пограничное существо между человеком – и безвинно страдающей за человека природой.



Преображение Господне. Великий Новгород. 1470–1480-е годы.
Новгородский гос. историко-архитектурный и художественный
музей-заповедник. *Фото Николая Подосокорского*

ПРЕОБРАЖЕНИЕ

И последнее – об иконе Преображения Господня.

С тремя избранными учениками Христос взшел на гору Фавор (на гору Ермон) – и преобразился перед ними. Что значит – преобразился? В службе этого праздника мы говорим, что «почитаем пречистыя плоти Твоя преславное преображение». То есть преобразается плоть, можно сказать, что праздник Преображения – это праздник плоти, праздник, который показывает возможности плоти, истинный масштаб и истинный путь плоти.

Поэтому, кстати, этот праздник вовсе не по недоразумению включает в себя приношение начатков плодов – перед учениками на горе Фавор является начаток преображенной плоти, преображенной материи, определяя путь для всего вещества мироздания. Христос, как всегда, проходит той дорогой, которой должны за ним последовать все. Он не поражает учеников божественным величием – не в этом суть изображения, не в этом суть того рассказа, который предлагает нам икона – Он поражает учеников немыслимым до того заданием – каждый понимает, глядя на Него, что призван к точно такому же преображению, что к такому преображению призвана вся плоть: Христос явился на землю для того, чтобы вся земля просияла белым светом Христовых одежд.

Заметим, именно об одеждах сказано, что они стали белы как снег, то есть сама материя, тканый материал, он тоже преображается.

Лучи, обращенные к ученикам, которые пришли со Христом – это лучи, которые внедряют в их плоть, в их сознание, в их чувства, в их ощущения, в их личность идею следования по пути Христову, следования за преображенной плотью, задание преобразиться точно так же.

Эта новгородская икона особенно прямо и отчетливо нам говорит, каким образом, за счет чего и в свете чего преображается Христос. Вместо входящей во многие описания иконы Преображения *мандорлы*, традиционно изображающей Славу Христа, мы вдруг видим вместо этого *круги* Славы и золотое сияние внутри нее – и черный круг в центре, словно зрачок – и мы понимаем, что это глаз Отца.

Христос преображается, говорит иконописец, в тот момент, когда на Него обращен глаз Отца – а глаз Отца может быть так неотступно на Него обращен, лишь когда Он преображен. Непреображенный человек не дает взгляду Господню сфокусироваться на себе, отторгает, отталкивает его. И здесь мы можем вспомнить, что первое происходит в раю после грехопадения – укрывание, прятание от взгляда Отца: и Бог перестает видеть человека, поскольку тот пожелал спрятаться. Бог ходит по раю, вопрошая: «Адам, где ты?»

Преображение – это возвращение в состояние еще не промахнувшейся мимо своей природы плоти – а природа ее состояла в том, чтобы находиться в постоянном контакте с Богом. Восстановление человека – это возобновление зрительного контакта с Отцом, и начало этого восстановления – решимость на постоянный зрительный контакт, описываемая в Библии словами: «ходить перед Богом». Истинен человек, находящийся во взгляде Отца.

На иконе мы видим лучи (почти как мечи), обращенные к апостолам – и видим их попытку *уклониться* от этих лучей. Эти лучи по пути задевают другую материю мира – скалы – плоть и кости земли. Они задевают и пронизывают мертвый камень – и камень немедленно откликается – голые скалы расцветают, прорастают травой и кустами. Горы как бы разверзаются под лучами – на некоторых иконах это особенно очевидно – выпуская из себя то, что как бы есть следующий, иной план их бытия, их оживотворение. Это чудо – ибо прорастает то, что не могло в себе и семени заключать – мертвый камень. Камень оказывается беременным другой, высшей формой себя, открывающейся направленному на него Отчему взгляду. Мы видим также, что скала представляет собой уступы и ступени: лестницу, зримое воплощение задачи восхождения к небесам – и видим, что апостолы пока не готовы к этой задаче, сваливаются со ступеней восхождения.

И оказывается, что вся земля ждала и жаждала преображения – и только человек продолжает от него уклоняться.

Особый интерес в рамках предложенного метода могут представлять экскурсии по иконам/религиозным картинам на один и тот же сюжет (и это предполагает другую развеску в залах икон, которая ныне происходит, главным образом, по хронологическому принципу), поскольку именно разные решения одного и того же сюжета выявляют с максимальной очевидностью богословский потенциал иконы/религиозной картины. Такие ряды мы и попробуем проанализировать в следующей главе.

БОГОСЛОВСТВОВАНИЕ ОБРАЗАМИ: ИКОНЫ И КАРТИНЫ НА СЮЖЕТЫ «БЛАГОВЕЩЕНИЯ», «РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА» И «СРЕТЕНЬЯ»

Богословствование художника

При создании икон и картин христианские богословские идеи не иллюстрируются выдающимися иконописцами и живописцами так, словно они следуют за предваряющими деятельность художника словесными формулами, но впервые воплощаются ими средствами их собственного искусства, позволяющими мощно, ярко и концентрированно выразить в образе то, что почти невыразимо с такой смелостью, очевидностью и лаконичностью в слове, создающем не образ, но дискурс. В этой главе мы проанализируем иконы и картины, посвященные трем начальным эпизодам христианской истории спасения: Благовещению, Рождеству и Сретению, и попробуем увидеть, как одни и те же фундаментальные идеи выражаются иконописцами и живописцами разными средствами в диапазоне от символического реализма (когда символически углубляются ключевые для сцены, взятая в историческом плане, элементы) до аллегоризма (когда центральная мысль изображается посредством случайной и сторонней для сцены детали).

Увидеть богословствование живописными образами для нас важно, чтобы почувствовать и ощутить в дальнейшем иной способ донесения до читателя философии и богословия в художественных текстах, где словесная оболочка сбивает исследователя с толку, и он пытается обнаружить дискурсивное развитие идей там, где оно исключительно образное. Мы посмотрим, как, независимо от разницы в методе, в сюжете Благовещения на первый план и в иконе, и в картине выходит идея деятельной свободы твари по отношению к Творцу, а сюжет «Рождества» оказывается неразрывно связан с сюжетом «Положения во гроб», «Мертвого Христа». Принимая во внимание эту связь, мы сможем прочесть главную мысль картины Андреа Мантенья «Мертвый Христос» совсем иначе, чем она традиционно прочитывалась в отечественном искусствоведении.

Итак, в этой главе пойдет речь о некоторых богословских идеях, отчетливо, хотя и недискурсивно, представленных в иконописи и живописи. Не об иллюстрациях к богословским рассуждениям – а о мгновенно, мощно и концентрированно выраженных в образах сложных смыслах, ко-

торые, возможно, настолько лаконично и емко доступно выразить только художнику, а никак не тому, кто богословствует словесно.

БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Логично начать подобное рассмотрение богословствования образами с сюжета Благовещения – с того эпизода, который полагает начало и становится во главе нашего спасения. Недаром именно Благовещение изображается на алтарных вратах – оно само – ключ, который отпирает эти врата, а, вернее сказать, оно – то событие, которое вновь *создает врата* на месте долгое время *непроходимой преграды*.

Благовещение – ключевой момент нашего спасения потому, что тварь в нем дает согласие принять в себя Бога, Того, который всегда искал и готовил для себя человека – но искал и готовил не как безгласный сосуд, не как место присутствия – но как активного, деятельного сотрудника и соратника.

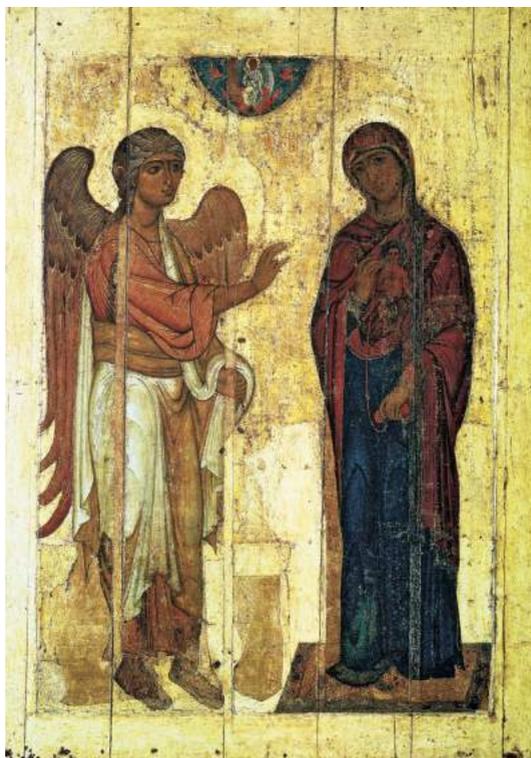
Посмотрим на Благовещение Устюжское, знаменитую новгородскую икону XII века, находящуюся в Третьяковской галерее.

Некоторые элементы образа утрачены; так из небесного сегмента должен был исходить луч, шедший «к плечу» (как пишет Барская³⁸) – то есть к уху или сердцу Богоматери. Христос отобразился в сердце Богоматери – а не во чреве ее³⁹ – Он, таким образом, становится не только носимым ею Ребенком, но и внутренним образом Ее самой, Богом, вселившимся в комнату Ее сердца – и это действие может и должно быть повторено любым христианином.

Таким образом, получается, что когда икона отображает *событие, вошедшее в вечность*, она отображает тем самым событие, на историческом слое уникальное, а на анагогическом уровне истолкования – воспроизводимое в любой человеческой жизни. Икона, таким образом, есть не только *воспоминание как присутствие*, актуализация вспоминаемого, открывающая к нему непосредственный доступ для верующего, но и *напоми-*

³⁸ Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: «Просвещение», 1993. С. 60.

³⁹ Н.В. Покровский относит его к типу «благовещения с Младенцем, начертанным во чреве Богоматери». См.: Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., 2001. С. 118. Русский иконописный подлинник более точен: «а Сын в персех у Пречистыя вообразися и мало знати, аки в стекле». Там же.



Благовещение Устюжское, XII век. Москва, Третьяковская галерея

вание как задача: напоминание человеку о скрытом в нем истинном образе (и конкретном его аспекте), который он должен проявить.

По преданию в момент появления ангела Богородица ткала одну из полос для завесы Иерусалимского храма. Ей досталась порфира – кроваво-красная полоса. Занавесь в Иерусалимском храме служила для того, чтобы скрывать Святое Святых, место, где присутствовал Неведомый и Невидимый. И в тот момент, когда ангел ей благовестует, что Она станет Той, через Которую Господь войдет в мир, и Она соглашается – в Ее сердце изображается образ Бога – и она начинает ткать Его плоть – как прежде ткала завесу⁴⁰.

⁴⁰ «И через эту указующую кисть перекинута алая нить пряжи; кудель Мария держит в левой руке – как таинственное “прядение” из материнской крови плоти младенца

Она ткала завесу, чтобы *скрыть* Его от людских очей. Именно это действие *сокрытия* преобразуется в иконе на наших глазах в свою противоположность (там запечатлен именно сам момент смены сокрытия на явление: действительно, ключевой момент в истории спасения) – и Богоматерь начинает ткать плоть Того, кто открыто *явит* лик Божества.

Иконописец изображает Богоматерь не пассивно принимающей образ – но деятельно и активно участвующей в его воплощении, его проработке. Она изображена не как «сосуд», в котором происходят процессы, этому сосуду неведомые, не пассивной утробой, в которой растет плод, – но как Ткачиха, как творец и создательница, сотрудница Богу в формировании Его здешнего тела.

Интересно, что Благовествование – двойное – Оно исходит из небесного сегмента, и его слышит сердцем Богородица; но оно обозначено и рукой ангела, пальцы которого сложены в жесте благословения, образующего начертание Имени Господня. Оно как бы одновременно воспринимается – и удостоверяется – всеми чувствами (прежде всего – зрением, слухом – но и обонянием – и недаром ангел в диаконском облачении, а в руке его, судя по всему, была изображена кадила (в западноевропейских картинах для выражения того же смысла изображалась лилия)) – но и сверх чувств принимается прямо сердцем.

Жест ангела, изображающий Имя, становящееся источником воплощения, как бы возвращает нас к началу времен, когда всякая вещь этого мира творилась именем. И здесь Бог зримо подчиняется Своему закону, Сотворивший все, творится на другом плане бытия Своим именем: созданная Им тварь созидает Творца.

Главное в сюжете Благовещения – *свободная воля* Богоматери. Если бы Она не ответила на Его призыв словом первоначального творения, не произнесла бы Свое: «Да будет!» – ничего бы не произошло. Богу так и не на что было бы поставить ногу, для того чтобы войти в мироздание, чтобы быть впущенным в тот мир, из которого в свое время в результате грехопадения Он был исторгнут, изгнан свободной (или точнее было бы сказать – плененной в этот миг, впавшей в ошибку, то есть – *промахнувшейся*, согрешившей⁴¹) человеческой волей. В мир, который без Него

перетолковывалось то прядение ею пурпура, о котором говорит предание». *Барская Н.А.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: «Просвещение», 1993. С. 60.

⁴¹ Напомню на всякий случай, что грех по-гречески – ‘αμαρτία – от ‘αμαρτάνω – *ошибаться, промахиваться*, не попадать (в цель).

существовал по «механическим» законам, по законам необходимости и нехватки – в чем и состояла суть грехопадения, разрушившего связь мироздания с Источником его преизобилующего бытия, впустившего в мир смерть. Таким образом, ключ к исправлению, к исцелению мира, к вновь Богоприсутствию в нем – воля человека, вновь ставшая свободной.

Эта свободная воля на иконе выражена тем, что Тот, что находится в Богоматери, – *ткется* Ею: Он проявляется в Ней лишь в результате Ее активного встречного действия.

Но главенство свободной воли в этом сюжете могло выражаться разными разными способами, особенно если речь пойдет о западноевропейской живописи.

Давайте посмотрим на фреску, находящуюся на стене флорентийского госпиталя «Santa Maria Nuova» (основанному Фолко Портинари, отцом той, которую считают Дантовой Беатриче). Между Марией и ангелом, благовествующим Богоматери о том, что она станет Той, что примет Бога на земле, расположен стул, на котором лежит спящая кошка.

Казалось бы, абсолютно непонятная деталь в сцене, которая посвящена спасению мира. Началу, источнику, неперемennomу условию спасения мира. Причем, это не деталь где-то на периферии фрески, где мы могли бы ее отнести на счет безобидной прихоти художника, любящего кошек, нет – это самый центр нижнего плана изображения, самый центр события, во всяком случае, той его части, что разворачивается здесь, на земле.

Мы не можем проигнорировать эту деталь, мы должны понять, что именно посредством нее говорит художник. И ведь, на самом деле, его послание абсолютно прозрачно. Кошка – это самое свободолюбивое из всех обитающих с человеком существ; кошка – это единственное существо в доме человека, которое всегда поступает по своей воле, которое абсолютно невозможно принудить что-то сделать против ее воли. Поэтому художник помещает в центр сцены Благовещения между ангелом и Марией как бы разделяющую их кошку – самовольное существо – для того чтобы подчеркнуть: то, что здесь сейчас произойдет – произойдет исключительно в силу того, что Богоматерь вольно, свободно и осознанно пойдет навстречу Тому, что ее окликнуло.

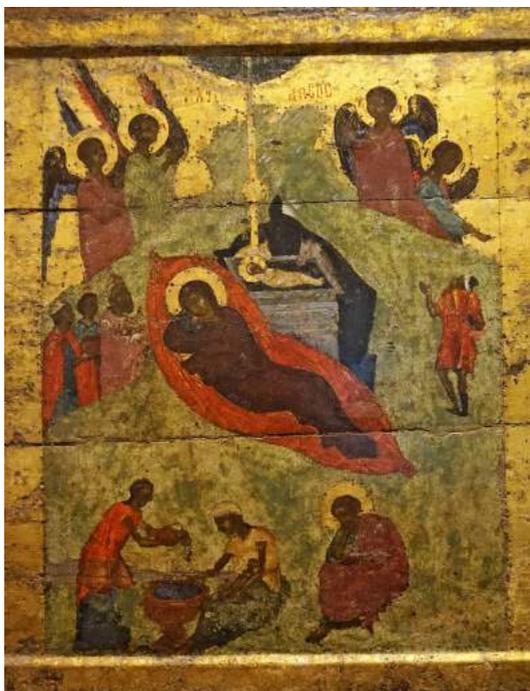


Благовещение, внешняя фреска больницы «Санта Мария Нуова»,
Флоренция

РОЖДЕСТВО

Второй сюжет, о котором мы поговорим – это сюжет Рождества Христова.

Рождество Христово в нашем представлении – прежде всего и по преимуществу – **прекрасный и светлый праздник**, праздник пришествия Бога, восхваления Той, что сделала это пришествие возможным, праздник радости о том, что Господь становится нашим братом, что мы становимся братьями и сестрами Господа.

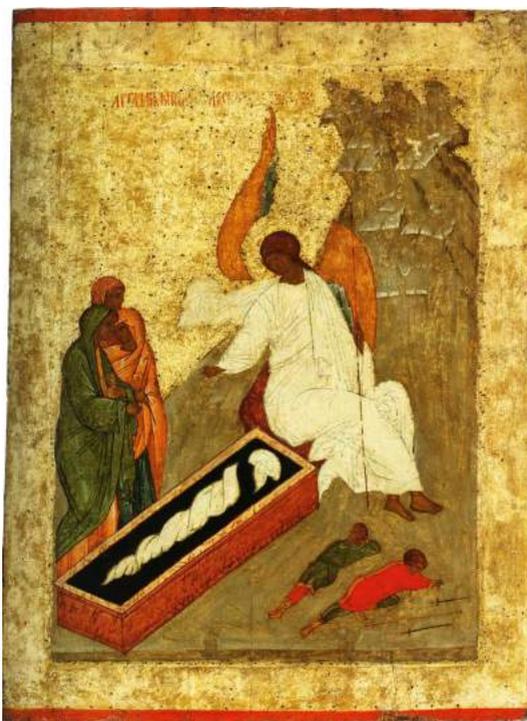


Рождество. Из праздничного чина Софийского собора. Ок. 1341 г. Новгород, Новгородский музей-заповедник. Фото Николая Подосокорского

Между тем, икона и картина отображали этот праздник не только с точки зрения радости тех, к кому пришел Господь, но и с точки зрения начавшегося умаления Господня, начавшегося вмещения Невместимого – желающего быть – и бывшего – *все во всем* – в маленькое, ограниченное, плотное, отдельное и уединенное тело человека. То есть – Рождество – великий праздник и радость – одновременно – момент *угнетения, утеснения, кенозиса* – начало того схождения, низшая точка которого будет ад – место отсутствия Бога, место максимальной плотности, замкнутости, сосредоточенности только на себе, место, где всякий становится своей собственной стеной – и ничем более.

И вот этот момент начавшегося умирания Божества в Рождестве – разному, но согласно изображался как иконой, так и картиной.

Одна из икон Новгородского музея показывает нам основные моменты Рождества именно с этой точки зрения. Во-первых, мы видим, что



Мироносицы у гроба Господня, 1479. Санкт-Петербург, Русский музей

Младенец рождается не только из чрева Богоматери – но и во чреве земли. Младенец здесь не только в пещере – но и в колодце – ибо именно так выглядят здесь ясли, что вообще-то довольно точно воспроизводит, если вдуматься, структуру женской матки, в которую сверху из небесного сегмента изливается свет, минуя колодец, знаменуя бессеменное зачатие.

Но глядя на это изображение, мы вспоминаем и о том, что Христос будет находиться во чреве земли дважды: в момент Своего рождества и в момент Своей смерти. Мы видим здесь спеленатого Младенца, но в таких же пеленах будет и Лазарь, которого вызовет из гроба Христос, и те же пелены останутся в глубине пещеры по воскресении Христовом.

Это сходство Новорожденного и Погребенного отметит и Павел Евдокимов, опирающийся в своих анализах икон на тексты православных богослужений: «Действительно, пелены Младенца в точности таковы же, как погребальные пелены, изображаемые на иконе Воскресения, и стран-

ная неподвижность Вифлеемского Агнца заставляет вспомнить слова из утрени Великой Субботы <...>. Конечную цель этого покоя указывают и рождественские песнопения: “Пленицы греховныя разрешай пеленами”, “пеленами повивается, разрешает же многоплетенные пленицы прегрешений”; пелены, то ли младенческие, то ли погребальные, пророчествуют о поправии смерти через смерть»⁴².

Опираясь на исследования Евдокимова, стоит отметить еще один важный смысл изображаемого на иконе Рождества. Он пишет: «Но пастухи сразу напоминают нам и образ Пастыря-Мессии»⁴³. Однако не только пастухи, но все стекающиеся на иконе с трех сторон посетители Младенца явственно изображены как аспекты Его существа, проявляющие это существо для созерцающих икону: пастухи являют аспект Пастыря, ангелы – аспект Духа, волхвы – аспект Мудреца и Чудотворца.

Христос будет как бы личинкой новой жизни – и в воскресении он наконец вылетит из этой оболочки куколки, из этих пелен, маркирующих начало и конец Его жизни. И это обстоятельство неимоверно сближает рождение и смерть, показывая рождение как смерть и смерть как рождение. В сущности, Христос будет дважды рождаться и дважды умирать.

Не могу не отметить еще одного обстоятельства – Христос оказывается в этих яслях-колодце, к которому тянутся вол и осел, как единственная пища для них: пища-личинка, съев которую, все мироздание принимает в себя личинку новой жизни, радикально перерабатывающую и претворяющую принявшую ее в себя плоть.

Западноевропейская картина покажет связанность моментов рождения и смерти Христа своими средствами не менее отчетливо, чем икона.

Вот Брамантино, «Поклонение Младенцу».

Мы видим Младенца с закрытыми глазами, и – как бы уже умершего. На бледном теле отчетливо видны зеленоватые блики, оставляющие явственное ощущение того, что перед нами – мертвец. Позы и лица окружающих, «поклоняющихся», с очевидностью указывают не на радость о рожденном, а на скорбь об умершем.

Таким образом, в рождении мы сталкиваемся с первой смертью Бога, Бога, входящего в ограниченное человеческое тело; умирающего, по сути, как Бог, для того чтобы пребывать с нами как человек, для того чтобы выстроить мост от Божества к человеку. И одновременно на иконе – за-

⁴² *Евдокимов П.* Искусство иконы / пер. с фр. иеромонаха Димитрия (Захорова) и Е.Л. Майданович. Клин: «Христианская жизнь», 2007. С. 290.

⁴³ Там же. С. 292.



Бартоломео Суарди, прозванный Брамантино (1465–1530).
«Поклонение Младенцу» (1490–1499). Милан. Пинакотека Амброзиана
(Inv. 84). ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio

ключающего в смертное тело как в облатку – целительный и преобразующий эликсир Своего Божества.

Во всех западноевропейских храмах, на фасадах и/или внутри храмового пространства друг напротив друга или друг рядом с другом будут располагаться сцены Рождества и Распятия/Погребения/Оплакивания Христова, Мадонна с Младенцем отразится в Пьета, словом, Рождество и Погребение будут неизменно, хоть и технически по-разному, сближаться, иногда почти до неразличения.

Если в Рождестве художники видят грядущее погребение, то в их изображении погребения мы обнаруживаем рождественский мотив, привкус нового рождения.

Знаменитый «Мертвый Христос» Андреа Мантеньи неоднократно описан, особенно российскими искусствоведами, как попытка изо-

бразить Христа без воскресения, как некоторым образом антихристианство⁴⁴. Но на самом деле художник отчетливейшим и очевиднейшим образом изображает нечто прямо противоположное.

Тот странный и непонятный ракурс, в котором художник изображает Христа, объясним только одним: в таком ракурсе тело взрослого человека начинает выглядеть детским, начинает походить по пропорциям на тело младенца: резко укорачиваются ноги, резко увеличивается голова; то есть взрослый человек в таком ракурсе – и, заметим, *ни в каком больше* – начинает выглядеть, как новорожденный. Этим, кстати, вполне удовлетворительно объясняется и уменьшение размера стоп Христа, давно отмеченное искусствоведами⁴⁵, но довольно странно и невнятно объясненное⁴⁶. Между тем, Мантенья довольно очевидно воспроизводит пропорции между головой и стопами, свойственные младенцу.

Таким образом, Мантенья изображает вовсе не смерть без воскресения – а младенчество, новорожденность, которые проявились в смерти, становящейся зримым и очевидным моментом нового и истинного рождения (что подчеркивается и начинающим проступать на картине нимбом вокруг головы Христа, незаметным беглому взгляду). Причем, художник делает это, оставаясь почти всецело в параметрах этого мира – до такой

⁴⁴ См. например: «У Мантеньи не “оплакивание”. У него – “Мертвый Христос”. Безжизненное тело бессильно распластано на некоем подобии грубого ложа. Избранный художником неожиданный ракурс – со стороны ступней ног, почти на уровне глаз – усиливает это впечатление распластанности. Склоненная набок голова с разметанными волосами, с не бородатым, но и не бритым, скорее, заросшим лицом, закрытыми глазами и полуоткрытым ртом, выражает беспредельную усталость. Обвисшие, словно выпавшие из суставов плечи и руки довершают впечатление полного изнеможения и окончательного бессилия». *Стам С.М.* Корифеи Возрождения. Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Книга первая. Саратов: изд-во Сарат. ун-та, 1991. С. 266.

⁴⁵ См., например: *Мосин И.И.* Всё о живописи. Самые знаменитые шедевры. Вильнюс; Санкт-Петербург: UAB “Bestiary”; ООО «СЗКЭО», 2014. С. 58.

⁴⁶ «Внимательный зритель заметит, что ступни Христа явно уменьшены, а голова, напротив, увеличена. Художник сделал это намеренно, поскольку передача правильного ракурса помешала бы восприятию главного. Это доказывает, что для мастеров итальянского Возрождения перспектива была не только методом построения рационального пространства, но и способом выражения художественных задач». Шедевры европейских художников / текст и составление Морозовой О.В. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=230189&p=2> (Дата обращения: 24.02.2018).



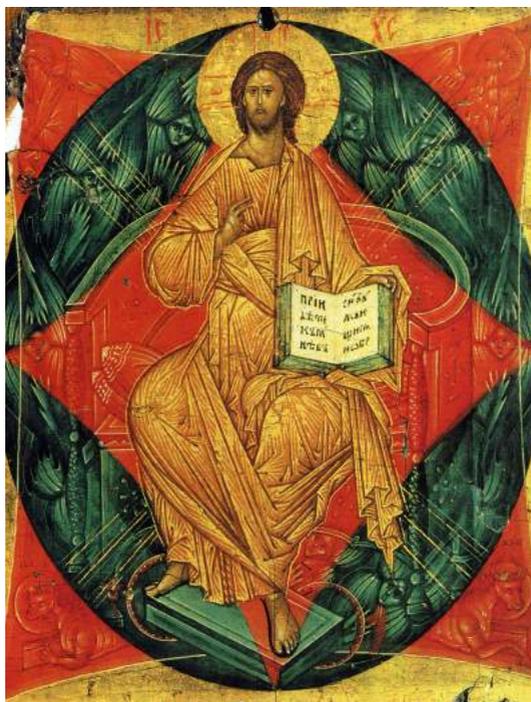
Андреа Мантенья. «Оплакивание мертвого Христа».
Конец XV века. Милан. Пинакотека Брера

степени, что ему согласно и долго умудряются приписывать прямо противоположные художественные намерения и мировоззренческие интенции.

При таком взгляде на картину проясняется и роль двух фигур у тела Христова, традиционно опознаваемых, как Богородица и Иоанн, но порой принимаемых и за «двух старушек»⁴⁷, с тщательно написанными каплями слез. Они – аллюзия на двух повитух, омывающих Младенца, как о том передает предание и изображают иконы «Рождества». Они слезами омывают Рождящегося в вечную жизнь.

В православной иконе мы видим, как по смерти Христос наконец вырывается из пелен, вылущивается из личинки, оставляя пустую оболоч-

⁴⁷ «Он мертв, мертв безнадежно и безнадежно одинок. Правда, слева, в уголке картины, видны лица двух (только двух!) плачущих старушек, но они не скрадывают, а лишь подчеркивают одиночество Христа». *Стам С.М.* Корифеи Возрождения. Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Книга первая. Саратов: изд-во Сарат. ун-та, 1991. С. 268–269.



Андрей Рублев. Спас в силах. 1408/1410. Москва. Третьяковская галерея

ку на гробном камне, мы видим его во вновь обретенном многомерном теле – ибо изображение Христа в славе, Христа в силах, как мы помним, есть всегда изображение многомерного Бога, многоличностного, сияющего лицами в глубине мандорлы (Рис. 7).

Таким образом, в изображениях Рождества зримо начинается сходжение Бога в тварный мир, в мир оков и ограничений, в мир разделения и жестких законов, и это, конечно, есть начало умирания Бога.

В христианстве все оказывается связано, начало и конец неразделимы – и Младенец, в Рождестве явившийся как овеществление луча все проникающего света, как ограничение безмерности, должен будет вновь попасть в чрево земли в таких же пеленах, для того чтобы вернуться вверх по тому же лучу, для того чтобы мост, соединивший в момент Его пришествия здешнее с иным, начал работать в обе стороны. Икона отчетливо показывает, как уже в момент рождения возникает то, что станет сначала смертью – а потом новым торжеством и воскресением. Можно сказать, что

Рождество – это начало смертного крестного пути Бога, а смерть – второе пребывание в теле земли, в такой же, как когда-то Рождественская, пещере – это начало Божественного пути человека.

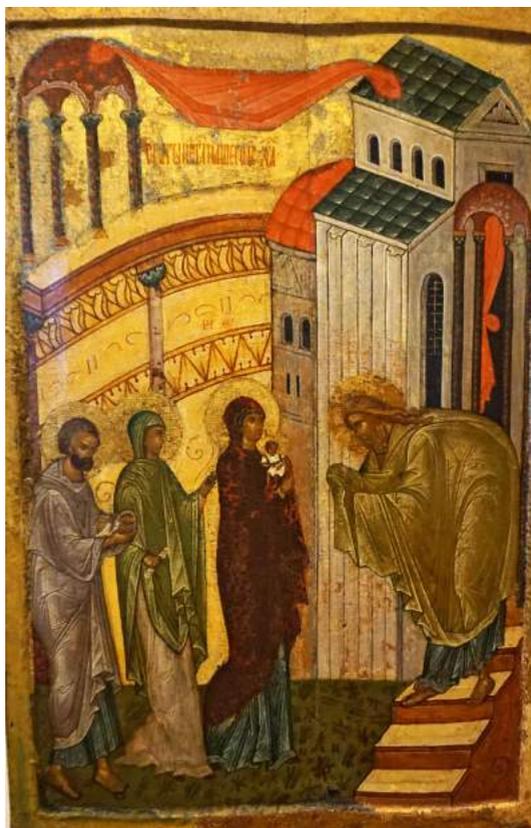
СРЕТЕНЬЕ

По преданию, Сретенье – это встреча Симеона Богоприимца с Младенцем-Христом. Симеон Богоприимец был одним из переводчиков Библии на Греческий – Септуагинты, перевода семидесяти толковников. Ему пришлось переводить пророчество Исайи: «Се, Дева во чреве приимет...» Он затруднился с переводом, он не решился перевести на греческий еврейское слово, означающее одновременно «девушка» и «молодая женщина», словом «девушка», он решил написать «молодая женщина». В этот момент ему явился ангел, заградивший от него текст, велевший написать: «Дева» и передавший ему, что он не умрет, пока своими глазами не увидит сбывшееся пророчество.

И вот старец Симеон (а Симеон означает – «слышащий Бога») – ожидает в храме того, во что он когда-то, при переводе пророчества, не поверил.

То есть – в сцене Сретенья, во-первых, происходит встреча человека с *невероятным*, с тем, о чем человек предупрежден и ожидает, но чего он все же *не ждет*, во что внутренне не может поверить.

Это, одновременно, встреча ветхого мира с миром совсем новым, только зарождающимся. Встреча, которая несет ветхому миру не смерть – а расширение границ – и как следствие – разрешение от всех бывших недоумений, разрешение от невозможности, которая сопровождала ветхий мир. Приходит другой мир – мир, в котором все возможно. Но прежде всего Симеон Богоприимец воспринимает эту встречу как отпущение его из мира, в котором он лишь *ожидал* чуда, мира, от которого он устал, в котором он устал носить тяжесть своей старости. И он получает одновременно избавление от навалившихся тяжелых лет здешнего времени – и отправляется вновь ожидать Христа – но только теперь ожидать его в месте, куда уходили все до момента сошествия Христа во ад, – в месте отсутствия Божия. Он вновь отправляется ждать: так же как здесь ждал Его рождения – теперь он отправляется ждать Его смерти – то есть окончательного кенозиса, выхода в тот мир, в тот план бытия, в то пространство, в которое Христу еще не дает доступа Его рождение. Он отправляется ждать соединения двух миров – мира живых и мира мертвых. Он – первый несомненный предвестник Христа теперь уже в том мире.



Сретенье. Великий Новгород. 1470–1480-е годы.
Новгородский гос. историко-архитектурный и художественный
музей-заповедник. *Фото Николая Подосокорского*

Христианство ведь отрицает непреложное для старого мира разделение человечества на живых и мертвых, предполагающее особые ритуалы как общения, так и изгнания, установления и укрепления границы. В христианстве уже нет мертвых, в христианстве все живы. И это воссоединение, которое потом отразится везде в церковном устройении (очевиднее всего, в иконостасе, где ряд деисиса как бы замыкает круг предстоящих прихожан, соединяя церковь воющую с церковью торжествующей; церковь, которая идет к своему преображению, и церковь, которая этого преобразования уже достигла), оно видно уже в сцене Сретенья.

Встреча Симеона, того, кто ждет здесь и будет ждать там, с Тем, Кто соединит эти разделенные пространства – она и есть, наверное, центральная внутренняя точка Сретенья: вот этот маленький-маленький Младенец, который, тем не менее, объединяет вокруг себя все человечество. На этой новгородской иконе – маленький Младенец в белых одеждах Преображения.

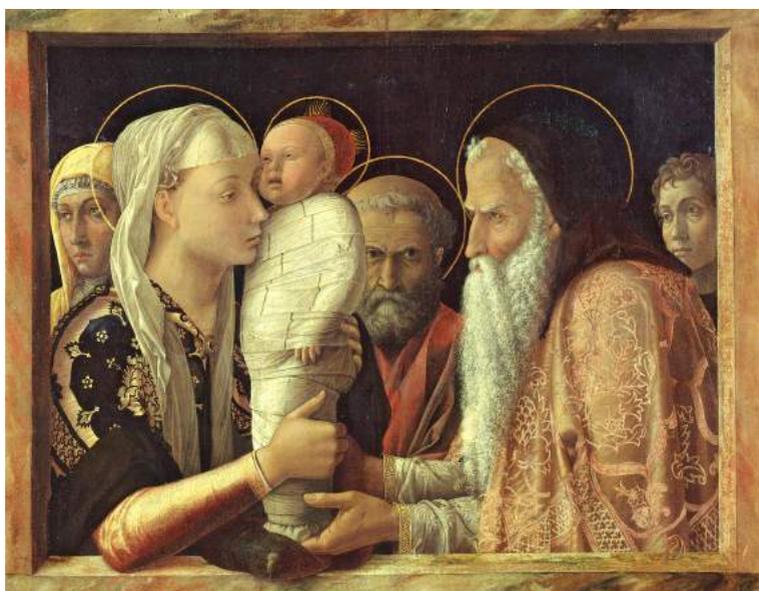
Интересно, что Младенец встречается с Симеоном, олицетворяющим прошлое, но его ожидает в храме и пророчица Анна – та, чей взгляд всегда устремлен в будущее. Сам же Младенец – настоящее. Он – та точка, в которой прошлое и будущее сходятся, он – присутствие, которое, собственно, и есть единственный выход в вечность. И время прошлое, обернувшееся и тянущееся к Настоящему, и время будущее, идущее, следующее за Настоящим – они и составляют внутренний сюжет икон, посвященных Сретенью.

В западноевропейской живописи сюжет воссоединения решался иначе.

Гениальный Андреа Мантенья представляет Христа, повитого пеленами. Такие пелены свивают, как мы уже видели, и младенца, и умершего. И эти пелены разделяются Мантеньей на словно бы камни/кирпичи кладки, мы как будто видим не пелены, а каменную/кирпичную стену, которая отделяет Младенца от всех.

И эти кирпичи словно начинают ломаться на стыках, эта стена как бы рушится на наших глазах. Таким образом Мантенья прежде всего дает нам наглядно почувствовать рушащуюся стену между Богом и человеком, ту, которую человек сам и воздвигнул своим грехопадением. Сретенье – это разрушение разделения; разрушение стены, которая, по видимости, окружает здесь Младенца, а на самом деле – она окружает весь человеческий мир, отделяя его от Бога. И стену эту может сокрушить лишь Тот, Кто придет с той стороны, придет из-за границы мира. Он пробивает ту стену изоляции, ту стену одиночества, ту стену охранения собственного я, которую мы воздвигаем вокруг себя и вокруг нашего мира, для того чтобы почувствовать индивидуальное бытие, бытие как нечто, позволяющее мне быть только самим собой – и никем другим, позволяющее мне выделиться из всего, отделиться от любого ближнего. То бытие, которое разделяет наш мир на мельчайшие атомы, и в котором каждый оказывается в противостоянии со всеми остальными.

И вот здесь Младенец, пришедший из других пространств, тех, что остались не поражены и не поработаны грехом, разбивает эту стену на-



Андреа Мантенья. Принесение во храм (1465–1466).
Берлин, Государственный музей

шего уединения. И начинается что-то, чего никогда не было до этого момента – начинается совместное, неслиянно-нераздельное бытие человека и Бога.

В храм приносили дитя для того, чтобы выкупить его у Бога, который повелел все первородное мужеска пола приносить Ему, как начаток любого рода на земле, но человеческих первенцев (и ослов) повелел выкупать, заменять. И вот Богородица приносит в храм того единственного первенца, которого Господь примет как жертву, который не будет заменен. И это Тот, кто одновременно приносится в жертву и принимает эту жертву. Это принятие Господом жертвы-Младенца есть знак воссоединения двух природ, Божеской и человеческой.

Ведь на самом деле Младенец, принесенный в храм, встречается там со всем человечеством. Люди приходят в храм встретиться с Богом и Вечностью. Но Младенцу не нужно встречаться с Богом – Он сам Бог. Ему не нужно встречаться с Вечностью – она Ему присуща. Для Него здесь происходит встреча со временем, с прошлым и будущим; со всем человечеством, собиравшемся поколениями в храме.

В сущности, сцена Сретенья, как и любая другая сцена, изображенная на иконах, посвященных центральному христианскому празднику, может описать – и описывает своим языком, через свой ряд уподоблений – все домостроительство нашего спасения. Так же как через любую сцену из этих центральных сцен мы можем войти во всю глубину христианства, обрести всю мощь принесенного в мир спасения.

* * *

Увидев работу субъект-субъектного метода в области изобразительного искусства, увидев, как не просто смысл, но концентрированный, внятный и верифицируемый текст, созданный несловесными средствами, присутствует в образе, перейдем теперь к анализу словесных произведений и их образной структуры, посредством которой писатель передает концентрированные и комплексные идеи, никак напрямую не выписанные в тексте. И, предваряя анализ, скажем о том, почему у нас нет прямого доступа к философии и богословию Достоевского, хотя философы и богословы, исследующие творчество Достоевского, все время пытаются сделать вид, что такой доступ у них каким-то образом есть.

НЕИЗБЕЖНОСТЬ ФИЛОЛОГИИ: ПРОБЛЕМА ДОСТУПА К ФИЛОСОФИИ И БОГОСЛОВИЮ ПИСАТЕЛЯ

Невозможность прямого доступа к богословию и философии писателя странным образом не осознается до конца (а иногда не осознается совсем) исследователями, пытающимися выявить эти якобы «составляющие» его художественного творчества. Главная проблема здесь заключается в том, что богословие и философия писателя в тех случаях, когда о них стоит говорить всерьез, ни в коем случае не являются вычленяемыми «составляющими» его творчества, они являются фундаментом его творчества и одновременно последним синтетическим «посланием» его творчества, итогом созданного им художественного целого, проявляющимся на каждом уровне этого художественного целого. В силу чего философию и богословие писателя оказывается невозможно «выписать» из текста и предъявить в качестве готовых, содержащихся в тексте формулировок. Их можно только восстановить кропотливым филологическим анализом, учитывающим и раскрывающим все возможные уровни, на которых смысл закладывается автором в текст.

ПОЧЕМУ ПРИХОДИТСЯ ИСПОЛЬЗОВАТЬ СЛОВО «ДОСТУП»?

Скажем сначала о слове «доступ», которое может показаться здесь проблематичным. Слово «доступ» сейчас существует как термин как минимум в двух областях. Прежде всего – в компьютерной сфере – там это доступ к каким-то данным, который достигается некоей *совокупностью операций*, непременно проделываемых человеком, желающим получить к этим данным доступ.

Однако этот же термин присутствует и в иерархически-управленческом языке, где есть выражение «уровень доступа»: на определенном уровне доступа для человека открываются те или иные документы, скрытые для любого, чей уровень доступа ниже означенного; и этот уровень доступа определяется *качествами, приобретенными/освоенными человеком* в процессе карьерного продвижения, позволяющими ему иметь дело с этими сведениями, в том числе, *безопасно для себя*.

Для нас при употреблении этого термина важно и то, и другое значение: то есть доступ, как ряд операций, который позволяет нам прийти до того, что говорит писатель и поэт, – и доступ как возможности/спо-

собности, профессиональные качества, приобретаемые именно в процессе работы филолога и отсутствующие на том уровне, на котором работают с текстами современный философ и богослов (естественно, речь здесь идет не о личностях, но лишь о «фронтальных» профессиональных установках).

Означенный не-доступ философа и богослова к философии и богословию писателя тесным образом связан с тем, что сейчас говорят о возможности-невозможности понимания и нахождения в тексте авторской позиции. Как уже было сказано, в настоящее время есть целое течение и в науке, и в преподавании, утверждающее, что задавать вопрос о том, что думал и имел в виду писатель, и научно, и педагогически необоснованно.

Это утверждение представлялось мне всегда очень странным, пока я с изумлением не обнаружила, что под словом «авторская позиция» в этом случае понимается *прямое высказывание* автора или в тексте произведения или за текстом произведения, в текстах другого рода, где автор прямо и непосредственно, в прямом дискурсе, излагает свою собственную позицию. И вот при таком понимании авторской позиции *невозможность* (если прямых авторских высказываний нет) или *нежелание* (если таковые высказывания вроде бы есть, но они совсем не покрывают, с точки зрения исследователя/преподавателя, «объективные значения текста» – и исследователь начинает бороться с «авторитарностью автора», с его правом на «адекватную» дискурсивную формулировку его собственной мысли, выраженной в художественной форме) – *отвечать на вопрос: «что хотел сказать автор?»* – напрямую связаны с невозможностью для философа и богослова ответить на вопрос: «что есть философия/богословие писателя».

ФИЛОСОФИЯ И БОГОСЛОВИЕ ПОЭТА/ПИСАТЕЛЯ НЕ РАВНЫ ФИЛОСОФСКИМ И БОГОСЛОВСКИМ ПАССАЖАМ В ЕГО ТЕКСТАХ

Эта невозможность связана с тем, что философия и богословие писателя/поэта – это философия и богословие, изложенные принципиально другим способом. То есть – они никогда не присутствуют в текстах выраженные прямыми словами. И даже если мы нашли в тексте нечто похожее на прямое и развернутое философское или богословское рассуждение – это всегда рассуждение не авторского уровня, автор всегда будет иметь в виду нечто более сложное, чем любое возможное прямое высказывание.

Точно также и авторская позиция – это не прямое высказывание автора в тексте или по поводу своего текста, авторская позиция – это то цельное «высказывание», которое формируется всей сложностью текста во всем многообразии переплетений его элементов. Соответственно этому существует в тексте и богословие, и философия писателя.

Один мой оппонент-философ как-то сказал, что я отвергаю «философскую составляющую» произведений Достоевского. Я ответила ему так: я, безусловно, считаю, что Достоевский – лучший русский философ и богослов. Но я отвергаю возможность вычленить из его произведений дискурсивную «философскую составляющую» и считать, что это – философия Достоевского. Философия Достоевского не есть «составляющая» его текстов – она их основа и художественный итог и в полноте содержится только в целом произведения и проясняется только в целом корпусе его сочинений.

Я полагаю, что богословие и философия Достоевского, заключенные в идеальную художественную форму, для того чтобы быть поняты, должны быть проанализированы филологическими методами, поскольку содержатся не в дискурсе, не в «прямых словах», а в творимых словами образах или в сложной системе словесных опосредований. Иначе – если мы будем апеллировать к произнесенным словам – мы будем говорить не с Достоевским, а, в лучшем случае, с его героями. То есть – философия Достоевского не *выписывается* из его текстов посредством простого цитирования, а доступна лишь анализу и интерпретации, причем Достоевский постарался, чтобы то, что он сказал, было вполне доходчиво и верифицируемо.

Ведь Достоевский, напомню еще раз уже цитированное здесь мною его потрясающее высказывание, взрывающее сознание современных интерпретаторов, так определяет категорию художественности: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в *лицах и образах* романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, *совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80).

Философы, приступая к Достоевскому без предварительного филологического анализа текста, не просто формировали неверные заключения о философии Достоевского – их заключения были гораздо более *тривиаль-*

ны, чем те выводы, к которым вел своих читателей Достоевский. И дело тут не только в том, что некоторые философы пытались читать художественный дискурс как собственно философский (или богословский), не осознавая, что умозаключения автора лежат в иной плоскости, чем прямо высказываемые в тексте умозаключения героев, что, конечно, совершенно методологически недопустимо. Дело еще и в том, что сам язык, базовые понятия, используемые Достоевским, понимались по умолчанию тривиально. Умолчание здесь было естественным – художник, в отличие от философа, не определяет своих базовых терминов очевидным для всех образом. Латинское слово «trivium» означает «пересечение трех дорог», и его этимология нам здесь важна: слова языка Достоевского, его личные концепты понимались *расхожим* образом, определялись на стыке *чужих* пониманий, в них улавливался лишь «общепринятый» базовый смысл, наличествующий в голове исследователя, – или смысл, вкладываемый в концепт тем философом, с которым Достоевского в данный момент сопоставляли. То есть – исследователь, совершенно без всякой рефлексии, помещал текст Достоевского в свой внутренний исследовательский контекст.

ДВА СЛОВА О ФИЛОСОФИИ И БОГОСЛОВИИ ДОСТОЕВСКОГО

Кроме попытки исходить из того, что богословие Достоевского равно богословию его «положительного персонажа» (старца Зосимы, например), характерная ошибка интерпретации даже богословия персонажа связана с учитыванием лишь прямых слов этого персонажа, без предполагаемых им базовыми и потому не проговариваемых оснований его рассуждений, прописанных в тексте *другим образом*.

Вообще, нужно отметить, что невнимание к исходным, базовым параметрам, закладываемым Достоевским в тот или другой текст, порождает большинство ошибок интерпретации. К этим ошибкам, например, относится прочтение «Братьев Карамазовых», особенно в части «бесед и поучений старца Зосимы», как «пелагианского» текста, т.е. текста, в котором у Достоевского человек спасается как бы «сам собой», своим собственным усилием, а не действием Божества⁴⁸.

⁴⁸ См. об этом работы: Хондзинский Павел, *протоиерей*. Достоевский как «учитель Церкви». URL: <http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/450438/> (Дата обращения: 18.06.2019); Хондзинский Павел, *протоиерей*. «Чистая любовь» в поучениях

Между тем, все рассуждения старца Зосимы имеют своим истоком, своей отправной точкой событие, которое *уже* состоялось два тысячелетия назад: Бог прервал разобщенность между собой и человеком, сделал Свой шаг (Достоевский наглядно и почти навязчиво представляет эти исходные параметры текста в двух главах романа: «Кана Галилейская» и «Великий инквизитор»). Это *презумпция* рассуждений Зосимы, вследствие чего он, естественно, говорит в своих поучениях не о том, что *уже совершено*, но о том, что *требуется* совершить – о *встречном* шаге человека, оставленном всецело на его волю, поскольку Бог – гарант его свободы. Если же мы упустим из виду, что шаг человека, о котором настойчиво говорит Зосима, *встречный* и *ответный*, его учение вполне может показаться нам пелагианским. Более того, предполагаемый встречный шаг человека на деле оказывается попросту *переменной зрения*, обретением человеком способности *увидеть* совершенный уже ему навстречу шаг Божества. Именно в момент такого изменения зрения и проявляется, согласно старцу Зосиме, райское состояние земли, обретается уже дарованное человеку и миру преобразование.

Но для того, чтобы это увидеть, нужно подойти к тексту Достоевского без набора философских теорий или богословских учений, без измерительного прибора в виде уже имеющегося знания, с которым можно только *сравнить* и *сопоставить*, невольно подогнав под него то, что делает писатель в своем тексте. Нужно подойти к тексту с теми гибкими инструментами филологического анализа, которые позволяют увидеть то, что сказано именно здесь – и, возможно, нигде более.

Достоевский философствует и богословствует, *не воспроизводя* в своем тексте нечто уже сказанное прежде. Даже если нам удастся обна-

старца Зосимы» // Достоевский и мировая культура. 2013. № 30. Ч. I. С. 423–440. См. также разбор подобных исследовательских стратегий в статье: Гачева А. Творчество Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата о Троице в русском богословии XIX – первой трети XX века // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 52–87. А.Г. Гачева, правда, говорит «о праве филолога на анализ богословской проблематики и праве писателя на художественное богословие» (там же, с. 54). Для меня кажется более правильным сказать о неизбежности и не-обходимости (буквально – невозможности избежать и обойти) филологии на пути к богословию писателя. Замечу попутно, что Церковь назвала в свое время богословами только троих – и два из них – писатели (Иоанн Богослов и Григорий Богослов), а третий – поэт (Симеон Новый Богослов). Так что, на мой взгляд, проблематично и нуждается в оправдании скорее богословие иного типа.

ружить в его философии базовые интуиции, роднящие ряд философов из разного времени и пространства, они все равно будут иначе выражены – то есть – *обновлены для восприятия*, встроены в иную связь, даны в новом ракурсе: мы видели, как это происходит в иконе и картине, где именно обновленный образ завораживает зрителя и открывает его сердце для восприятия глубочайших истин, которые автоматически отторгаются, будучи высказаны прежним, старым, банализированным языком, не находящим прохода к сердцу, бьющим притупившейся стрелой в застарелую сердечную мозоль. Достоевский размышлял об этой человеческой способности и необходимости: *заново родить старую мысль*, знал о том, что познанная умом, заимствованная мысль не приживается в человеческом сердце: ее надо *почувствовать* – а значит, заново *произвести из себя*, сделать одновременно вечной – и совсем новой. В диалоге его персонажей эта идея представлена так:

«– Вы называете, что это новая мысль? – проговорил Кириллов подумав.

– Я... не называю... когда я подумал однажды, то почувствовал совсем новую мысль.

– “Мысль почувствовали?” – переговорил Кириллов, – это хорошо. Есть много мыслей, которые всегда и которые вдруг станут новые. Это верно. Я много теперь как в первый раз вижу. <...>

– Старые философские места, одни и те же с начала веков, – с каким-то брезгливым сожалением пробормотал Ставрогин.

– Одни и те же! Одни и те же с начала веков, и никаких других никогда! – подхватил Кириллов с сверкающим взглядом, как будто в этой идее заключалась чуть не победа» (10, 187–188).

Н.Н. Страхов писал в воспоминаниях: «Федор Михайлович любил эти вопросы, о сущности вещей и о пределах знания, и помню, как его забавляло, когда я подводил его рассуждения под различные взгляды философов, известные нам из истории философии. Оказывалось, что новое придумать трудно, и он, шутя, утешался тем, что совпадает в своих мыслях с тем или другим великим мыслителем»⁴⁹. Это дает нам до-

⁴⁹ *Страхов НН.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки, СПб. 1883. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/memory/v-vospominaniyah-sovremennikov/strahov-vospominaniya-o-dostoevskom.htm> (Дата обращения: 12.09.2019).

вольно точное представление о характере работы историков философии (каким был и сам Страхов): мы видим, что Достоевский не заимствует, и для него его рассуждения имеют внутреннюю связность – но Страхов раздробляет сказанное на узнаваемые блоки и вводит их в контексты чужих учений, что, конечно, забавляло, но, судя по всему, и изрядно раздражало Достоевского (раздражение это копилось и вылилось в поздних записях о Страхове).

Итак, Достоевский не воспроизводит усвоенную от кого бы то ни было философию, не заимствует – он сам философствует и богословствует образами, предвосхищая, кстати сказать, многие философские и богословские направления XX века настолько очевидно, что какой-нибудь новый Страхов легко поставил бы его высказывания в контекст их учений, если бы не то неловкое обстоятельство, что Достоевский умер раньше, чем создатели и представители этих учений начали философствовать (некоторые – прямо апеллируя к Достоевскому). Впрочем, в случае если автор все же начал философствовать при жизни Достоевского, такая операция легко производится, и немало исследователей без тени сомнения говорят о влиянии двадцатилетнего Владимира Соловьева на пятидесятилетнего Достоевского⁵⁰. Таково обаяние прямого дискурса – и сила психологической проекции: исследователь полагает, что поскольку он смог увидеть у Достоевского какую-то философскую идею только после чтения Соловьева, то именно от Соловьева она к Достоевскому и попала.

В книге я ставлю своей задачей наглядно и с очевидностью показать, **как** философствует и богословствует Достоевский.

⁵⁰ О том, насколько при этом разные вещи существуют у Достоевского и Соловьева под одинаковыми названиями, см.: *Касаткина Т.А.* Философия всеединства Ф.М. Достоевского // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX-первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева. М., 2018. С. 262–271. О проблеме влияния в этой паре недавно опубликована статья, разбирающая, в том числе, и историю возникновения идеи влияния Соловьева на Достоевского. См.: *Прийма И.Ф.* Достоевский и Соловьев: проблема влияния // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2016, № 3. С. 94–104. Из этой статьи тоже видно, что идея заимствования появляется исключительно в голове исследователя, отчетливо видящего прямое дискурсивное высказывание и не очень способного считать то, что иным образом выражено в художественном тексте.

КАК ФИЛОСОФСТВУЕТ И БОГОСЛОВСТВУЕТ ДОСТОЕВСКИЙ?

ПЕРВЫЙ ПОДСТУП

Евангельские и ветхозаветные цитаты и аллюзии, «говорящие» имена и прочие отсылки к библейскому тексту и христианской истории играют важную роль в структуре текстов Достоевского. Это, кажется, уже безоговорочно признают все. Проблемы начинаются, когда нужно определить *какую именно* роль они играют. Если сформулировать мой тезис кратко, он будет заключаться в следующем: Достоевский не только использует библейский текст для создания и проявления значений собственного художественного текста – он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского. И если первое есть действие именно писателя, то второе – это действие богослова. Елена Новикова писала о том, что соединение, совмещение в авторском тексте Достоевского далеко отстоящих друг от друга в исходном тексте библейских цитат есть способ экзегетического толкования Библии Достоевским⁵¹. Однако то, что я хочу выразить, далеко не сводимо к этому утверждению. На мой взгляд, Достоевский, «соединяя» свой текст с библейским текстом или христианской историей цитатой или аллюзией, далее в самом «теле» художественного текста, в его сюжете и структуре вскрывает неожиданные смыслы источника, сообщает нам нечто не только о персонаже – но и о сопоставленном с ним участнике истории Боговоплощения. Иными словами, он сначала использует аллюзию для того, чтобы сообщить дополнительные смыслы тексту, в который он вводит аллюзию, а затем – чтобы сообщить нам некоторые дополнительные смыслы о том тексте, к которому аллюзия отсылает. Именно поэтому совершенно бессмысленно пытаться приложить к произведениям Достоевского уже известное нам богословие, как это происходит в большинстве случаев при попытках их богословского прочтения. Текст Достоевского легко позволяет произвести эту операцию (как правило, она легче всего производится путем уклонения в морализм – и все такие попытки неизменно маркированы морализмом, судом исследователя над героями, а порой – и над автором) – и мы, удовлетворенные подтверждением знакомого нам тезиса, уже никогда не увидим, что именно говорит здесь *сам* Достоевский.

Попробую показать на локальных примерах, что я имею в виду.

⁵¹ См.: Новикова Е.Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1999. С. 99.

СОФИЯ И СИМЕОН

В своей речи в распивочной Мармеладов так рассказывает о моменте превращения Сони в проститутку: «И вижу я, эдак часу в шестом, Сонечка встала, надела платочек, надела бурнусик и с квартиры отправилась, а в девятом часу и назад обратно пришла. Пришла, и прямо к Катерине Ивановне, и на стол перед ней тридцать целковых молча выложила. Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой драдедамовый зеленый платок (общий такой у нас платок есть, драдедамовый), накрыла им совсем голову и лицо и легла на кровать, лицом к стенке, только плечики да тело все вздрагивают... А я, как и давеча, в том же виде лежал-с... И видел я тогда, молодой человек, видел я, как затем Катерина Ивановна, также ни слова не говоря, подошла к Сонечкиной постельке и весь вечер в ногах у ней на коленках простояла, ноги ей целовала, встать не хотела, а потом так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе... да-с... а я... лежал пьяненькой-с» (6, 17).

В этом эпизоде присутствует насыщенное переплетение евангельских мотивов (как, впрочем, и во всей речи Мармеладова), начиная с указания на время: с шестого до девятого часа происходит распятие Христова – и Соня, отдавая себя за других совсем не благочестивым способом, проявляет в себе, тем не менее, никого иного, как Христа (ее имя «София» – в сущности, второе имя Христа, Премудрости Божией). Это подобие крестному пути Христа будет с очевидностью просвечивать во всей сцене – и в тридцати целковых, за которые она оказывается продана (но и продана!), и в том, как она накрывает платком голову и лицо – как накрывают лицо мертвеца (потом мы увидим это в чине погребения старца Зосимы), и в том, что Катерина Ивановна стоит на коленях у нее в ногах и целует ее ноги – являя собой блудницу перед Христом, и это уже сильный богословский момент: блудницей оказывается не фактическая проститутка, а та, что ее толкнула на продажу себя самой. Но то, что Соня приносит себя в жертву точно во время распятия Христова, говорит нам еще и о том, что не только она как Он, но и что Он, в этой ее жертве – с ней. Не только она проходит Его путь – но и Он проходит ее путь, что Он проходит путь каждого своего страдающего создания. Он распинается *вместе* с ней – *и в той форме, в какой ей это распятие выпало* – на ложе продажной любви. Но тогда нам становится понятно и почему евангельская блудница слезами вымыла ноги Христовы – раз Христос неизмен-

но проходит путь вместе с каждым своим созданием, то она Его каждый раз укладывала по своему решению вместе с собой на ложе продажной любви. Вот что она осознает, вот в чем кается – в том же, в чем и Катерина Ивановна, положившая Соню на это ложе *вместо* себя. И тут мы не то чтобы понимаем, но наглядно видим в рисуемой Достоевским сцене, что и евангельская блудница, по сути, положила на это ложе Христа вместо себя – и что именно это и означает столь абстрактно нами обычно воспринимаемая формула «взял на себя грех мира». Мы «огорчаем» и «расстраиваем» Бога не в переносном смысле, а в самом буквальном, *вовлекая* Его в горечь, ужас и смрад наших действий, сбивая Его гармоничный строй нашим участвовавшим пульсом и срывающимся дыханием. Он судит нас не *за то*, что мы сделали с собой или другим – Он судит нас *тем*, что мы сделали с Ним. Как Соня судит Катерину Ивановну накрытой головой и лицом и вздрагивающими плечами. Как этими вздрагивающими плечами и этим многочасовым стоянием на коленях судят они Мармеладова, лежащего пьяненьким, как бы ничего не сделавшего – но на самом деле вовлекшего своим пьянством их в эту горечь, ужас и смрад *вместо* себя. Если сформулировать это совсем коротко – нас не будут бить скорпионами за наши грехи на последнем суде – просто на наших глазах за наши грехи – а вернее – сами наши грехи – будут бить (как «бьет лихорадка») Христа.

Это, собственно, и происходит в двух сценах смерти – Мармеладова и Катерины Ивановны. Мармеладов умирает в безумном ужасе, впервые увидев свою дочь в наряде проститутки. Катерина Ивановна умирает на постели проститутки – на той самой постели, куда она положила Соню *вместо* себя. И она в ужасе оглядывается, не узнавая никого из стоящих вокруг, ибо когда ты лежишь на постели проститутки, взгляд на окружающих, представление об их намерениях и отношении к тебе может резко измениться – но есть еще и очевидный момент перехода – иномирности взгляда – все вдруг видятся обступившими и приготовившимися мучить тебя чертями, с этого места проявлен оказывается именно этот аспект окружающих. И только Соня видна и там – как Спасительница – в том числе и как та, что закроет Катерину Ивановну от обступившего ужаса собственным телом.

Надо отметить здесь и один из способов, которым Достоевский указывает на то, что в сцене, описываемой Мармеладовым, происходит нечто выходящее за рамки видимо-текущего сюжета, что начинается созерцание Бога и богословствование (заметим: задолго до финальной

апокалиптической речи Мармеладова), – а также и на то, *кто именно* скрывается в пьяненьком герое, имя которого Симеон – Бога слышащий. «И видел я тогда, <...> видел я», – говорит герой. В Библии подчеркнутая здесь повторением конструкция «и видел я» встречается нечасто, всего 11 раз – и она – всегда зачин глубочайшего откровения о природе Божества (или, иногда, в Откровении Иоанна Богослова, о духах – глубинных деятелях событий, представляющихся нам стихийными, самопроизвольными, не имеющими за собой направленной воли). 7 раз из 11 она присутствует непосредственно в Откровении Иоанна Богослова (Откр. 5, 1; 5, 2; 7,2; 8, 13; 10, 1; 15, 2; 16, 13). И ориентация Достоевского на него очевидна. И однако как минимум 2 из 3-х оставшихся библейских мест представляют для нас даже больший интерес.

Первое по ходу текста – видение Господа пророком Иезекиилем. Причем, важно, что с указанных слов не начинается все видение, где сначала описывается Колесница с многоочитыми колесами; слова «и видел я» знаменуют даже не переход к описанию самого Божества – а именно момент видения пророком внутреннего огня божественной фигуры – то есть, самой глубины божественной жизни: «А над сводом, который над головами их, было подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека вверху на нем. *И видел я* как бы пылающий металл, как бы вид огня внутри него вокруг; от вида чресл его и выше и от вида чресл его и ниже я видел как бы некий огонь, и сияние было вокруг него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом. Такое было видение подобия славы Господней» (Иезек. 1–2, 26–1).

Второе – сон Навуходоносора. Сон также не начинается этими словами – они появляются лишь перед тем, как сновидец видит Сходящего с небес: «И видел я в видениях головы моей на ложе моем, и вот, нисшел с небес Бодрствующий и Святой» (Дан. 4, 10).

Третье – видение пророка Даниила об овне и козле, относящееся «к концу времени» (Дан. 8, 17), которое сам Даниил не понимает даже после ангельского вполне «исторического» истолкования (Дан. 8, 27).

Таким образом, этими словами Достоевский указывает и на то, что сцена, которую они предваряют, открывает нечто глубинное о Боге, и на пророческий статус Семена («услышанного (Богом)» или «слышащего (Бога)») Захаровича («помнящего о Боге» или «вспомненного Богом»).

Мысль Достоевского, мало приемлемая для моралистических концепций, отторгаемая сознанием христиан, воспринимающих используе-

мую мужчиной женщину как сосуд греха, а не образ Христа по понятной причине – слишком страшно сказать себе: то, что я делаю с ней – я делаю со Христом, – тем не менее сходится с мыслью современного богослова (или, возможно даже, неощутимо для него порождает ее). Лизавета (Сонин идеал, до которого она, по своему чувству, не достигает) у Достоевского – та, что отдает каждому, что ему от нее нужно, что он от нее хочет: свою работу, свою заботу, свои деньги, свое тело. Митрополит Антоний Сурожский так пишет о незащищающемся от наших хотений Господе, о Его воплощении: «Бог великий, Бог, неприступный в Своей славе, делается уязвимым беззащитным ребенком и говорит нам: Я отдаюсь вам, делайте со Мной, что сами захотите... И вопрос перед каждым из нас: а что же я делаю с Ним, с этой любовью Божией, которая мне дана, с этим младенцем, который рождается ради того только, чтобы быть измученным на кресте и умереть ради меня, лично, а не только ради человечества в целом»⁵². Достоевский говорит более радикально: мы все насильники, растлевающие предложенную нам любовь. Самым точным образом Господа в нашей жизни будет беззащитная женщина, проститутка, отдающая себя нашим похотям. В другом месте митрополит Антоний скажет: «Любовь беззащитна, любовь отдает себя до конца, любовь до конца уязвима. И в лице Спасителя, родившегося в Вифлееме, мы видим, что представляет собой и Божественная любовь, и всякая любовь: отдача себя без защиты, готовность на все без сопротивления»⁵³. И далее он показывает, какой должна быть – и почти не бывает – наша любовь, если мы следуем за Христом: «Разве мы отдаем себя своему ближнему, даже и самому дорогому, без всякой мысли о том, чтобы сохранить свою “цельность”, защитить себя от ран, от боли, от унижения, от разочарования, от измены, от обмана, от всего, что может нас ранить?»⁵⁴.

PATER SERAPHICUS

Второй пример – о богословии истории Достоевского, или – в данном конкретном случае – о том, почему Иван и Алеша называют старца Зосиму «Pater Seraphicus», что отсылает нас не просто к Франциску Ас-

⁵² Митрополит Сурожский Антоний. Спасение мира. М.: Изд. «Медленные книги». 2018. С. 50.

⁵³ Там же. С. 70–71.

⁵⁴ Там же. С. 71.

сизскому⁵⁵, но именно и только к Франциску Ассизскому – стигматизированному, ибо это имя сам Франциск получает только после и вследствие стигматизации в результате видения распятого Серафима на горе Верна. И о том, почему они это делают именно после изложения Иваном поэмы о великом инквизиторе. Дело в том, что в самом этом имени заключена коллизия между идеей великого инквизитора и образом бытия старца Зосимы, и, чтобы это показать, скажем несколько слов о том, что такое история и почему она возможна только в христианстве.

История в христианстве возникает именно потому, что некоторым (неожиданным) образом оказывается доступна и возвращаема в пластическое состояние из состояния «изваянного навеки» Священная история данной культуры, с которой в этом пластическом состоянии возможно проделывать разные операции трансформации. Это радикально отлично от культуры языческой, в которой (ну, например, в ситуации произнесения заговора исцеления) событие священной истории выходит в мир, чтобы трансформировать мир, вернуть испорченный или поврежденный мир к исходному состоянию. В христианстве – и в этом радикальное его отличие – событие священной истории выходит в мир для того, чтобы *быть трансформированным*, что абсолютно невозможно в язычестве, поскольку там все уже закончено, созданы все предпосылки для завершения этого мира, возникли все фигуранты будущего финального действия – и потекло время, которое можно назвать временем воспроизведения, а можно назвать *пустым* временем, поскольку оно есть просто некая лакуна между подготовкой главных действующих лиц и началом действия, некая складка времени, холостое проворачивание колеса. И в этой складке повседневности, в этом круге, в этом дне сурка и существует человечество, призывающее на поверхность событие священной истории лишь для того, чтобы обновить/отремонтировать ветшающий в процессе этого холостого хода мир.

В христианстве, однако, событие священной истории входит в мир, чтобы само *быть трансформированным*, и это может значить только одно – в христианстве *не закончена* священная история, она продолжается. (Заметим – она продолжается потому, что в течение евангельской истории Бог на Свой шаг в слишком многих случаях не получает, не до-

⁵⁵ Первая об этом написала В.Е. Ветловская: *Ветловская В.Е. Pater Seraphicus // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1983. С.163–178.*

жидается встречного шага человека. И Он должен дождаться этого шага в течение дальнейшей истории, которая тем самым становится не воспроизведением, но продолжением и завершением священной истории. Таким образом, обвиняющие Достоевского в пелагианстве не понимают самой сути бытия христианства в мире, причин его *историчности*.) И вот к этой незаконченности священной истории, конечно, имеет самое большое отношение история «другого Христа», как называли св. Франциска.

Св. Франциск был так велик в восприятии современников, а христианство было в таком кризисе, что он вполне мог основать новую религию, в центре которой был бы он, св. Франциск (хорошо об этом пишет Честертон в 10 главе своего опуса о св. Франциске, названной им «Завет святого Франциска»⁵⁶). Он мог стать великим инквизитором Достоевского, потому что великий инквизитор – это, в сущности, великий христианин (великий силой сострадания, восставший против идеи «одному спастись»⁵⁷), который захотел, чтобы кроме предложенного им пути, не было никакого другого. Между тем, священная история в христианстве продолжается еще и потому, что, как писал Достоевский, все лучшее/настоящее в человечестве должно будет войти в синтетическую натуру Христа (20, 174–175). Все возможные аспекты Его, все Его пути должны осуществиться и состояться в путях каждого в человечестве – и лишь тогда будет создан истинный протагонист предстоящего финала. В христианстве для человека нет возможности существовать в пустом времени, в складке истории, потому что нет этого пустого времени, когда все уже создано, а начало финала по непонятной причине задержалось. Потому что протагонист предстоящего финала – не Тот, кто ходил по Иудее 2000 лет назад, Он лишь начало, краеугольный камень (и замковый камень – поэтому можно сказать, что у процесса уже есть конец и начало – но все же краеугольный и замковый камни далеко не составляют всего храма), так вот Он – лишь начало строительства, собирания единого тела человечества – Его Церкви (на всякий случай, напомню, что экклезия – *(греч.) на-*

⁵⁶ Честертон Г.К. Святой Франциск Ассизский // Честертон Г.К. Вечный человек. М.: Политиздат. 1991. С. 87–92.

⁵⁷ «Знай, что и я был в пустыне, что и я питался акридами и кореньями, что и я благословлял свободу, которою Ты благословил людей, и я готовился стать в число избранных Твоих, в число могучих и сильных с жаждой “восполнить число”. Но я очнулся и не захотел служить безумию. Я воротился и примкнул к сонму тех, которые **исправили подвиг Твой**. Я ушел от гордых и воротился к смиренным для счастья этих смиренных» (14, 237).

Аннибале Карраччи.
Кающийся святой Франциск.
1585. Пинакотека Капитолина

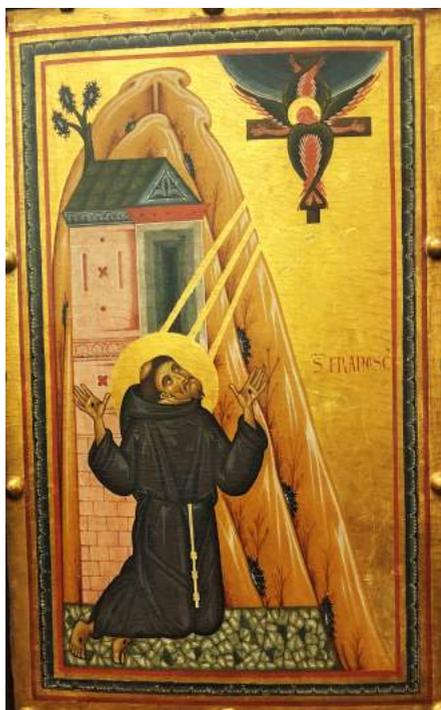
родное собрание как единый орган законодательной и исполнительной власти, где учитывается слово каждого, а вовсе не некая жестко иерархическая структура).

Возможность для св. Франциска заслонить/подменить Христа видна на иконах и картинах, способных ввести (и введивших, даже прямо на моих глазах) неподготовленного православного христианина в тяжелейший шок, поскольку изображает большого Франциска перед маленьким Христом.

При этом здесь некоторым образом отразилась сцена ареста Христа великим инквизитором, представляющимся всем каким-то гораздо более грандиозным, чем этот пришедший странник.

Но дело в том, что в случае францисканства – это всего лишь некая иллюзия, создаваемая перспективой, заставляющей видеть ближайшее к нам грандиозным, а удаленное – малым.

На самом деле Франциск – очевидная *проекция* Христа – и стигматизация во множестве случаев изображается именно как геоме-



Мастер Креста.
Стигматы св. Франциска.
Около 1250. Галерея Уффици



ДДжотто ди Бондоне.
Капелла Барди.
Стигматизация
Святого Франциска.
1325–1328.
Церковь Святого Креста.
Флоренция

трическое проецирование из пространства с большим количеством измерений в пространство с меньшим количеством измерений.

Св. Франциск – проводник Христа, Его дверь, Его новое присутствие в мире, как старец Зосима (которого ведь Алеша тоже увидел – и видел до Каны – как более великого, чем Христос), и с точки зрения самого Франциска то, что видится другим как его созерцание маленького Христа – есть его припадание к ногам его огромного Бога.

Есть, однако, и то, что остается в сюжете «Большой Франциск перед маленьким Христом», не устраняется его соотношением с сюжетом «Св. Франциск обнимает ноги Христа». И это – заповедь Христа его по-



Св. Франциск
обнимает ноги Христа».
Часть Распятия
в Церкви св. Клары
в Ассизи

следователям стать *большими*, чем Он: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14, 12).

Все это прослеживается в иконографии уже в самый ранний период.

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

Вот образцы богословия и философии истории Достоевского.

Итак, когда нам в качестве философского высказывания предлагается художественный текст – то мы совершенно однозначно не можем извлечь философию писателя ни из каких дискурсивных его частей. Оттуда, из прямых высказываний, мы можем извлечь, самое большее, философию персонажа, но как мы видим, и она остается доступна исследователям лишь отчасти, без своих глубинных оснований.

Способ философствования Достоевского лучше всего может быть продемонстрирован при анализе текста, который традиционно «рассматривался как важнейшее, если не единственное, собственно философское его произведение»⁵⁸ – на «Записках из подполья».

К нему мы и перейдем.

⁵⁸ Scanlan J. P. Dostoevsky the Thinker. Cornell University Press, 2002. p. 56.

II.
«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЯ»
КАК ХРИСТИАНСКИЙ
ТЕКСТ

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»: ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ

«СОБСТВЕННО ФИЛОСОФСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ» И «ВВЕДЕНИЕ В ЕВРОПЕЙСКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ»

«Собственно философским произведением» «Записки из подполья» считаются из-за якобы наличия там в первой части «непосредственно философского» дискурса, где, наконец, будто бы строятся автором не образы, а рассуждения. Рассуждения эти, однако, ни в какой мере не могут быть представлены как излагаемые Достоевским, мало того – эти рассуждения не представляют собой даже целостной философии героя – и я постараюсь дальше это показать максимально наглядно.

Один из способов увидеть это с очевидностью – это обратиться к проблеме переводов «Записок из подполья» на европейские языки. «Записки из подполья» (и это относится и к другим текстам Достоевского, но «Записки из подполья» наиболее пострадали именно в силу своей очевидной «философичности») переводились таким образом, и, соответственно, все заключения о них европейскими философами делались на основании такого перевода, из которого исчезали непрочитанные и неопознанные переводчиками все встроенные Достоевским в текст скрытые цитаты и аллюзии – прежде всего, библейские⁵⁹. Это огромный пласт текста, оказавшийся не воспринятым в «Записках из подполья» – в результате чего «Записки...» и были прочитаны как текст-предшественник европейского экзистенциализма – поскольку считана была только философия героя (а не автора) – и то в ее самом поверхностном слое.

Издатель ставшего уже классическим сборника «Existentialism from Dostoevsky to Sartre» Волтер Кауфманн вполне справедливо писал: «Я не вижу причины называть Достоевского экзистенциалистом, но я, безусловно, думаю, что первая часть “Записок из подполья” – лучшее введение в экзистенциализм, которое когда-либо было написано. С неподражаемой мощью и мастерством здесь заявлены все основные темы, которые мы опознаем, когда читаем весь остальной так называемый экзистенциализм

⁵⁹ См. по этому поводу также статьи: *Маццола Е.* Неизбежность комментария: «слепые места» переводчика // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 4. С. 107–147. *Маццола Е.* Перевод versus комментарий // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1(5). С. 127–156.

от Киркегора до Камю»⁶⁰. В «Записках из подполья» все эксплицитно выраженные основные темы экзистенциализма были диагнозом состояния культуры, а практически исчезнувшие отчетливые, но ненавязчивые аллюзии и скрытые цитаты из библейского текста – лекарством, предложенным еще до многочисленных подтверждений диагноза, сделанных европейским экзистенциализмом, – и практически уничтоженным переводами.

Ибо, скажем еще раз, даже философия героя, прочитанная в присутствии внутренних отсылок текста, будет гораздо более сложной.

Что делал переводчик? Он стремился сохранить дискурсивную последовательность текста – но – смысловое поле слова на одном языке совсем не совпадает со смысловым полем его якобы эквивалента в другом языке. Их поле значений пересекается лишь отчасти. Поэтому то, что давало в исходном тексте Достоевского легко опознаваемую при минимальном знакомстве читателя со Священным писанием или с литургическим текстом отсылку, те ключевые слова и триггеры, включавшие связь читаемого текста с тем, который должен был за ним прозвучать, возникнуть в уме читателя, и который был включен таким образом в объем текста Достоевского, – они просто исчезли, и вместе с ними исчез подключаемый ими текст. Слово переводилось с сохранением значения, актуализированного в линейном дискурсе – и та часть смыслового поля, которая делала его отсылкой к, скажем, евангельскому тексту, просто пропадала. В крайнем случае, переводчик замечал, что автором употреблено слово редкое или стилистически окрашенное – и стремился подобрать аналог по этим параметрам, чем еще дальше уходил от смыслов исходного текста.

Глядя на такой перевод, мы понимаем, что многие (в том числе – профессиональные философы и богословы), читающие текст на русском языке, точно так же не опознают этих «подключенных» автором текстов (а если опознают – то не видят смысла в этом подключении), то есть для них эти триггеры тоже не работают. Разница здесь будет лишь в том, что в тексте Достоевского на русском языке эти триггеры все равно сохраняются – и читатели в какой-то момент могут начать их воспринимать – при новом изменении общекультурного поля, при возобновлении чтения Священного писания и присутствии на литургии – то есть при возобновлении того ассоциативного поля, которое предполагалось текстом. Но, глав-

⁶⁰ Existentialism from Dostoevsky to Sartre. The basic writings of Existentialism, edited, with an introduction, prefaces, and new translations by Walter Kaufmann. Meridian Books, Cleveland and New York. P. 14.

ное – при изменении представлений о том, каким образом читается художественный текст в соответствии с авторским замыслом. А вот из текста переводного они исчезали уже навсегда. И, соответственно, ни для какого читателя после работы переводчика доступа к тому, что хочет сказать Достоевский, уже не было.

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» НЕ ТО, ЧЕМ ОНИ КАЖУТСЯ

Нам, впрочем, нужно учитывать еще и то, что автор в XIX веке писал в ситуации цензуры – и в частности, это впрямую относилось к процессу издания «Записок из подполья». Есть знаменитое высказывание Достоевского именно о «Записках...» в письме к брату Михаилу (от 26 марта 1864 года), написанное после публикации первой части, где он говорит буквально следующее: «<...> лучше было совсем не печатать предпоследней главы (самой главной, где самая-то мысль и высказывается), чем печатать так, как оно есть, т. е. надерганными фразами и противуреча самой себе. Но что же делать? Свины цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал для виду, – то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа – то запрещено» (28₂, 73).

Таким образом, мы имеем недвусмысленное свидетельство автора, что из текста (уже первой части) «Записок из подполья» он имел в виду вывести потребность веры и Христа. Но это было каким-то образом аннигилировано путем цензурного вмешательства. При этом, однако, когда Достоевский переиздает этот текст, он не пытается там что-либо существенно изменить. Из чего, по-видимому, нам следует заключить: в конце концов он пришел к выводу, что та потребность веры и Христа, которую он хотел вывести из текста, все-таки уже заложена каким-то образом в текст (в том числе – и во вторую его часть, написанную с учетом результатов цензурного вмешательства) – и не требует для своего проявления дополнительных переделок.

Таким образом, перед нами встает вопрос, полагаю, фундаментальный для интерпретации «Записок из подполья»: как из того, что мы там читаем, может быть выведена необходимость веры во Христа?

Необходимо также обратить внимание на то, что Достоевский – это человек, получивший высшее техническое образование: он по образованию военный инженер. Он изучал математику как приоритетный предмет. И когда он произносит слово «вывести», он имеет в виду выведение «математическое» (о чем неоднократно сам говорит, в том числе, в упомяну-

тых черновых записях). То есть, в данном случае речь идет о том, что из данного текста *математически* следует необходимость веры во Христа.

Вот первая проблема, перед которой мы оказываемся при чтении «Записок из подполья». В этот момент нам может показаться, что мы читали какой-то другой текст.

1860-е годы в глубинной мысли Достоевского

Приступая к «Запискам из подполья», нам нужно учитывать ближайший творческий контекст, потому что нужно иметь в виду некую единую глубинную мысль текстов, созданных писателем по возвращении из ссылки в европейскую часть России, в первой половине 1860-х годов. Глубинную мысль, лишь один из аспектов которой проявлен в «Записках из подполья», а в полноте она может быть увидена только тогда, когда мы обнаруживаем ее во всех произведениях определенного периода творчества⁶¹.

Достоевского в это время занимает положение земли в духовных уровнях мироздания, ее сущностное, *действительное*, а не «техническое» место в универсуме, то положение, которое странно и наивно, на наш взгляд, обозначалось культурой Средневековья, помещавшего плоскую землю между небесами и адом (и хотя космогония Данте гораздо сложнее, все же его земля лишь условно шарообразна, имея с одной стороны провал Ада, а с другой – гору Чистилища) – и, соответственно, роль и значение человека на так понятой земле. То положение земли, о котором христианские мыслители и поэты свидетельствуют: *мир в известном нам виде и конфигурации существует только до момента его окончательного самоопределения в сторону добра или зла*. То есть – до момента окончательного самоопределения всех людей, каждый из которых есть, по Достоевскому и согласно христианскому воззрению, духовный водитель мира, один из его духовных центров. В этом смысле можно предположить, что знаменитый и таинственный «удерживающий теперь» из слов Послания Павла: «Ибо тайна беззакония уже в действии, только не совершится до тех пор, пока не будет взят от среды удержива-

⁶¹ Теоретическое исследование значения такой объединяющей мысли для произведений Достоевского определенного периода см.: *Магарил-Ильева Т.Г.* Произведения Ф.М. Достоевского 1840-х – начала 1869-х годов как «единый текст». Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. ИМЛИ РАН. М., 2019.

ющий теперь» (2 Фесс. 2, 7), – это тот/те, что еще не определились в сторону добра или зла, и ради возможности их самоопределения продлевается время неопределенности.

Сказанное позволяет увидеть мир как некое *не проявленное до конца* место, вроде картины, например, портрета с еще смутными чертами, где один удар кисти может изменить выражение лица с торжествующего на отчаянное, и наоборот. Или панорамы города, которую может заливать то сияющий свет, то багровый огонь.

И это изменение вносится уже не творцом (Творцом), запредельным картине, написавшим ее так, что она может стать и тем и другим (даровавшим ей свободную волю), но возникает изнутри нее, как акт *самоопределения*.

То есть, мир существует как некое срединное место между раем и адом, но срединное не в смысле нейтральности, отдельности по отношению к этим определившимся местам, а в смысле постоянной динамики, непрерывного движения в ту или другую сторону, что в статическом срезе и дает смешение райских и адских черт, вызывающее представление о «промежуточном» мире.

Но промежуточного мира как самостоятельной реальности нет: есть место, должное самоопределиться в лице каждого из своих духовных водителей, и обретающее, в зависимости от их самоопределения, образ рая или ада *в каждый данный момент в каждой своей точке.*

Поскольку свободная воля принадлежит в этом мире человеку, именно он оказывается творцом своего ада или своего рая, освещая мироздание багровым огнем или сияющим светом.

Так осознается и разрабатывается в ряде произведений тема ада и рая на земле Ф.М. Достоевским в 1860-е годы.

Позднее, в «Братьях Карамазовых», это отождествляется в формулу: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы сердца людей» (14, 100). То же, за что идет битва, названо «красотой» – «страшной и таинственной вещью» – тем обликом, который должно окончательно принять мироздание; и каким быть этому облику – решается на поле сердца человеческого.

Очевидно, что речь у Достоевского идет не о социальных утопиях и не о построении рая в истории. Он говорит о мгновенном и мощном изменении земли каждым человеческим внутренним решением: о *преображении* земли каждым актом веры и любви человека; об извращении и искажении лика земли каждым напряжением человеческой злой воли или расслаблением безволия и безверия.

Не тленное зло и не сиюминутное добро творит человек на земле, но каждым своим деянием проявляет вечную черту одной или другой сущности, непрерывно участвуя в претворении земли в ад или в рай.

Из чего следует: человек не потому попадает в рай, что он что-то сделал хорошо и его (когда-нибудь, потом) впустят в это славное место, и не потому попадает в ад, что его поймают и отведут туда в наказание за прежние злодеяния. Нет, творя добро, человек *в этот миг и этим самым действием* распахивает дверь рая, творя зло – дверь ада, *впускает* эти формирующие пространство сущности в область «срединного мира», оказывается – вместе с окружающими его и причастными его действию – в раю или в аду, которые открываются при этом как истинное лицо земли. Да и сам человек приобретает и накапливает райские или адские черты, гармонизируя или искажая произведенным действием свою природу⁶². Так представлены земля и мир в «Записках из мертвого дома» и «Униженных и оскорбленных»⁶³.

«Записки из подполья» – третий художественный текст Достоевского первой половины 1860-х, особым образом по сравнению с предшествующими ему текстами разрабатывающий тему земли как *срединного, несамодостаточного, неотдельного, переходного* пространства.

Если в созданных в начале 1860-х «Записках из Мертвого Дома» и «Униженных и оскорбленных» Достоевский показывает «срединность» земли посредством преобразования ее в рай и ад душевно-духовным со-

⁶² В черновиках к «Бесам» один из героев Достоевского в ином аспекте говорит, в сущности, о том же самом: «Мы очевидно существа переходные, и существование наше на земле есть очевидно непрерывное существование куколки, переходящей в бабочку. Вспомните выражение: “Ангел никогда не падает, бес до того упал, что всегда лежит, человек падает и восстает”. Я думаю, люди становятся бесами или ангелами. Говорите: несправедливо наказание вечное, и пищеварительная французская философия выдумала, что все будут прощены. Но ведь земная жизнь есть процесс перерождения. Кто виноват, что вы переродились в черта. Всё взвесится, конечно. Но ведь это факт, результат – точно так же, как и на земле всё исходит одно из другого. Не забудьте тоже, что “времени больше не будет”, так клялся ангел. Заметьте еще, что бесы – знают. Стало быть, и в загробных натурах есть сознание и память, а не у одного человека, – правда, может быть, нечеловеческие. Умереть нельзя. Бытие есть, а небытия вовсе нет» (11, 184).

⁶³ См. об этом главу «Образ пространства: рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х годов» в моей книге: *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 114–135.

стоянием персонажей, если там он делает акцент на, так сказать, *потенциальности* земли, на всегдашней возможности ее преобразования, на способности и *свойстве* человека актуализировать на земле пространства ада и рая, то в «Записках из подполья» он сосредоточивается на *земле самой по себе*, как бы принимая исходную посылку всяких «устроителей человечества» без Бога, огородивших людей на земле, как в остроге, отрицанием жизни вечной, – и продумывает все последствия того, что бы произошло, *если бы выяснилась их правота*.

Тогда оказалось бы, что человеческое существование абсурдно, что человек – самое нелепое из возможных существ: он ищет, но боится найти; он только и делает, что идет против собственной рассчитанной и доказанной выгоды; он – странник, тоскующий по пристани, и на любой пристани шалеющий и доходящий до преступления от вовсе уж беспредметной тоски. Выяснилось бы, что у человека слишком много лишнего, ненужного ему, как благонравному жителю земли.

Если Достоевский все время говорит о мгновенном преобразении ада в рай, он никак не верит в возможность *построить* рай на земле человеческими усилиями в исторической перспективе. Такая постройка – даже в случае самой большой удачи – напоминает дворец, обнесенный забором, выход за пределы которого запрещен; а, следовательно, люди вскорости дойдут в нем до состояния собак в крытой телеге.

Эти образы он создает в «Записках из Мертвого дома», произведении, где впервые отчетливо рисуется образ «срединного» пространства – и которое даже названием тесно связано с «Записками из подполья». Населяют это пространство люди не присутствующие в бытии, не живущие, но лишь ожидающие жизни. Здесь находит свое истинное место и обоснование тип мечтателя, открытый Достоевским в ранних произведениях. Все обитатели острога – мечтатели, стремящиеся «на крыльях мечты» перенестись вперед или назад во времени и попристутствовать в реальности, в которой им отказано в настоящий момент. Кстати, именно поэтому называют всех каторжан «несчастливыми»: счастье – «сейчас-бытие», наиболее полное присутствие всеми силами в данном мгновении жизни – именно то, в чем отказано обитателям мертвого дома. Даже небо над острогом другое, не вольное, небо; небо, запирающее тех, кто под ним, накрывающее, как куполом – и совсем отдельно от этого неба видится из-за острожных палей кусочек другого, вольного неба.

Это *срединное* место, многократно поименованное в «Записках из Мертвого Дома» и опознанное его читателями как *ад*, может, однако, как

это ни странно, оборачиваться и *раем*. Уже здесь присутствует та дорогая Достоевскому идея (вскоре разработанная в «Преступлении и наказании»), что человек сам предопределяет, задает характер той реальности, в которой пребывает, что реальность определяется внутренним состоянием человека, что, изменив себя, можно изменить все вокруг.

«Райский» элемент «Записок из Мертвого Дома» был почувствован цензурой. Как ни странно, единственной ее претензией было то, что изображение каторжного быта в произведении Достоевского может оказаться «соблазнительным» для преступников. «Председатель Петербургского комитета барон Н.В. Медем в отношении в Главное управление цензуры от 14 октября 1860 г. писал, что “люди, не развитые нравственно и удерживаемые от преступлений единственно строгостью наказаний”, из “Записок” могут получить превратное представление о слабости “определенных законом за тяжкие преступления наказаний”» (4, 276). Удивительно, что Достоевский отвечает на претензию, рисуя образ *рая*, который обернется *адам*. Он посылает Н.В. Медему следующее дополнение ко II главе первой части записок, «которое, – по его мнению, – совершенно парализует собой впечатление, производимое статьей в прежнем виде»:

«Одним словом, полная, страшная, настоящая мука царил в остроге безвыходно. А между тем (я именно хочу это высказать) поверхностному наблюдателю или иному белоручке с первого взгляда жизнь каторжника могла бы показаться даже иной раз отрадною. “Да Боже мой! – скажет он, – посмотрите на них: ведь иной из них (кто этого не знает?) хлеба чистого никогда не ел, да и не знает, какой такой настоящий хлеб-то на свете. А здесь, посмотрите, каким его хлебом кормят, его – каналью, разбойника! Смотрите на него: как он глядит, как он ходит! Да он в ус никому не дует, даром что в кандалах! Вот, – трубку курит; а это еще что? Карты!!! Ба, пьяный человек! Так он в каторге-то вино может пить?! Хорошо наказание!!!”

Вот что скажет с первого взгляда человек посторонний, может быть, благонамеренный и добрый...

А отчего же этот счастливец рад бы хоть сейчас же бежать и бродяжничать? Знаете ли вы, что такое бродяжничество? Об этом когда-нибудь скажу подробнее. Бродяга по неделе не ест, не пьет. Спит на холоде и знает, что всякий свободный человек, всякий небродяга смотрит на него и ловит его, как дикого зверя; он знает это и все-таки бежит из острога от тепла и хлеба. Да и вы, коли уверены, что он счастливец, для чего же

вы за этим счастливецem посылаете беспрерывно конвойного, а за иным так и двух; зачем же у вас такие крепкие кандалы, замки и запоры? Что хлеб! Хлеб едят, чтобы жить, а жизни-то и нет! Настоящего-то, сущего-то, главного-то нет, и каторжник знает, что никогда не будет; то есть, пожалуй, и будет, да когда?.. Только как бы в насмешку сулитсЯ...

Попробуйте выстроить дворец. Заведите в нем мраморы, картины, золото, птиц райских, сады висячие, всякой всячины... И войдите в него. Ведь, может быть, вам и не захотелось бы никогда из него выйти. Может быть, вы и в самом деле не вышли бы. Все есть! “От добра добра не ищут”. Но вдруг – безделица! Ваш дворец обнесут забором, а вам скажут: “Все твое! Наслаждайся! Да только отсюда ни на шаг!” И будьте уверены, что вам в то же мгновение захочется бросить ваш рай и перешагнуть за забор. Мало того! Вся эта роскошь, вся эта нега еще живет ваши страдания. Вам даже обидно станет, именно через эту роскошь...

Да, одного только нет: волюшки! Волюшки и свободушки. Человек – да не тот: ноги скованы, кругом вострые пали, сзади солдат со штыком, вставай по барабану, работай под палкой, а захочешь повеселиться – вот тебе двести пятьдесят человек товарищей...

– Да не хочу я их! Не люблю я их, они душегубы, я молиться хочу, а они похабные песни поют. Как же можно жить с теми, кого не любишь, не уважаешь!

– Да так и живи! Не хотел шить золотом... и т.д.

Все это арестант знает в совершенстве, всем телом это знает, не одним умом; знает еще на придачу, что он клейменный и бритый, да еще прав гражданских лишен; он оттого-то всегда зол, желчен и грустен; оттого-то он и здоровьем хил; оттого-то между арестантами вечная свара, сплетня, грызня. Да оттого-то вы сами боитесь его; ведь без конвойного в острог не войдете...

Говорят, когда-то и где-то, в каникулярное время, полицейские наловили ночью бесприютных собак, штук до тридцати, и всех вместе, живых и здоровых, спихали в одну кучу в крытую телегу и повезли в часть. То-то грызня завязалась. Картина глупая, отвратительная! А двести пятьдесят арестантов в остроге, собравшихся не своей волюшкой, со всего царства русского, – живите, мол, как хотите, да только вместе, да только за палями. Разве это не та же крытая телега? Разумеется, не та, а еще получше. Там была только “собачья” грызня, а здесь “человечья”. А человек не собака: существо разумное, понимает и чувствует, по крайней мере – побольше собаки...

Да! понимает и чувствует каторжник, что все потерял, вполне чувствует. Он вон, пожалуй, и песни поет, да ведь так – форсит. Жизнь проклятая и безрассветная! и трудно вообразить это, надо испытать, чтоб узнать!

Вот простой народ это знает, и без опыта. Недаром же он назвал арестантов “несчастливыми”, недаром он простил им все, кормит их и убажует. Он знает, что тут не суть великие муки; тут “каторга”, “одно слово – каторга!” – как говорят сами же каторжные» (4, 250–252).

Достоевский не включил этот фрагмент ни в одно издание «Записок из Мертвого Дома» – очевидно, потому, что здесь слишком ясно выговаривалась тайна его «автора», Александра Петровича Горянчикова, а эту тайну он, действительно, позволит себе отчетливо выговорить лишь в «Записках из подполья», да и сам Горянчиков сознал эту тайну уже на воле, вышедши из каторги: весь мир может оказаться мертвым домом (каким бы раем он не казался), если он заперт опрокинутым над ним куполом неба, если есть только этот мир, и заточенному в нем человеку никогда не выбраться за его пределы. Все человечество может обратиться в собак в одной крытой рогожей телеге, в пауков в одной стеклянной банке – если есть только этот мир, и больше ничего.

Рай, обнесенный забором – это ад. Ад, в котором вспыхнула любовь, – рай. На любовь и рай у подпольного в пределах его записок, в области сюжета, не находится сил – но, тем не менее, Достоевский находит способ, позволяющий читателю (и иногда даже герою) разглядеть сияющий свет прямо сквозь языки багрового огня.

Состояние собак в крытой телеге, как видно из сказанного, обеспечивается людям простым отрицанием какой-либо жизни за пределами жизни земной, замыканием человека небесным горизонтом – как рогожей в телеге. Это состояние и демонстрирует нам вторая часть «Записок из подполья», где герой, периодически желающий «обняться со всем человечеством», при приближении к нему конкретного человека немедленно вцепляется ему в глотку. Замкнутый в пределах жизни земной, подпольный оказывается мечтателем даже еще в большей степени, чем каторжники, запертые в остроге. Выясняется, что если жизнь есть только здесь – то жизни нет вообще. Но поскольку она все же есть – то, значит, есть какие-то тонкие капилляры, соединяющие ее с другими мерностями, с запредельным, находящим пути и проходы через рогожу неба. Такими капиллярами, радикально изменяющими очевидную мерность жизни, и становятся аллюзии, скрытые цитаты, даже отдельные слова на фоне узнаваемой ситуации, которыми перенасыщен текст «Записок из подполья».

ГЛЯДЯ НА ТЕКСТ ПОД ДРУГИМ УГЛОМ

Итак, посмотрим на метод в работе со словом, со словесным образом. Я попробую для начала показать, как наше ощущение от текста «Записок из подполья» меняется после перечитывания его с учетом декларации о намерениях, высказанной Достоевским в письме к брату: *вывести из всего этого потребность веры и Христа*.

Прежде всего, мы начинаем обращать внимание на некоторые *очевидные* – но как бы скрытые от нас исходными установками, которые мы/культура, из которой мы производим чтение, приписали тексту – цитаты и реминисценции. Я бы сказала даже так – мы можем теперь их увидеть потому, что *разрешили* себе обратить на них внимание. А разрешили потому, что высказывание Достоевского изменило наши представления об исходных установках текста – и мы смогли воспринять и попробовать понять в нем то, что первоначально автоматически отбрасывали, как не вписывающееся в него в соответствии с нашими представлениями. Как нелепое и несообразное. Как не идущее тому герою, которого мы уже как-то для себя определили по первым же его проявлениям и высказываниям.

Вот, собственно, работа метода в действии. И вот почему нужно обращать внимание именно на то, что нас удивляет и что нам решительно непонятно почему здесь появилось. На то, обо что мы спотыкаемся. Потому что это решительно непонятное позволит нам сломать и пересмотреть наши *презуппции*, определяющие, что с чем может сочетаться в нашем сознании, а что нет, отключить наши предустановки, которые, как только начинают работать, начинают от нас заслонять автора и его намерение.

Что же мы видим уже на первых страницах?

«Покиватели»

В самом начале текста, в конце первой главки есть слова, которые должны были бы привлечь наше внимание своей странностью. В скобках заметим – такие слова и привлекают неизбежно читательское внимание – но поскольку читатель, даже профессиональный, часто не имеет достаточной базы, чтобы эти слова опознать как скрытые цитаты и осознать связанные с ними смыслы – то у него остается лишь впечатление странности и неуместности сказанного, – из чего, в свою очередь, рождается миф о неряшливом и «плохом» стиле Достоевского.

Итак, подпольный пишет: «Мне говорят, что климат петербургский мне становится вреден и что с моими ничтожными средствами очень дорого в Петербурге жить» (5, 101). И дальше: «...я все это знаю, лучше всех этих опытных и премудрых советчиков и *покивателей* знаю» (5, 101)⁶⁴.

Это совсем необычное в русском языке слово употребляется в евангелиях в очень значимом месте. В евангелиях от Матфея и от Марка это места, где говорится о страдании Иисуса на кресте и об отношении к Его страданиям находящихся перед крестом. «Мимоходящий же хуляху Его, *покивающе* главами своими. И глаголюще: разоряя церковь и тремя денми созидаей, спасися сам: аще Сын еси Божий, сниди со креста. Также же и архиерее ругающесе с книжники и *старцы*...» (Мф. 27, 39–41); «И мимоходящий хуляху его, *покивающе* главами своими и глаголюще: разорыя церковь и тремя денми созидаей: спасися сам, и сниди с креста» (Мк. 15, 29–30).

Перед нами, таким образом, – практически прямая отсылка к евангельскому тексту, микроцитата на фоне аллюзии: сходной ситуации – пребывания в положении, угрожающем страданиями, мучениями и смертью. И эта прямая отсылка, поддержана настойчивым упоминанием подпольным человеком *старцев* (совершенно тоже непонятно, казалось бы, откуда и почему вдруг в тексте оказавшихся) буквально абзацем ранее: «Я всем старцам это в глаза скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам!» (5, 100–101).

Таким образом, эта евангельская сцена Христа на кресте оказывается – против всякого вероятия – теснейшим образом связана с самим героем, рассказывающим нам о своем страдании (и грозящей смерти) в Петербурге, которого ему и советуют настойчиво избежать эти самые *покиватели*. На что он отвечает: «Но я остаюсь в Петербурге; я не выеду из Петербурга!» И дальше: «Я потому не выеду... Эх! да ведь это совершенно все равно – выеду я иль не выеду» (5, 101). В помянутой сцене Христу говорят: «Сойди с креста, и тогда уверуем, что это Ты». Но Он остается на кресте, несмотря на призывы. Подпольный говорит: «Я не выеду из Петербурга, я остаюсь... *даже если это не важно*». Почему это может быть неважно? А потому, что в самой дальней глубине этой сцены

⁶⁴ В примечаниях к Полн. собр. соч. в 30 т. читаем: «*Покиватель*. – Это слово, очевидно, образовано Достоевским от просторечного “киватель”; так назывался человек, который кивает головой, перемигивается или дает скрытно знаки кому-либо (см.: Даль В. И. Толковый словарь... 2-е изд. СПб.; М., 1882. Т. 2. С. 106)» (5, 383).

внутри самого подпольного всего одним словечком – этой однозначной отсылкой-цитатой – «покиватели» – не только неожиданно обрисовывается фигура распятого Христа, но и обнаруженная сцена распятия связывается с *бегством из города*.

Тем самым, вся эта сцена одновременно является нам и как аллюзия на бегство апостола Петра из Рима (и тут важно, что Петербург буквально значит «град св. Петра» (каким осознается Рим), и что Петербург и строился, и осмыслялся в русской литературе как «Рим на берегу Невы»⁶⁵) – Петра, который, по преданию, видит идущего ему навстречу

⁶⁵ О.Э. Мандельштам. «– Я потеряла нежную камею...»

Вообще, восприятие Петербурга как перенесенного или превращенного Рима характерно для русской культуры. Ср.: «У всех в памяти пушкинские картины Петербурга в ореоле чуткой тишины, от которых воображение уносится к видениям Италии...». *Алленов Михаил*. Тексты о текстах. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 254.

Ср. также: «Рим – Петербург! Рим опоясал Средиземное море кольцом греческих колонн, богов и мыслей. Рим наложил на южные народы легкие цепи латинских законов. Петербург воплотил мечты Палладио у Полярного круга, замостил болота гранитом, разбросал греческие портики на тысячи верст среди северных болот и елей...» *Федотов Г.* Три столицы // Г.П. Федотов. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. Т. 1. СПб.: София, 1991. С. 51.

И еще: «Этот праздничный, ликующий город, дышащий здоровьем и весельем, залитый искусственным светом, получил прозвище Северной Пальмиры. Но восторженным хвалителям Петрополя этого мало. Им мерещится мировой город, вечный город – Рим – “между градами первый”. Не старая Москва – “третий Рим”, а град Петров претендует теперь на это наследие. Близ Петербурга, на отлогом Сарском холме строится В.К. Растрелли новый дворец, который должен стать выразителем всей славы столицы. Ломоносов, восхваляя миролюбие царицы Елизаветы, обращается к ней с приветствием:

Не разрушая царств в России строишь Рим!

Пример в том Сарской дом; кто видит, всяк чудится,

Сказав, что скоро Рим пред нами постыдится.

Державину, так же восхищенному величием быстро выросшей столицы великого государства, чудится образ нового Рима.

Сей вновь построит Рим!»

Анциферов Н.П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций. Составление, подготовка текста, послесловие Д.С. Московской. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 153.

Господа, Который в ответ на вопрос: «Куда идешь ты, Господи?»⁶⁶ – говорит ему, что Он идет распяться в Рим вместо него. После чего устыженный Петр поворачивает и возвращается в Рим принять свое распятие.

Поэтому в каком-то смысле все равно – выедет подпольный или не выедет из Петербурга – все равно и там будет крест и на нем – распятый. Потому что во всяком месте во всякое время либо распинается последователь Христов – и Христос в нем, либо сам Христос. Потому что за каждого, кто отказывается от распятия, приходит распинаться Христос.

Таким способом – при помощи двойной отсылки – нам предлагается не исключительный случай воплощения человеком Христа в области собственной жизни (что можно было бы принять за попытку подмены) – но ряд жизней, начинающихся от апостола, ряд жизней во всех временах, в которых подспудно присутствует и действует Христос.

«СОРОК ЛЕТ»

Подпольный с самого начала настойчиво акцентирует наше внимание на числе *сорок*. Причем сначала сорок – это его возраст: «Теперь мне сорок» (5, 99). Дальше он, однако, скажет: «Господа, вы меня извините, что я зафилософствовался; тут сорок лет подполья!» (5, 115). И дальше: «А вот посадил бы я вас лет на сорок безо всякого занятия, да и пришел бы к вам через сорок лет, в подполье, наведаться, до чего вы дошли?» (5, 121).

Сопоставление этих цитат с очевидностью указывает на то, что подпольем он почитает всю свою земную жизнь.

Земная жизнь в границах «каменной стены», в ситуации некоторой резкой редукции человека, который для ряда своих чувств и способностей просто не находит применения – это, очевидно, ситуация изгнания. В Библии есть очевидный аналог этим сорока годам – сорокалетнее вожделение евреев Моисеем по пустыне.

Но ведь когда речь идет о сорокалетнем блуждании евреев в пустыне – то говорится там одновременно об *изгнании* и о *подготовке*. В каком смысле – о подготовке? Моисей водит 40 лет евреев по пустыне, для того

⁶⁶ О том, что эта фраза не просто памятна Достоевскому, но особо акцентирована в его сознании и связана именно с окликом Христом уклоняющегося от задачи ученика-последователя, свидетельствует и присутствие ее в двумя годами позже написанном «Преступлении и наказании», где Дуня «как-то странно» спрашивает у Раскольникова: «Куда идешь ты, Родя?» (6, 239)

чтобы умерло все то поколение, которое было в рабстве. Вот какая подготовка осуществляется там: чтобы в землю свободы не вошло ничто, что было в рабстве и что предпочитает свободе котлы с мясом. Ведь после выхода из Египта при каждой трудности евреи начинали говорить Моисею: «И куда ты нас увел от котлов с мясом»? Они хотели назад – туда, где их просто хорошо кормили. То есть – они хотели удовлетворения первоначальных потребностей. А Моисей им предлагает что-то, что им непонятно, необходимость чего для них неочевидна, потому что это не мясо, а это – свобода. Они же предпочли бы умереть в привычной сытости, они говорят: «...о, если бы мы умерли от руки Господней в земле Египетской, когда мы сидели у котлов с мясом, когда мы ели хлеб досыта» (Исх. 16, 3).

Сорок лет блуждания в пустыне нужны для того, чтобы дожидаться естественного ухода всех, кто ставит первичные потребности выше свободы.

И в этом смысле еще одна очень важная вещь скрывается здесь в проходной, по-видимому, детали. Подпольный на прямой и настоятельный вопрос о своей *сущности* вдруг отвечает, что он – коллежский асессор, то есть – сообщает свой *чин* (не специальность даже): «...если вы, раздраженные всей этой болтовней (а я уже чувствую, что вы раздражены), вздумаете спросить меня: *кто ж я таков именно?* – то я вам отвечу: я один коллежский асессор» (5, 101). Надо сказать, что это внимательного читателя должно повергнуть в ступор – ибо на вопрос о том, кто ж я таков *именно*, невозможно сообщить о себе ничего в большей степени не имеющего отношения к делу.

Коллежский асессор – это чиновник определенного уровня (8-го класса «Табели о рангах») – и нам важно, что именно с этого чина человек именовался «ваше высокоблагородие» и получал право на потомственное дворянство⁶⁷. Вплоть до этого чина служащий человек имел право только на личное дворянство – то есть он становился дворянином, но не имел возможности передавать это дворянство по наследству. А вот с этого чина его дети тоже автоматически становились дворянами – он как бы приобретал для себя и для своего рода право благородства – буквально «благого» (что означает, прежде всего, *свободного*) рождения.

То есть происходило то же самое, что произошло некогда в пустыне, когда родители были еще не благородные, они были рождены в раб-

⁶⁷ Во всяком случае, до 1845 года (после 1845 года этот чин давал только личное дворянство), с какого времени это, вероятно и помнил Достоевский, вышедший в отставку в 1844 году.

стве – и только выведены в пространство достижения свободы Моисеем. Но их дети, которые должны родиться, будут уже свободными по рождению, благородными, и смогут войти в землю свободы, в Ханаан.

Но – одновременно – и не совсем то же самое – ибо здесь нам говорится, что после сорока лет блуждания суть *самого подпольного* (а не его возможного потомства) становится той, которая именуется «высокоблагородие». Так христианство выявляет свою *собственную* сущность, в отличие от ветхозаветной истории, – быть *личным* путем к благородству, обретенному *личным* усилием – а не дарованному по праву рождения – и *только* по праву рождения. Нам здесь открывается, что сорок лет блуждания становятся не способом отбраковки безнадежно испорченного человеческого материала (каковым множество читателей, прямо скажем, готовы счесть и самого подпольного) – как это было в Моисеевой пустыне, но способом *преображения* этого материала, вне зависимости от того, насколько безнадежным он представляется.

ЭПИГРАФ КО ВТОРОЙ ЧАСТИ

Посмотрим и на первую страницу второй части. Она начинается названием «По поводу мокрого снега» и следующим за ним эпиграфом.

Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек,
И, вся полна глубокой муки,
Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок;
Когда забывчивую совесть
Воспоминанием казня,
Ты мне передавала повесть
Всего, что было до меня,
И вдруг, закрыв лицо руками,
Стыдом и ужасом полна,
Ты разрешилася слезами,
Возмущена, потрясена...
И т.д., и т.д., и т.д.

Из поэзии Н.А. Некрасова

Эпиграф этот, как нам непременно сообщают в комментариях (и разбирая этот случай, мы сможем увидеть, как *объективный* и абсолютно достоверный комментарий эффективно и радикально может закрыть текст для читателя), есть первая часть стихотворения Николая Алексеевича Некрасова «Когда из мрака заблужденья» (1845 года), которое рассказывает о восстановлении человеческого достоинства падшей женщины, о социальном «воскрешении» ее молодым человеком с «новыми», «передовыми» идеями. Конечные строки этого стихотворения процитирует подпольный в своих мечтах о том, как он «спасает» Лизу: «Но теперь, теперь – ты моя, ты мое создание, ты чиста, прекрасна, ты – прекрасная жена моя.

И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди» (5, 167).

Казалось бы, нам больше не о чем спрашивать: эпиграф из стихотворения о падшей женщине и ее «восстановлении» предшествует повести о падшей женщине и герое, который, мечтая о том, как будет спасать и восстанавливать ее, на самом деле ее окончательно унижает, растаптывает и оскорбляет. Нам как бы показывают огромную разницу между мечтой, идеей – и жизнью, между легковесным намерением – и непомерной тяжестью даже хотя бы попытки осуществления этого намерения.

Вот какой комментарий дается по этому поводу в полном собрании сочинений: «Второй части “Записок из подполья” – “По поводу мокрого снега” – в качестве эпиграфа предпосланы стихи Некрасова “Когда из мрака заблужденья” (1845). Тема этого стихотворения варьируется и в повести, где она повергается, однако, глубокому переосмыслению <...>, включающему в себя сочувственное и одновременно полемическое отношение к ней. Конфликт между Лизой – носителем “живой жизни”, и “мертворожденным” “небывалым общечеловеком”, “парадоксалистом” из подполья, кончается нравственной победой героини. Ее простая человечность посрамляет героя и обнаруживает в нем черты страдающего и затравленного человека, озлобленность и мстительность которого являются лишь внешней позой, доставляющей ему самому внутренние страдания» (5, 381).

Однако такой «прямолинейный» комментарий, хотя он, казалось бы, здесь очевиден и бесспорен (я имею в виду *даже* саму констатацию того, что это конкретное стихотворение 1845 года) – это тот случай, когда останавливаясь на ближайших и очевидных смыслах и соответствиях, мы теряем те смыслы и значения, которые писатель вносит в цитиру-

емый текст, изменяя его – хотя бы просто тем, что его *сокращает*. Тем самым мы, кстати, по сути, отказываемся от рассмотрения внесенной в текст цитаты как полноправного элемента этого текста, и рассматриваем ее лишь как вторжение того текста, к которому отсылает цитата, в текст, где она процитирована. То есть – мы отказываемся воспринимать ее в новом качестве и в новых устанавливаемых ею связях с ее новым текстом.

Если мы прочтем отрывок, предложенный нам Достоевским, так, как он нам здесь дан, представив, что мы ничего не знаем о его продолжении, мы отчетливо увидим сцену спасения души (а не женщины; в отрывке о *женщине* ничего не говорится – только о *душе*) – Спасителем. И средством этого спасения служит *исповедь*, которая передается как *повесть* (как исповедь и как повесть будет внутри самого текста Достоевского жанрово обозначена именно вторая часть «Записок из подполья»). И тогда, помимо всего прочего, для нас станет очевидной ситуация заложенного еще в эпитафии оборачивания пары Спаситель – спасаемая (образ Христов – душа человеческая), потому что ведь Спасителем в этой истории в конечном итоге становится Лиза, а спасаемой – душа подпольного, выбившаяся-таки вновь из подполья в конце «Записок...».

Как только мы увидим сцену спасения души Спасителем в эпитафии – нам будет непонятно, каким образом мы могли ее прежде не заметить – потому что она абсолютно очевидна. Так вот, не заметить мы ее могли по одной-единственной причине – потому что ее заслонял от нас *контекст*. Сразу восстанавливаемый контекст давал иллюзию понимания, поскольку давал, по видимости, все объяснения и ответы на вопросы, зачем и почему здесь присутствует этот эпитаграф. И хотя ответы эти были весьма поверхностны, самим своим наличием они мешали нам спрашивать дальше.

Хочу заметить, что сказанное имеет непосредственное отношение к постановке проблемы о возможном *вреде* реального комментария для читателя, и что то же самое можно сказать о приведенном выше в примечании комментарии к слову «покиватели». Комментатор своими средствами может в ряде случаев достигнуть того же, чего достигает переводчик, сохраняющий в переводе лишь значения, актуализированные в линейном дискурсе⁶⁸.

⁶⁸ Я вовсе не отрицаю пользу реального комментария – я исхожу в своих рассуждениях из того, что польза реального комментария очевидна – а вот возможный вред игнорируется и часто даже не подозревается вовсе.

Из этого примера мы видим, что контекст, конечно, имеет огромное значение для понимания текста – но одновременно (особенно когда не авторский контекст выходит на первый план и заслоняет авторский) он вполне способен и радикально закрыть нам доступ к пониманию, за исключением самого поверхностного.

Как всегда, Достоевский здесь оставляет для нас зацепки в виде непонятностей, которые должны бы, по идее, вывести нас из состояния уверенности в том, что обратясь к очевидному внешнему контексту, мы уже все поняли. И это именно те элементы, которые вносит в цитату тот, кто ее цитирует, устанавливая ее связи – и придавая ей значения – в новом, внутреннем, контексте, то есть – делая ее полноправной частью нового (а не прежнего) текста.

Во-первых, это воспринимаемое как ерническое или ироническое «и т.д., и т.д., и т.д.». Между тем, это «и т.д.» есть, несомненно, не указание на дальнейший опущенный текст (как оно воспринимается, если мы читаем его в свете первоначального контекста цитаты), а – в аспекте спасения души Спасителем – есть всего лишь указание на неизбежную неоднократность и повторяемость этого описанного выше процесса извлечения души из мрака и ее покаяния во внезапно дарованном свете. То есть – указание на то, что исповедь, которая должна бы быть метанойей, *радикальной* переменой, осуществляется в этом качестве лишь путем многократных возвратных движений. Эта *повторяющаяся* исповедь, повторяющееся извлечение души из мрака есть часть повседневной жизни (и существо и средоточие мистической жизни) всякого практикующего христианина (и православного, и католика). Это «и т.д.», кроме всего прочего, прекрасно воспроизводит, кстати сказать, поход верующего на исповедь все с одной и той же запиской с перечислением своих прегрешений в кармане, то есть – неизбежную (при определенном жизненном настрое) регулярную повторяемость прегрешений. Это колесо греха и исповеди, извлечения к свету и нового падения – важный и настойчивый мотив второй части «Записок из подполья».

А во-вторых, это еще и указание на то, откуда взят отрывок. В подписи под эпиграфом Достоевский, с одной стороны, не указывает на конкретное стихотворение, с другой – не обозначает просто имени автора, как это было бы логично, учитывая, что стихотворение это называется по своей первой строке. Он пишет «из поэзии Н.А. Некрасова». То есть – почему-то дает отсылку не к конкретному стихотворению, а ко всему корпусу поэзии Некрасова.

А в корпусе поэзии Некрасова одно из самых важных для Достоевского стихотворений (что видно и из его много позже написанной статьи, посвященной смерти Некрасова, в «Дневнике писателя») – это совсем недавнее по отношению ко времени создания «Записок из подполья» стихотворение «Рыцарь на час» (1862), посвященное как раз и именно исповеди самого героя, его мечтательным устремлениям, разрешающимся ни во что и заканчивающееся, как последним приговором, строками:

Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано.

Заметим, что это столь странное со всех точек зрения («и т.д., и т.д., и т.д.» абсолютно однозначно отсылает нас к «Рыцарю на час» еще и за счет того, что в нем отчетливейшим образом воспроизводятся метр и ритм этого стихотворения⁶⁹.

Таким образом, относя приведенный отрывок ко всему корпусу произведений Некрасова, Достоевский на глубинном уровне совершенно меняет его значение, *не уничтожая при этом значения поверхностного и очевидного*.

Надо заметить, что это принцип построения текста в «Записках из подполья»: последующее толкование не устраняет толкование предыдущего уровня, в тексте работают все уровни толкования, которые мы можем просмотреть.

Достоевский делает этот поэтический отрывок описанием попытки спасения героем своей собственной души в акте исповеди (сам текст второй части «Записок...» в целом представлен как однократная исповедь – но вторая часть отнюдь не случайно заканчивается, по сути, так же, как и отрывок из Некрасова: «и т.д., и т.д., и т.д.» – «Впрочем, здесь еще не кончаются «записки» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее» (5, 179)). В акте повторяющейся исповеди, которая может привести героя к самым радикальным переменам, основания для которых заложены в разобранных выше, стоящих за «странными» словами смыслах, указывающих на божественное происхождение и божественную сущность неприглядного героя – как, впрочем, и каждого человека.

⁶⁹ На это в процессе обсуждения данного текста, прозвучавшего как доклад на Старорусских чтениях «Достоевский и современность» 2016 года, обратили внимание А.Л. Гумерова и В.С. Сергеева.

Этим Достоевский радикально меняет ракурс, уровень восприятия, реперные точки, определяющие последующую интерпретацию текста читателем – словом, все то, что мы так неосторожно заслоняем простым реальным комментарием: «Стихотворение Н.А. Некрасова 1845 года».

Вот так сплетаются друг с другом и поддерживают друг друга, изменяя наши представления о тексте и его герое, детали, которые кажутся при первом чтении наиболее «случайными» и не очень имеющими отношение к делу.

О КОМПОЗИЦИИ И БЛИЖАЙШЕМ КОНТЕКСТЕ

Черновая запись Ф.М. Достоевского «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей...» осознается некоторыми исследователями как ближайший контекст «Записок из подполья», но контекст этот оказывается проблематичен, вплоть до высказываний: «Непонятно, как эти два текста, будучи написаны одной рукой, вообще могут соседствовать во времени?!» В этой главе предпринимается попытка путем медленного чтения записи «Маша лежит на столе...» выявить не только общую проблематику этой записи (а также черновой записи «Социализм и христианство») с «Записками из подполья», но и те общие решения, которые Достоевский предлагает в анализируемых текстах. При этом становится очевидной степень имплицитности идей, доносимых Достоевским сквозь речь героя, их ненавязчивости для читателя, сокрытость необходимости (и даже в какой-то степени неизбежности для человеческого бытия) «веры и Христа» в, казалось бы, самых «нигилистических» речах персонажа. Методика «медленного чтения» оказывается наиболее адекватной для такого рассмотрения этих произведений в ближайшем контексте, поскольку черновые записи Достоевского обладают огромной смысловой плотностью, резко повышенной суггестивностью, и обращение к ним «в целом» не позволяет увидеть их очень конкретной связи с ближайшими к ним по времени написания художественными текстами. В центре внимания будут категории философии Достоевского «я» и «все», его решение проблемы цели человеческой жизни. Мы увидим, как композиционно обосновывается художественная целостность «Записок из подполья».

Прежде чем перейти к разговору о ближайшем контексте «Записок из подполья», необходимо сказать несколько слов о целостности произведения, о сплошной контекстуальности⁷⁰ внутри самих «Записок...»,

⁷⁰ Термин В.С. Непомнящего, понятие описано им в статье «Феномен Пушкина в свете очевидностей». Приведу здесь большую цитату, поскольку то, что говорит Непомнящий о контексте Пушкина, принципиально важно для понимания свойств контекста Достоевского, и особенно – «Записок из подполья», произведения, полностью связанного внутренним контекстом – и которому при этом регулярно отказывали даже в необходимой связи между частями. Непомнящий пишет: «Говоря о сверхчувствительности, я вовсе не имею в виду, что текст Пушкина нельзя, скажем, сократить – к примеру, в звучащем исполнении (спектакль, композиция и пр.);

поскольку целостность эта оказалась слишком неочевидна для слишком многих исследователей, говоривших о слабой связи между первой и второй частями текста, или даже о ее отсутствии⁷¹.

Начнем с композиции.

ГДЕ КОНЕЦ И ГДЕ НАЧАЛО?

Текст построен таким образом, что две его части одновременно являются первыми и одновременно же обе они являются последними. Поэтому что та часть, которая является первой по времени действия, – по-

речь идет не о “правилах применения”, а об условиях понимания. Нужно знать все свойства материала, из которого строишь, глины, из которой лепишь; что же говорить о художественном тексте? Применение пушкинского текста, пусть частичное, возможно при верном понимании его как целого. В частности – при понимании того, что на всякое нарушение **порядка** элементов, характера их **сцеплений**, их внутренней **иерархии** пушкинский контекст реагирует как вряд ли какое другое художественное целое: он изменяется во всем своем семантическом строе – где искажается или обесмысливается, где приобретает чуждый смысл или входит в противоречие с самим собой, где порождает вопросы без ответов, – **он отзывается весь целиком**. И это есть, на мой взгляд, основное качество **пушкинского контекста**. Пушкинский контекст есть принципиально **сплошной контекст**. Говоря иначе, это такой контекст, в котором все – насквозь и наперекрест, по горизонтали и по вертикали, от начала и до конца – вяжется, соотносится, резонирует, взаимодублируется, рифмуется, зеркально самоотражается, так что та или иная связь способна быть нитью, способной вывести к центру замысла. Это **сплошь функциональный** контекст, в нем на замысел “работает” все без исключения, до мельчайших деталей, до авторских купюр <...> и пустот <...>. Вообще, сплошность – качество, суть которого как раз и выражается прямым смыслом латинского contextus – “сплетение”». *Непомнящий В.С.* Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. В 2 т. Т. II. Пушкин. Русская картина мира. М.: АО «Московские учебники», 2001. С. 472.

⁷¹ Эрик Крэг, например, называет “Записки...” “земноводным, совершенно невозможным в качестве произведения искусства”. *Krag E. Dostoevsky: The Literary Artist.* Translated from the Norwegian by Sven Larr. Oslo and Atlantic Highlands, N.J.: Universitetsforlaget and Humanities Press, 1976 [1962]. P. 97. О проблеме отношения 1 и 2 частей «Записок из подполья» в исследовательской литературе см.: *Peace R. Dostoevsky's Notes from Underground.* Bristol Classical Press, 1993. P. 101–102. См. также: *Тихомиров Б.Н.* «Записки из подполья» как художественное целое // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. СПб.: «Серебряный век», 2010. с. 40–73.

следняя по расположению, а та часть, которая последняя по времени действия, – она по расположению первая.

Это очень важно. Прежде всего – потому что автор нам указывает на очень тесную взаимосвязь этих частей, образующих **круг**, где нельзя сказать, что первое, что последнее, где суть – в повторении, воспроизведении. И здесь важно вспомнить, что круг (герменевтический круг, о котором мы говорили выше) – это не только то, что ведет к пониманию, но и то, что ведет к преобразению, к личностной трансформации; можно сказать, что линия – это путь приобретения знания, а круг (повторение) – это и есть путь преобразования этого зыбкого и *не нашего еще* знания в неотъемлемый опыт. И вот именно такой преобразующий круг композиционно создается Достоевским для героя – и для читателя, который, даже не заметив эту структуру осознанно, подсознательно не может ее игнорировать.

Подпольный человек пишет в конце первой части, что у него очень много обстоятельств жизни, *о которых он забыл и не вспоминал*, таких, в которых нельзя признаться не только кому-то, но и *себе* нельзя признаться.

«Есть в воспоминаниях всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которые он и друзьям не откроет, а разве только самому себе, да и то под секретом. *Но есть, наконец, и такие, которые даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится.* То есть даже так: чем более он порядочный человек, тем более у него их и есть. ***По крайней мере, я сам только недавно решился припомнить иные мои прежние приключения, а до сих пор всегда обходил их, даже с каким-то беспокойством***» (5, 122).

Мы видим, что у героя есть много *неосвоенного опыта*: того, что случилось – и не изменило личность, потому что изменение в тот момент было бы очень болезненно и почти смертельно. И это что-то, очевидно, лежит на дне личности, вытесненное, капсулированное – и ожидает возможности осознания и восприятия.

Именно после этого признания он переходит ко второй части. Таким образом, мы понимаем, что он переходит как раз к тому воспоминанию, для того чтобы только *осмелиться* вспомнить которое, нужно было пройти весь шестнадцатилетний путь размышлений первой части. Это событие случилось в начале его взрослой жизни – но тогда же было от него скрыто ужасом перед тем, что он совершил. И нужно было проделать весь путь, пролегающий между двумя частями, для того чтобы стало возмож-

ным взглянуть в глаза себе тому, 16 лет назад. Таким образом, мы видим, что перед нами очень замкнутая, тесно завязанная сама на себя структура.

Первая часть называется «Подполье», и она является – по сути, по той сути, которая выясняется из обозначенного нами структурного соотношения частей – *предисловием* к воспоминанию по поводу мокрого снега. То есть *подполье* – это тот путь, который, помимо всего прочего, о чем мы еще будем говорить, человек проходит, чтобы смочь посмотреть в глаза самому себе.

Но одновременно эта же первая часть – заключение, те выводы, которые он сделал на основе подспудного освоения неосознанного опыта. Я бы сказала, что восприятие первой части как предисловия – это видение внешней стороны текста, а видение ее как выводов – это видение его «подкладки», того, что читается только при внимании к неочевидному (или, вернее, как раз к оче-видному, но дискурсивно непредъявленному, при внимании к встающим за дискурсом образам).

ЖАНРОВЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЧАСТЕЙ И ЦЕЛОГО

Что еще есть в самой очевидной, поверхностной структуре текста? Это одно авторское примечание и один эпитаф. Примечание к первой части – и эпитаф ко второй.

Об эпитафе мы уже сказали выше, здесь можно только добавить, что эпитаф в скрытом виде сохранил для читателя название/жанровое наименование, под которым «Записки из подполья» были первоначально анонсированы – «Исповедь», показывая одновременно, что автор, говоря об исповеди, имел в виду вовсе не секулярный жанр типа «Исповеди» Руссо, с которым «Записки...» сопоставлялись, в том числе, в комментариях к полному собранию сочинений в 30 т., а исповедь души, встречающей своего Спасителя, исповедь, радикально трансформирующую того, кто созревает до возможности ее принести.

Примечание написал *автор* – то есть, это то, что входит в состав художественного текста, это не нечто за его пределами, а что-то, без чего текст никогда не предполагал и не предполагает своего существования.

В связи с этим я хотела бы обратиться к понятию *заголовочного комплекса*. Дело в том, что мы, как правило, концентрируем свое внимание на названии произведения и упускаем из виду некоторые важные вещи, которые тоже входят в заголовочный комплекс и являются частью авторского текста. Например, частью заголовочного комплекса, с которой хуже

всего поступают исследователи, является авторское жанровое наименование. Регулярно ведутся споры о жанре того или иного произведения. Но дело в том, что в очень многих случаях жанровое наименование просто входит в заголовочный комплекс. То есть, получается так: автор предлагает жанровый подзаголовок. Это часть текста. А мы почему-то считаем возможным полностью эту часть текста проигнорировать – и долго спорить по поводу того, как этот жанр называется. Если обратить на это внимание – то это кажется в высшей степени странным поведением читателя/исследователя. Но мы так к этому привыкли, что вся ненормальность подобного положения вещей оказывается нами совершенно незамечаемой⁷².

В данном случае Достоевский дает (открыто и настойчиво, чтобы не сказать – навязчиво) даже два жанровых подзаголовка – причем оба раза эти подзаголовки входят прямо в название или в текст произведения. «Записки из подполья» – жанровое определение здесь – «Записки». Обратим внимание – это не «воспоминания», как, например, жанровый элемент названия обычно обозначается в итальянских переводах: воспоминания – это о давно бывшем, во всяком случае – совершенно прошедшем; записки – это то, что человек пишет сейчас, в свободном изложении, здесь главное – всегда присутствующая точка соприкосновения и взаимодействия с самым актуальным настоящим. Причем, эта актуальность, непосредственное присутствие в здесь и сейчас, свойственна и второй части – о которой мы точно знаем, что она записана героем не по горячим следам – но 16 лет спустя после происшествия. И это очень важный момент. Психотерапевты знают, что для того, чтобы можно было что-то сделать с давней травмой, капсулированной психикой и телом, ее нужно перевести в состояние «здесь и сейчас» – только в таком виде эта давняя история, не осиленная психикой в тот момент, свернутая, законсервированная без возможности доступа (без возможности даже воспоминания, как об этом нам говорит и сам подпольный герой) в целях безопасности несправляющейся в тот момент личности, может быть переработана и преобразована личностью на ином этапе, личностью, прошедшей свое философское подполье – и потому могущей теперь осилить происшедшее. Эту историю бессмысленно вспоминать (при

⁷² См. об этом подробнее: *Касаткина Т.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. Гл. «Жанровое наименование как ключ к художественной реальности». С. 94–140.

вспоминании в истории присутствует старая личность, уже не справившаяся с ней), ее бессмысленно оценивать, обсуждать – в ней нужно заново оказаться – но уже новым собой. Но, заметим, что такова же техника настоящей исповеди, той, которая есть метанойя, «перемена ума», а не просьба о прощении за то, что привычно продолжает совершаться. Исповедующийся должен оказаться в том же моменте, когда сказал («да» неверному выбору («промахнулся») – и раз и навсегда поменять свое решение, изменить выбор не своим умом – а своими чувствами; *ощутить* иной путь; ощутить, как он попадает в свое истинное желание, согласное с его истинной природой.

Кроме того, записки могут перебиваться совершенно разнородными вставными частями. То есть – это, помимо всего прочего, очень *свободный* жанр. Он может включать в себя и воспоминания, но это будет только одна из составляющих (и эти воспоминания всегда в записках будут актуализированы так, как описано выше, или иначе вовлечены в отношение с настоящим).

Так Достоевский жанрово определяет произведение в целом.

Вторая часть называется «По поводу мокрого снега». Но в предшествующих второй части строках подпольный называет ее «повестью по поводу мокрого снега». Автор, таким образом, дает жанровое наименование части своего текста – и эта часть – повесть.

А вот первая часть в окончательном варианте не имеет отдельного жанрового подзаголовка. Она называется просто «Подполье».

Итак, обратим особое внимание на это соотношение: заголовок целого имеет жанровое наименование, включенное в него самого. Жанровое наименование второй части дано прямо в тексте перед тем, как автор ее начинает. При этом первая часть оказывается как бы лишена жанрового подзаголовка.

Это может указывать только на то, что само заглавие несет в себе свое жанровое обозначение: на то, что «подполье» – это некий особый *жанр*.

Такое следствие вытекает из предложенного ряда даже с некоторой необходимостью: в двух случаях (общем заглавии и заглавии второй части) есть жанровый подзаголовок – логично его наличие предположить и в третьем случае, в первой части. И если только мы допускаем эту логику, то очень многое становится понятно. Потому что *подполье* – это, безусловно, очень определенный жанр жизни. И в этом качестве он нами, в общем, вполне осознается. И, соответственно, это жанр и повествования об этой жизни.

Вот почему о жанре «Записок из подполья» так долго спорят. Потому что перед нами очень странная структура, существующая в таком виде чуть ли не в единственном числе. Но при этом – и, возможно, именно по причине уникальности структуры, – Достоевский нам все подробно расписал. И если только мы последуем авторским указаниям, то проблема жанра будет совершенно очевидно и очень просто решаемая. Весь текст объединяется под общим заголовком «записки», вторая часть – это «повесть», и в этом смысле некое воспоминание (потому что отсылает нас к уже бывшему) – но воспоминание, ставшее *доступным* для героя только в результате актуализации его в контексте предшествующих «записок». Кроме того, здесь жанровое наименование «повесть» однозначно соотнесено со словом «повесть» в эпиграфе «из поэзии Некрасова» – и повесть предстает перед нами, как вход в исповедь, то есть вход в *прошлое как настоящее* (в актуализированное прошлое, ставшее вновь чувственно доступным), но совсем иначе в этот момент переживаемое. А первая часть – это *подполье* и как жанр бытия, и как жанр писания, и как способ философствования (кстати, именно в подполье вещи сохраняются *свежими*, годными для актуализации – как сохраняются невостребованные воспоминания подпольного).

И вот к этому названию первой части, которое одновременно есть обозначение жанра («Подполье») автор считает нужным дать некое примечание. Он в нем говорит о том, что и автор «Записок» и сами «Записки» – заметим, что здесь он дважды употребляет жанровое наименование всего текста – они, разумеется, вымышлены. Однако такие *лица*, как сочинитель этих записок «не только могут, но даже должны существовать» (5, 99). Достоевский употребляет здесь слово «лицо» – и это важно.

«МАША ЛЕЖИТ НА СТОЛЕ...» И «СОЦИАЛИЗМ И ХРИСТИАНСТВО» Я И ВСЕ. ПРОБЛЕМА ЦЕЛИ

Чтобы понять, почему это важно, нам придется обратиться к двум текстам Достоевского, которые при его жизни не издавались – а сейчас, хотя известны всем достоевистам – но остаются неизвестны большинству читателей. Между тем, их, вероятно, стоило бы каждый раз публиковать в приложении при издании «Записок из подполья».

Попробуем их прочитать как бы параллельно «Запискам...», начав с «Маша лежит на столе...». Тексты эти небольшие – но сложные для понимания, поскольку это – черновики, не рассчитанные на публикацию.

Запись «Маша лежит на столе...» Достоевский пишет над гробом умершей жены.

Важно отметить, что момент, когда он делает эту запись – это тот момент времени, когда первая часть «Записок из подполья» уже опубликована, а вторая часть будет опубликована после того, как он сделает эту запись. То есть – мы с вами, обращаясь к этой черновой записи, имеем дело с самым непосредственным авторским контекстом «Записок из подполья».

В данной записи Достоевский решает некую очень важную проблему – ту самую, которая занимает его на всем протяжении написания «Записок из подполья» – но здесь он пишет для себя, и, с одной стороны, он, не имея в виду, что это кто-либо когда-либо прочтет, пишет гораздо прямее, чем в «Записках...», с другой стороны, поскольку ему никому ничего не нужно объяснять (кроме себя), он использует свой собственный авторский язык с некоторыми собственными авторскими концептами.

И если мы посмотрим на этот его язык, который внутри него создавался как *его собственный философский язык*, то мы совсем другими глазами сможем посмотреть после этого и на язык «Записок из подполья».

Запись начинается с обозначения числа, 16 апреля, и без всяких заголовков и подходов, без предварительных объяснений Достоевский начинает: «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей?» И дальше начинаются рассуждения, которое все посвящено вопросу *о бессмертии человека*.

С чего начинается рассуждение о бессмертии? Оно начинается с рассуждения о любви.

«Возлюбить человека, **как самого себя**, по заповеди Христовой – невозможно. Закон личности на земле связывает. **Я** препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремиться и по закону природы должен стремиться человек. Между тем после появления Христа, как **идеала человека во плоти**, стало ясно как день что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели)» – отметим здесь для себя ключевые слова – вот, например, о *цели* подпольный рассуждает очень много и подробно, и данный фрагмент существенно проясняет для нас понимание того, *что именно* подпольный называет целью – «чтобы человек нашел, сознал и со всей силой своей природы убедился, что 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. И это величайшее счастье. Таким образом закон **я** сливается с за-

коном гуманизма, и в слитии оба, и **я** и **все** (по-видимому, две крайние противоположности), взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития каждый особо» (20, 172).

Заметим, что слова *я* и *все* в тексте Достоевского везде подчеркнуты – то есть это некие авторские концепты, которые значат у него здесь не совсем то, что они значат в привычном языке.

Прежде всего, *все* у него значит не нечто собирательное, а нечто *исходное* по отношению к отдельному человеку, отдельной вещи.

Это ясно видно во втором написанном в то же время тексте, который мы будем использовать для прояснения сказанного как в записи «Маша лежит на столе...», так и в «Записках из подполья», и который называется «Социализм и христианство».

Итак, *все* – это не собранные вместе отдельные, а напротив, нечто, что *впоследствии* делится на единицы. *Я* появляется из *все* путем расщепления этого *все*. Ощущение этого расщепления, «отстругивания», переживаемое едва ли не каждым в подростковом возрасте, подпольный выразит словами: «Я-то один, а они-то **все**» (5, 125). Для того, чтобы нам это было до конца понятно, посмотрим, как Достоевский использует во втором тексте «Социализм и христианство» следующий образ: он говорит о том, что в социализме – «лучиночки» (20, 191).

Лучинка – отколота от ствола тонкая щепка – она использовалась, в первую очередь, для того, чтобы освещать помещение, а, например, в известнейшей песне (написанной и ставшей популярной в 40-е годы XIX века): «Ты гори, догорай моя лучина, догорю с тобой и я», – она (как и свеча) явственно сопоставляется с личностью человека и временем его жизни.

Итак, Достоевский говорит: в социализме – лучиночки. То есть – социализм имеет дело с отдельными, «уединенными» людьми, но уже из этого образа следует, что они не изначально отдельные, а по происхождению – отструганные от целого ствола. Таким образом, первоначальное – это *все*, это ствол. А социализм, по мысли Достоевского, потому и неестественен, что принимает во внимание только человеческое существо в его отструганном, отколотом – то есть *неестественном*, расщепленном, редуцированном, видоизмененном – состоянии. Вот что здесь значат *я* и *все*.

Продолжим чтение текста: «Это-то и есть рай Христов. Вся история, как человечества, так отчасти и каждого отдельно, есть только развитие, борьба, стремление и достижение этой *цели*» (20, 172).

Мы видим, что заковыристо поставленная подпольным проблема *цели* здесь Достоевским решена в прямом высказывании.

Вспомним, как ставит ее подпольный:

«Я согласен: человек есть животное, по преимуществу *созидающее*, принужденное *стремиться к цели* сознательно и заниматься инженерным искусством, то есть вечно и непрерывно *дорогу себе прокладывать* хотя **куда бы то ни было**. Но вот именно потому-то, может быть, ему и хочется иногда вильнуть в сторону, что он **присужден** пробивать эту дорогу, да еще, пожалуй, потому, что как ни глуп непосредственный деятель вообще, но все-таки ему иногда приходит на мысль, что дорога-то, оказывается, почти всегда идет **куда бы то ни было** и что главное дело не в том, куда она идет, а в том, чтоб она только шла и чтоб благонравное дитя, пренебрегая инженерным искусством, не предавалось губительной праздности, которая, как известно, есть мать всех пороков. Человек любит созидать и дороги прокладывать, это бесспорно. Но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос? Вот это скажите-ка! Но об этом мне самому хочется заявить два слова особо. Не потому ли, может быть, он так любит разрушение и хаос (ведь это бесспорно, что он иногда очень любит, это уж так), что сам *инстинктивно боится достигнуть цели и довершить созидаемое здание?* Почему вы знаете, может быть, он здание-то любит только издали, а отнюдь не вблизи; может быть, он только любит созидать его, а не жить в нем, предоставляя его потом аих *animaux domestiques*, как-то муравьям, баранам и проч., и проч. Вот муравьи совершенно другого вкуса. У них есть одно удивительное здание в этом же роде, навеки нерушимое, – муравейник.

С муравейника достопочтенные муравьи начали, муравейником, наверно, и кончат, что приносит большую честь их постоянству и положительности. Но человек существо легкомысленное и неблагоприятное и, может быть, подобно шахматному игроку, *любит только один процесс достижения цели, а не самую цель*. И кто знает (поручиться нельзя), *может быть, что и вся-то цель на земле, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой непрерывности процесса достижения, иначе сказать – в самой жизни, а не собственно в цели*, которая, разумеется, должна быть не иное что, как дважды два четыре, то есть формула, а ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти. По крайней мере человек всегда как-то боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь. Положим, человек только и делает, что *отыскивает эти дважды два четыре, океаны переплывает, жизнью жертву-*

ет в этом отыскивании, но отыскать, действительно найти, – ей Богу, как-то боится. Ведь он чувствует, что как найдет, так уж нечего будет тогда отыскивать. Работники, кончив работу, по крайней мере деньги получают, в кабачок пойдут, потом в часть попадут, – ну вот и занятия на неделю. А человек куда пойдет? По крайней мере, *каждый раз замечается в нем что-то неловкое при достижении подобных целей. Достижение он любит, а достигнуть уж и не совсем*, и это, конечно, ужасно смешно. Одним словом, человек устроен комически; во всем этом, очевидно, заключается каламбур» (5, 118–119).

Согласно записи «Маша лежит на столе...» цель человеческая не достигается на земле, и человек не любит ее достигать именно потому, что истинная цель отнесена за пределы истории и движения человека в пределах истории. Потому что рай Христов – это то, что находится за пределами движения времени. И поэтому любое решение человека о том, что он достиг своей цели в земных пределах, *есть предательство своих настоящих целей и предательство себя и своей человеческой природы*.

Заметим попутно, что природа человеческая именно потому и комична, как говорит подпольный, потому и заключает в себе «каламбур».

Каламбур – это такое использование слова (или сходных по написанию и/или звучанию слов), когда в одном контексте актуализируются два различных значения этого слова, когда сквозь одно значение просвечивает совсем другое. Вот и человеческая природа – это одновременно природа *естественного/природного* человека, целиком уместяющегося в границы земли, и истинная природа человека, поднявшегося над природной необходимостью, происходящая из акта его воссоединения с Богом, из-за границ ощущаемой нами непосредственно реальности. Таким образом, природа человека – это его *иноприродность*, и в этом, конечно, очевиден каламбур. Здесь нужно еще раз отметить необходимость внимания к словам: Достоевский практически всегда использует слова предельно точно – хотя эта точность не всегда очевидна в дискурсивном прочтении текста.

Вот, собственно, о чем ведет речь в таких странных выражениях подпольный человек.

Хотелось бы подчеркнуть, что в принципе весь проделанный здесь анализ можно было провести, не выходя за пределы «Записок из подполья». Но поскольку Достоевский оставил нам две совершенно уникальных шпаргалки и подсказки, то ими естественно воспользоваться для ускорения анализа текста, ну и, самое главное, в целях верификации нашего анализа.

Продолжаем чтение записи «Маша лежит на столе...». «Но если эта цель окончательная человечества (достигнув которой ему не надо будет развиваться, то есть достигать, бороться, прозревать при всех падениях своих идеал и вечно стремиться к нему, то есть, стало быть, не надо будет жить) – то, следственно, человек, достигая, оканчивает свое земное существование. Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное» (20, 172–173).

То есть – обращаясь к «Запискам из подполья» мы можем сказать – человек принципиально есть на земле существо только *проходящее* свой путь, но *не доходящее* до его конца. Что может быть выражено и так: существо, любящее путь, но не любящее окончательного пристанища, прибежища, любящее искать, но не любящее находить.

В «Маша лежит на столе...» Достоевский говорит настойчиво от своего лица: поскольку окончательная цель человека и человечества – это рай Христов, то это цель, которая *принципиально* недостижима в рамках той земной человеческой жизни, как она нам известна. Поэтому на земле человек есть существо только развивающееся, только переходящее из одного состояния в другое, но он не может достигнуть своей *окончательной* трансформации в пределах того, что мы знаем как земную жизнь.

Таким образом, все *истинные* цели человечества отнесены за пределы земной жизни. И в этой ситуации самое страшное, что может случиться с человеком, – это принятие какой-либо цели в пределах «нашего видимо-текущего» (23, 145) за *окончательную*. Мало того – можно сказать, что все, что мы склонны принимать за цели в нашей жизни, есть либо *условия* существования, либо *средства* достижения *окончательных* целей, – то есть наши действия, вызывающие нашу трансформацию. Как только мы принимаем все это за цели – мы перекрываем себе возможность трансформации.

Если мы обратимся к известному в христианской экзегезе образу перехода гусеницы в бабочку, то мы увидим, что состояние человека на земле – это состояние гусеницы, а состояние бабочки – это состояние, к которому ведет весь процесс трансформации, но которое от того состояния, которое доступно нам на земле, отделяется состоянием куколки – то есть состоянием смерти и гроба, отрицающим любую цель предыдущего состояния как окончательную⁷³.

⁷³ Изумительно описывает процесс вылупления стрекозы из личинки Катерина Мурашова: «Все вместе – минут двадцать. Личинка – страшная и корявая – мед-

Итак, мы понимаем при соотнесении этих двух текстов, что Достоевский в «Маша лежит на столе...» пишет практически то же самое, что он пишет в «Записках из подполья», хотя при прочтении «Записок из подполья» по первому разу это оказывается абсолютно непонятно для большинства читателей.

Продолжаем: «Но достигать такой великой цели, по моему рассуждению, совершенно бессмысленно, если при достижении цели все угасает и исчезает, то есть если не будет жизни у человека и по достижении цели. Следовательно, есть будущая райская жизнь» (20, 173).

Мы видим, что Достоевский пытается строить этот текст как строго логическое, практически математическое, доказательство. И он доказывает само наличие будущей жизни именно тем, что *цель человека не находится на земле*. В качестве презумпции, в качестве отправной точки рассуждения он берет тезис об осмысленности всего мироздания в целом. Потому что, если мы исходим из этой презумпции, то доказательство от противного работает абсолютно строго: если что-то не имеет смысла – значит, верно противоположное.

Итак, Достоевский, путем последовательных рассуждений, делает вывод, что, следственно, есть будущая райская жизнь. И продолжает: «Какая она, где она, на какой планете, в каком центре, в окончательном ли центре, то есть в лоне всеобщего синтеза, то есть Бога? – мы не знаем» (20, 173).

Обращаю внимание, что Бог здесь для Достоевского есть «всеобщий синтез бытия», поскольку бытие возможно только в том, в чем Бог присутствует. Зло для Достоевского – ущерб бытия, происходящий именно в силу отсутствия там Бога, в силу смиренного отступления Бога перед волей существ, пожелавших остаться без Него – и вследствие этого попавших в зону затухающего, разрушающегося бытия.

ленно и упорно идет вверх от уреза воды, забирается на травинку и замирает. *И вдруг все то, что только что было живым – голова, ноги, морда, – оказывается мертвым. А в середине спины появляется трещина и оттуда высовывается какое-то совсем другое существо – живая голова с глазами. А потом расправляются сложенные как рюкзачки крылья, надувается воздухом брюшко...» Мурашова К. Дом за радугой. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://kniguru.info/kоротkiy-spisok-desyatogo-sezona/dom-za-radugoy-katerina-murashova> (Дата обращения: 26.09.2019). Здесь важно, что гробом оказывается прямо то самое, что минутой назад было – или, во всяком случае, именно оно и казалось – живущим и действующим субъектом.*

«Мы знаем только одну черту будущей природы будущего существа, которое вряд ли и будет называться человеком (следовательно, и понятия мы не имеем, какими будем мы существами). Эта черта предсказана и предугадана Христом, – великим и конечным идеалом развития всего человечества, – представшим нам, по закону нашей истории, во плоти» (20, 173).

Заметим, что здесь Достоевский говорит о том, что закон нашей истории требует того, чтобы *идеал являлся нам во плоти*. То есть, чтобы идеал являлся нам как представший перед нами образ, и что этот образ – есть образ воплощенный, который мы можем теперь искать, соответственно, в глубинах плоти (а не в бледных мечтаниях за ее пределами). По закону христианской истории идеалом для нас может быть лишь то, что уже дано, *уже имеется в наличии*. Идеал здесь понимается не как *отсутствии* (к чему мы привыкли в расхожем понятии романтизма), а именно как *присутствие*, как уже состоявшийся начаток всеобщего преобразования.

И продолжает: «эта черта: “Не женятся и не посягают, а живут, как ангелы Божии”» (20, 173).

Это евангельская цитата, представленная во всех синоптических евангелиях, но, наверное, подробнее всего – в евангелии от Луки (Лк. 20, 33–36). Хотя Достоевский ее цитирует в варианте не от Луки, а от Матфея (Мф. 22, 30). Слово «посягают» переводится как «не выходят замуж». Но Достоевский использует слово, которое двусмысленно в русском языке. А вернее, имеет разное значение в старославянском и в русском. Он, употребляя его внутри славянского текста, актуализирует русское значение.

Во фразе «не женятся и не выходят замуж» речь идет о взаимодействии полов. А Достоевский переводит оба действия в один и тот же план – мужского действия в отношении женщины. Дальше он будет говорить о женитьбе и о посягновении на женщину. Он делает это вполне осознанно⁷⁴, ибо на тот момент осмысливает соотношение мужского и женского как берущего и отдающего в любовном акте (максимально широко понятию). Таким образом, женщина для Достоевского получается той самой «личностью на высшей ступени развития», о которой он будет говорить еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (и не случайно словом «личность» – довольно неожиданным для читателя в этом месте, в

⁷⁴ И ни о какой «ошибке» здесь, конечно, говорить не приходится, поскольку это место он постоянно читает в русском переводе: «Ибо в воскресении не женятся, ни замуж не выходят...» (Мф. 22, 30). См.: Евангелие Достоевского. В 2 т. М.: Русский Мир, 2010. Т.1. С. 78/58.

отличие от очевидного словоупотребления⁷⁵, и потому останавливающим внимание – отмечается появление женских персонажей в тексте «Записок из подполья», главным образом – именно Лизы: «Передо мной стояла одна личность, с глупой улыбкой, сама хозяйка, отчасти меня знавшая. Через минуту отворилась дверь, и вошла другая личность» (5, 151)), личностью, почти мгновенно переходящей к состоянию полной и безусловной самоотдачи – как мы видим в «Записках из подполья» в сцене прихода Лизы к подпольному. Любовь и самоотдача оказываются *естественным* способом существования для женщины – и *противоестественным* состоянием для мужчины, состоянием, к которому он должен восходить в течение всей жизни, в течение «сорока лет подполья».

Я бы хотела напомнить текст, который дан у Луки, потому что Лука проговаривает с очевидностью то, что Достоевский здесь будет подразумевать. Лука постоянно будет связывать отсутствие соединения полов с моментом достижения бессмертия. Лука пишет: «Чада века сего женятся и выходят замуж, а сподобившиеся достигнуть того века и воскресения из мертвых ни женятся, ни замуж не выходят и умереть уже не могут, ибо они равны ангелам и суть сыны Божии, будучи сынами воскресения» (Лк. 20, 33–36). То есть женитьбу и «посягновение на женщину» (как потом будет говорить Достоевский) Лука будет напрямую связывать со смертной природой человека, а момент, когда человек уже не может умереть, так же прямо связан с отказом от брачного сожителства.

Возвращаемся к тексту. После фразы «не женятся и не посягают, а живут как ангелы Божии» Достоевский говорит: «Черта глубоко знаменательная. 1) Не **женятся** и не **посягают**, ибо не для чего: развиваться, достигать цели посредством смены поколений уже не надо» (20, 173). То есть – всемирная история как бы завершается в этот момент. Человек из подполья же будет говорить о расчисленности жизни человека (род земного рая), при которой будет достигнуто всеобщее благополучие, и тогда уже можно будет только пить, есть и «хлопотать о прекращении все-

⁷⁵ Например, в тех же «Записках из подполья»: «На улице он мне уже не кланялся, и я подозревал, что он боится компрометировать себя, раскланиваясь с такой незначительной, как я, личностью» (5, 136); «Другой гость Симонова, Трудолюбов, была личность незамечательная...» (5, 137). В данных словоупотреблениях «личность» – практически только опорное существительное для признака, данного в определении. А вот в именовании женщин оно выходит на первый план и существует без определений, в своем существе, в силу чего заставляет читателя задуматься о том, что же такое «личность».

мирной истории» (5, 116) – описывая и отрицая таким образом не путь к цели (запредельной), а дурную, тупую бесцельную бесконечность, вечное повторение, из которого человек непременно «неблагодарно» попытается вырваться, пожелав чего-нибудь прямо вопреки тому, что устроителями человечества внутри «естественных/природных» земных границ (то есть – в крытой рогожей телеге, в подполье, принимаемом за весь универсум) полагается прямой и несомненной человеческой выгодой.

«2) женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма – совершенное обособление пары от **всех** (мало остается для **всех**)» (20, 173). Достоевский здесь говорит о том, что пара способна и склонна создавать некое новое замкнутое в себе эгоистическое существо, свой отдельный универсум, в отличие от отдельной *лучиночки* уже не только не помнящий о своей отколотости от первоначальной цельности, но и не ощущающий ее, ибо паллиативно избавлен от одиночества.

Дальше: «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). NB антихристы ошибаются» – мы помним, что об «антихристах» во множественном числе говорит еще Иоанн Богослов в посланиях (см. 1 Ин. 2,18) – «Антихристы ошибаются, опровергая христианство следующим главным пунктом опровержения: 1) “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).

В другом своем тексте, в «Записных тетрадах», которые лягут в основу создания «Братьев Карамазовых», Достоевский будет также писать о принципиальной внеположности истинного человеческого идеала земной жизни. Он пишет следующее: «Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключился на земле как клоп. Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным. Христос, высочайший положительный идеал человека, нес в Себе отрицание земли, ибо повторение Его оказалось невозможным» (24, 112). Таким образом, Достоевский все время говорит о том, что истинный идеал человечества, истинный идеал Христианства радикально внеположен земному человеческому существованию. Мы всякий раз ви-

дим у него отрицание частичного, ограниченного идеала во имя более полного, во имя возрастающего; отрицание возможного и достижимого во имя того, что распахивается в бесконечность. И в связи с этим вспоминается «обретение без утрат» как определение вечности: в вечности мы не перестаем обрета́ть – мы перестаем терять.

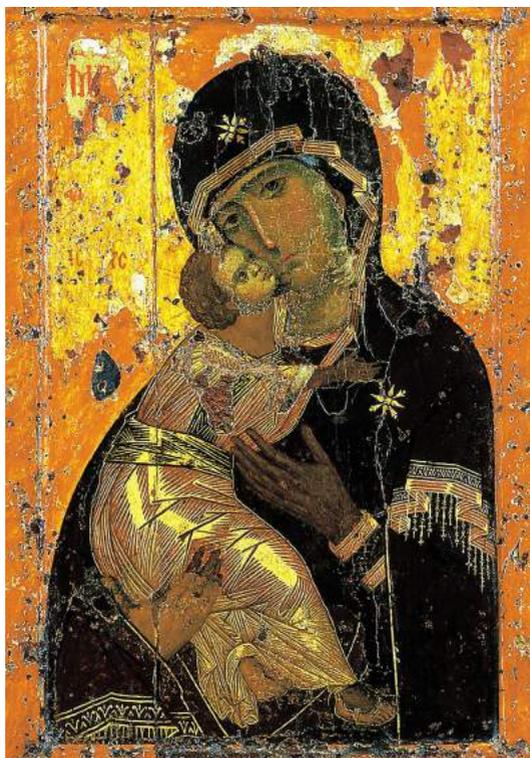
Возвращаемся к тексту: «Это будет, но будет после достижения цели» (20, 173). Еще раз – в чем же состоит *цель*? А вот: «Когда человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру, которая не женится и не посягает и, 2-е. Сам Христос проповедовал свое учение только как идеал» (20, 173). В записных тетрадях к «Братьям Карамазовым» Достоевский запишет: «NB Христос есть Бог насколько земля могла Бога явить» (24, 244).

Что это значит? Это значит сокращение безмерного до всего лишь трех измерений, собирание вездеприсутствующего в некоей точке в пространстве, подчинение того, кто живет любовным соединением с каждым существом, закону пространственной исключительности.

Чтобы нам легче было представить, какая радикальная редукция при этом происходит, проще всего показать картину Арины Кузнецовой с выставки, прошедшей в Римини, на ежегодном католическом форуме «Митинг дружбы народов в Римини» (слово «митинг» здесь означает возможность встречи для совсем разных людей, стран, наций, религий без границ и предубежденностей) в 2012, посвященной структуре образа в произведениях Достоевского и называвшейся «“Живет в тебе Христос”. Достоевский: образ мира и человека: икона и картина» (см.: *Kasatkina T. È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro / prefazione di Julián Carrón, traduzione di Elena Mazzola. Itaca, Castel Bolognese, 2012* (также на английском и испанском). Русский вариант можно посмотреть здесь: <https://t-kasatkina.livejournal.com/73994.html>).

Но вначале представим привычное нам изображение: икона Богоматери Владимирская вполне дает представление о том, как мы себе представляем Бога/обоженного человека.

Икона так фиксирует для нас наше представление о Боге/обоженном человеке, поскольку именно в таком виде, в доступном для нашего восприятия трехмерном образе выходят к нам сущности из области вечно-го света. Но если мы задумаемся о том, что Богоматерь или св. Николай присутствуют одновременно во всех иконах, во всех образах, на них представленных, и что при этом они – мосты, посредники, соединяющие каждую из икон с конечным Адресатом обращения молящихся, то перед на-

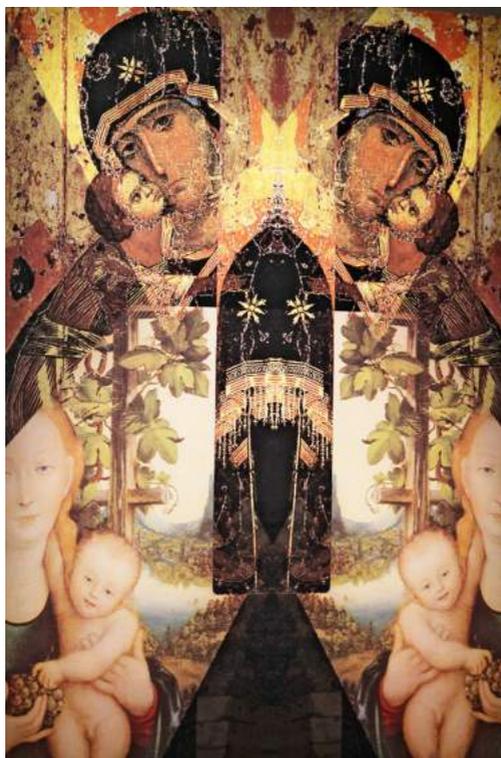


Владимирская икона Божией Матери. Москва. Третьяковская галерея

шим взором предстанут существа совсем другой мерности, совсем другой связности со всем, с полнотой всего, совсем другой включенности в целое и совсем другого типа функциональности.

На картине Арины Кузнецовой и предпринята попытка увидеть Бога/обоженного человека в иной полноте, вышедшего за пределы наших трех измерений: когда Богоматерь одновременно Та, что предводительствует нашей молитвой и Та, которая принимает нашу молитву. Когда Она сразу, в одном моменте восприятия – Та, которая здесь, и Та, которая там.

Перед нами образ Богоматери, Которая одновременно присутствует и внутри природного мира и за его пределами. Она одновременно нерушимая стена нашего мира – но Она одновременно и купол небес, и первый человек, всей полнотой плоти вошедший в Троицу. Собственно, здесь художник попытался зримо представить ту же многомерность, что вос-



«Храм живой». Композиция Арины Кузнецовой. Римини. 2012

певаются в воскресшем Христе в кондаке Пасхальных часов: «Во гробе плóтски, во аде же с душéю яко Бог, в рай же с разбойником, и на Престоле был еси, Христе, со Отцем и Духом, вся исполняяй, неописанный».

Дальше у Достоевского: «Сам Христос проповедовал Свое учение только как идеал, Сам предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече)» (20, 173). Все помнят знаменитые слова Христа о том, что Он не мир пришел принести, но меч (Мф 10, 34). И что разделится семейство человека и будет двое против трех и трое против двух. И сын разделится с отцом, и дочь с матерью, и свекровь с невесткой.

О чем здесь идет речь? О том, что именно Христос – и это так неожиданно для нас – приносит *меч разделения*. Разделения человечества. На те самые лучиночки, о которых будет говорить Достоевский как о единственном виде, в котором человека понимает и принимает социализм.

Заметим, что социализм здесь не есть враг христианской культуры, а социализм есть порождение христианской культуры. И он больше ни в какой другой культуре родиться не мог. Потому что только христианская культура будет говорить – то есть, оговоримся, – не христианская культура, потому что она, как раз, в силу определенных причин, будет стараться говорить об этом как можно меньше, – а вот Евангелие и Христос говорят нам совершенно неожиданные вещи о разделении человечества, о разделении семьи. И это радикальное отличие устройства человека в христианстве от устройства человека в язычестве. Потому что до христианства общественная единица – это род. Там (особенно в язычестве) нет представления о человеческой личности – индивид там лишь одно из мгновенных явлений общего родового ствола, минутный аватар рода, чья священная история закончилась до начала времен – и все личности присутствуют лишь в священной истории, повторяясь и проявляясь во временах. Вспомним: когда даже Аврааму (который сам – род, источник рода, чья священная история протекает во времени – и потому состоит из череды человеческих личностей) обещают бессмертие, то обещанное бессмертие состоит именно в том, что его размножат «в роды и роды». То есть человек живет в своих потомках – и это для древнего человека абсолютно нефигуральное выражение. Точно также как родословное древо – совсем не метафора. Человечество и предстает как поваленный ствол, ветвящийся самостоятельно укоренившимися родами, забывшими о своем родстве. Это состояние человечества до пришествия Христова.

А что делает Христос со Своим мечем? Он отсекает каждую веточку, каждую личность от древа рода. Потому что Он пришел спасти не всех – но каждого. Потому что каждый должен ответить на вопрос о своем вольном переходе ко Христу. То есть – возвращаясь к евангельским образам – Христос должен отсечь каждую ветвь от древа рода, от земного древа, чтобы привить эту ветвь к небесной маслине, создавая тем самым новое тело человечества.

Таким образом – что же делают, по Достоевскому социалисты? Они абсолютизируют положение человека в переходный момент между земной маслиной и маслиной небесной, в тот момент, когда он уже отсечен, но еще не привит.

И заметим, что человек вполне может и остаться в этом непривитом виде. Христос, в соответствии с ходом рассуждений Достоевского, оставил ему эту возможность. Христос отделяет личность от древа рода для того, чтобы дальше человек мог принять самостоятельное решение

о том, присоединяется ли он к небесной маслине или остается сам по себе. Социалисты, которые рассматривают человека только как лучинку, говорят о человеке, остановленном в этом моменте выбора, о человеке, который вольно (что не обязательно значит «сознательно») решил отказаться от привития. Заметим также, что пафос героя «Записок из подполья» как раз в том, что он отказывается воспринимать свое отрезанное и непривитое состояние как естественную и единственно возможную норму. И именно в силу этого пафоса он совершенно не заслуживает приданного ему исследователями – и только единственный раз употребленного в тексте в обобщенном, очень неоднозначном, высказывании: «А, впрочем, знаете что: я убежден, что *нашего брата подпольного* нужно в узде держать. Он хоть и способен молча в подполье сорок лет просидеть, но уж коль выйдет на свет да прорвется, так уж говорит, говорит, говорит...» (5, 121) – имени «подпольного». Ибо нахождение его в подполье, по замыслу автора, – переходное, а не конститутивное его свойство.

Тут очень интересен момент очевидности избавления от первородного греха для того, чтобы дать человеку возможность, по сути, совершить (или не совершить) его заново. Потому что первородный грех и состоял в том, что Адам и Ева сказали Богу: мы будем как боги – и без Тебя, у нас тут свои дела. И проросли на земле разделенными родами своих потомков, внутри родовых стереотипов лишенных возможности выбора. И вот, после работы меча Христова, человек опять остается в отдельном состоянии – для того, чтобы он мог, наконец, либо сделать другой выбор – либо повторить тот выбор, который совершили Адам и Ева. Или сказать: я с Тобой, или сказать: я тут один и у меня свои дела (как в евангельской притче о званых и избранных (Лк. 14, 16–24)). Вот что представляет собой учение о мече.

И тогда нам становится ясно, о чем дальше говорит Достоевский в записи «Маша лежит на столе...» и почему «Христос сам предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече)». Потому что этот мир, который мы знаем, существует ровно до момента самоопределения последнего человека. То есть пока последний из родившихся не сделает этот выбор, не скажет либо «я с Тобой», либо «я сам по себе». Поэтому, кстати, мы не можем на земле создать сообщества, где все автоматически будут принадлежать к церкви Христовой – и такая «автоматическая» принадлежность была бы самым антихристианским устройением из всех возможных.

Дальше у Достоевского: «сам предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече), ибо это закон природы, потому что на земле жизнь развивающаяся, а там – бытие полное синтетически, вечно наслаждающееся и наполненное, для которого, стало быть, “времени больше не будет”».

NB2 Атеисты, отрицающие Бога и будущую жизнь, ужасно склонны представлять все это в человеческом виде, тем и грешат. Натура Бога прямо противоположна натуре человека. Человек, по великому результату науки, идет от многообразия к синтезу, от фактов к обобщению их и познанию. А натура Бога другая. Это полный синтез всего бытия саморассматривающий себя в многообразии, в Анализе.

Но если человек не человек – какова же будет его природа? Понять нельзя на земле. Но закон ее может предчувствоваться и всем человечеством в непосредственных эманациях (Прудон, происхождение Бога) – Прудон, как мы помним, говорил о происхождении Бога именно из осознания человечеством своей совокупности, единства в своей совокупности – «и каждым частным лицом» (20, 174).

И дальше Достоевский говорит о том, что же именно может предчувствоваться в этой будущей природе: «Это слияние полного я, то есть знания и синтеза, **со всем**. “Возлюби всё, как себя”. Это на земле невозможно, ибо противоречит закону развития личности и достижения окончательной цели, которым связан человек. Следовательно, это закон не идеальный, как говорят антихристы, а нашего идеала» (20, 174).

Что имеет здесь в виду Достоевский, мы уже отчасти показали выше. Идеальный – в том значении, которое было актуализировано в расхожем понимании романтизма, – это принципиально неосуществимый. То есть идеальная вещь романтизма – это нечто, что принципиально не может существовать в доступном нам мире. Но Достоевский говорит об идеале на протяжении всего текста, что он уже воплотился – поскольку Он (Христос, идеал человека и человечества) уже пришел во плоти. То есть – это не идеальный закон (в том смысле, что он «неисполнимый»), а это закон нашего идеала, который уже состоялся. Который уже пришел и присутствует.

Дальше Достоевский помечает: «NB итак, все зависит от того, принимается ли Христос за окончательный идеал на земле, то есть от веры христианской. Коли веришь во Христа, то веришь, что и жить будешь вовеки».

Здесь мы пока прервем чтение «Маша лежит на столе...», чтобы продолжить его после прояснения некоторых концептов «Записок из подполья».

НЕКОТОРЫЕ КОНЦЕПТЫ «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

Перечитаем текст «Записок из подполья» с точки зрения, которая у нас появилась благодаря знакомству с частью одного из фундаментальных философских текстов Достоевского. Здесь стоит еще раз подчеркнуть, что тексты, которые можно отнести к сфере философских по формальным признакам, он создавал в режиме записи только для себя. Других не было, ибо даже в «Дневнике писателя», как только Достоевский выходит на самые глубокие философские проблемы – он создает художественный текст.

Мы можем констатировать, что наше впечатление от текста, особенно от его первой части, совсем изменилось. И первый вопрос, который возникает в связи с этим изменившимся впечатлением, касается соотношения *я* и *всех*. Почему Достоевский оставляет своего героя в центре противоречия, почему он актуализирует два полюса *я* и *все*, но не разрешает их противостояния?

Герой описывает свое одиночество, а затем отворачивание к самому себе, которое потом оказывается отворачиванием ко всем. Его чувство, что он ниже всех, непрерывно трансформируется в чувство превосходства – и обратно. Он испытывает ощущение, что он отделен и закрыт, заперт в своем одиночестве: «Я один, а они – все». От этого одиночества он пытается спастись через «прекрасное и высокое». У него есть сильное желание начать *новую жизнь*, свободную от всего того, что портило – и уже необратимо испортило – старую. Он будет говорить о *живой жизни*, и поразителен как факт его неспособности решиться на нее – так и само словосочетание *живая жизнь*. Он в этом словосочетании как бы отталкивается от идеи готовых и зафиксированных форм бытия (данных в искусстве), от коротких путей, уже созданных и отшлифованных культурой, которые, казалось бы, могли воссоединить его со *всеми*; от путей, которые, собственно, для этого и предназначены, но которые почему-то оказываются для этого непригодны.

Попробуем ответить на возникшие вопросы хотя бы отчасти, опираясь на навязчиво предлагаемые нам тут Достоевским концепты, легко вычленимые в речи подпольного.

Что-либо «совсем готовое»

В самом начале второй части подпольный говорит, что в его мечтах деятельность для него находилась «совсем готовая». «То-то и есть, что я слепо верил тогда, что каким-то чудом, каким-нибудь внешним обстоятельством всё это вдруг раздвинется, расширится; вдруг представится горизонт соответственной деятельности, благородной, прекрасной и, главное, **совсем готовой** (какой именно – я никогда не знал, но, главное, – *совсем готовой*), и вот я выступлю вдруг на свет Божий, чуть ли не на белом коне и не в лавровом венке» (5, 133). И далее: «Всё, впрочем, преблагополучно всегда оканчивалось ленивым и упоительным переходом к искусству, то есть к прекрасным формам бытия, *совсем готовым*, сильно украденным у поэтов и романтиков и приспособленным ко всевозможным услугам и требованиям» (5, 133).

Таким образом, когда подпольный уходит в свои мечты, он уходит в область, в которой он не хочет *достигать* (и может этого не делать), – он хочет воспользоваться всем уже достигнутым. И это, если угодно, такой отрицательный опыт по отношению к декларациям первой части, где подпольный говорит, что суть в том, чтобы *достигать*, а не в том, чтобы *достигнуть*. Видимо, декларации эти из соответствующего опыта и выросли.

Мы видим, что некогда он пытался сделать что-то совсем противоположное тому, что он декларировал в первой части. Он пытался натянуть на себя уже вполне готовое бытие, состоящее из осуществившихся целей – а не из процесса движения к ним. И эта попытка немедленно и неизменно оборачивалась пародией.

«Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много “прекрасного и высокого”, чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны), а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем. Затем играется марш, выдается амнистия, папа соглашается выехать из Рима в Бразилию; затем бал для всей Италии на вилле Боргезе, что на берегу озера Комо, так как озеро Комо нарочно переносится для этого случая в Рим; затем сцена в кустах и т.д., и т.д. – будто не знаете?

Вы скажете, что пошло и подло выводить все это теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что всё это было глупее хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни? И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе недурно составлено... Не все же происходило на озере Комо» (5, 133–134).

Мы видим, что герой пытается здесь перейти сразу к целям, к достигнутому, к триумфу, минуя путь к этим целям, который есть труд, риск, непрерывное тяжелое восхождение. Которые, собственно, и есть земная жизнь. И оказывается, что в случае такого мгновенного перехода «достижения» мгновенно опустошаются, становятся смешными и немножко неприличными.

Таким образом, речь здесь – как и практически во всех «Записках...» – идет о *я* и *всех*, но акцент делается на другом характере их соотношения. Можно сказать, что весь текст «Записок...» – это как раз поиск правильного соотношения между *я* и *все*. И тот путь, который показан именно в этом месте, он как раз наиболее неприемлемый, потому что здесь подпольный человек, который хотел в какой-то момент обняться *со* всеми, хочет оказаться *над* всеми.

Заметим, что подпольный все время на протяжении второй части, находится то выше всех, то ниже всех. Он никак не может выйти на уровень равенства (а объятие предполагает именно уровень равенства – невозможно обниматься, стоя на разных ступенях лестницы – если только эти ступени лестницы не призваны нивелировать разницу в росте, то есть – как раз *уравнять* тех, кто по разным причинам оказался неравен естественным образом).

Вспоминает ли он о своих детских годах, о своей школе, описывает ли он приключения со своими школьными друзьями перед встречей с Лизой, описывает ли он свои отношения с Лизой – он всегда ощущает себя либо намного выше, либо намного ниже того, с кем вступает во взаимодействие. Собственно, при его обращении к «готовым формам» происходит то же самое, только в интересном соотношении: когда он входит внутрь мечты, он оказывается выше всех, как только он из нее выходит и смотрит на собственную мечту со стороны, он сразу начинает ощущать себя ниже всех. И именно из-за того, что предавался таким мечтам.

Можно сказать, что «достижения», «совсем готовое» в мечтах подпольного существуют как пародия на райское состояние, описываемое человеком, не пережившим преображения. Он справедливо ощущает

райское состояние как одновременно *слияние со всеми* – и *переживание своей уникальности и значимости для всех*. Герой понимает, чего он хочет, но все пропорции оказываются искажены. Потому что на земле уникальность и значимость (взятые в аспекте «достижения», а не «достижения», статики, а не динамики) непременно вырождаются в превосходство, в поставление себя *над* всеми, а слияние со всеми – в обезличенность.

Каков же выход? Его Достоевский покажет уже в «Братьях Карамазовых»: выход оказывается в постоянной сознательной динамике, в постоянном осознанном повороте колеса «выше всех – ниже всех» – то есть в постоянном обмене ролями учителя и ученика, спасаемого и спасителя, ведущего и ведомого. Именно это в области течения жизни дает нам то, что в раю, как его описывает Достоевский, мы видим как статику (а вернее – другой уровень динамики), как «разрешение противоречия»: «Мы будем лица, не переставая сливаться со всем» – то есть мы будем сохранять себя, свое лицо, находясь одновременно в непрестанном обмене чувственным и ментальным (впрочем, там не будет и этого разделения, при общем повышении интенсивности восприятия) опытом со всем миром.

«ПРЕКРАСНОЕ И ВЫСОКОЕ»

Обратим внимание: в тексте Достоевского словосочетание «прекрасное и высокое» заключено в кавычки. То есть оно дано нам как обозначенная цитата, как некая очевидная для читателя того времени отсылка, видимо, к немецкой философии и романтической поэзии от Канта до Шиллера. Мне представляется, что самое близкое к Достоевскому по времени и по его личным пристрастиям произведение, к которому нас отсылает эта цитата – это «О наивной и сентиментальной поэзии» Шиллера (1795–1796).

Шиллер в этом трактате выделяет два типа поэзии: когда какая-то поэзия оказывается вровень с человеческим бытием, он называет ее «наивной», и в этом типе поэзии по преимуществу возможно прекрасное, а в сентиментальной поэзии, устремляющейся к тому бытию, которому она не вровень, которого она ниже, присутствует высокое, возвышенность чувств.

Получается, что в одном случае нам доступна возвышенность чувств, но сама эта возвышенность разрушает возможность прекрасного, потому что диспропорциональна. А прекрасное как бы осуждено оставаться в рамках «наивного» восприятия, заключенное в статику «уже достигнутого» – иными словами – «совсем готового».

Скажем иначе: высокое – это то, до чего нужно дотягиваться с усилием – и само это усилие исключает прекрасное, которое есть «концентрация без усилий», осуществленное усилие, усилие в точке своего завершения, овладения высотой, которая отныне не высота – а место пребывания.

Таким образом, прекрасное оказывается в противопоставлении с высоким.

Что делает подпольный человек? Он их соединяет в одну фразу. То есть он ищет одновременно и того и другого. И именно за счет этого соединения в его мечтах, в реальности вокруг него оказывается разрушенным и то, и другое. Он все время ставит перед собой в мечтах запредельный (для себя) образец, а в реальности у него не хватает сил даже на простую порядочность.

Вот такая странная эстетика у подпольного. Почему – странная? Карл Густав Юнг в своем исследовании «Психологические типы» так выразил суть трактата Шиллера: «Определение Шиллера просто: наивный поэт сам есть природа, а сентиментальный ищет ее»⁷⁶. Таким образом, эти позиции как бы взаимоисключающи. И нам не может здесь не броситься в глаза аналогичное противопоставление, сделанное подпольным, говорящим о человеке природы и правды, естественном человеке, противопоставленном человеку усиленно сознающему.

Однако, вопрос следовало бы поставить так: какую природу ищет сентиментальный поэт или усиленно сознающий человек? Ту же ли, которой владеет наивный поэт или человек естественный? В «Записках из подполья» ответ на этот вопрос дан отрицательный. Усиленно сознающий человек ищет другую природу, другой закон, тот, к которому должен стремиться человек, с мучением отрицая в себе закон земной природы. И по этому новому закону прекрасное – это всегда превосходящее себя, прекрасное – это не статика и завершенность, но непрерывная устремленность к еще большему.

И конечно эта диспропорция и это противостояние, которое возникает между прекрасным и высоким, связано с взаимоположением одного человека и человечества в целом. Когда герой вырывается за пределы общего тела человечества, возникает нечто, столь очевидно представленное в бытии именно *подпольного* человека. То, что становится судьбой любо-

⁷⁶ Юнг К.Г. Психологические типы. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://tainoe.o-nas.info/index.php/books/228-jung01/2233-jung0129> (Дата обращения: 27.09.2019).

го я, вырвавшегося из *все*. Возникает мучительное ощущение нахождения *между*, в переходной области, принципиальной непринадлежности ни одной из фиксированных стоянок. Возникает то чувство, которое раньше было свойственно человеку во время инициации – а теперь становится постоянным чувством человека на протяжении жизни, которая сплошь обнаруживает свойства инициатического (срединного) пространства.

Что такое ПОДПОЛЬЕ?

Следующее, о чем непременно нужно сказать – это о том, что такое *подполье*. Что такое подполье как жанр жизни? Как мы можем определить подполье и с чем соотнести? Подполье как муки, как подсознание, как грех, стыд. Подполье как внутреннее человека. Подполье как прошлое. Что констатирует подпольный, заявляя: «У меня есть подполье», – так, словно подполье – это его последнее прибежище и оплот? Что он имеет в виду, когда говорит: «Да здравствует подполье!» (5, 121) и «Подполье во всяком случае выгоднее!» (5, 121), – так, словно это место его победы? (Хотя он тут же и оговорится очень важным для понимания авторской концепции «Записок...»: «Вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду!» (5, 121))

Это фундаментальный вопрос, хотя бы потому что слово «подполье» вынесено в общий заголовок для двух частей и еще в отдельный заголовок для первой части – и в этой позиции оно приобретает огромное значение в любом тексте. Чтобы судить о том, что такое подполье, конечно, нужно вслушаться в высказывания самого подпольного. Но сначала, прежде чем мы вернемся к его высказываниям, я хотела бы напомнить об одном месте в «Божественной комедии», где тоже появляется подполье/подвал.

Эти слова появляются в тот момент, когда Данте и Вергилий уже вышли за пределы Ада – и оказались в преддверии Чистилища. Место, которое обозначено как подполье у Данте – это начало Чистилища. Это еще место за его пределами, то есть место отверженное, отторгнутое от Божественного мира – но уже переход к нему. Срединное место.

Мы были с ним не посреди чертога;
То был, верней, естественный подвал,
С неровным дном, и свет мерцал убого.

Ad 34, 97–99

Если мы посмотрим на первоначальные слова подпольного о его жизни, то увидим там ряд скрытых евангельских цитат. Почти в самом начале подпольный говорит «я зубами на них скрежетал» (5, 100). Это прямая отсылка на евангельские притчи о тех, которые будут выброшены за пределы Царствия небесного, пира Господня во тьме внешней или в печи огненной – и там будет «плач и скрежет зубов» (Мф 22, 13; Мф 13, 42). Этой фразой обозначается место, где подпольный находится. Он находится во «тьме внешней», но одновременно – в соответствии с Данте – это уже начало чистилища («печь огненная», место, где выжигается все, что вело человека к промаху, греху против его истинной природы). И если мы под этим углом зрения посмотрим на «Записки из подполья», то для нас еще какой-то их пласт прояснится. Подпольный в конце «Записок...» говорит, что «это уж не литература, а исправительное наказание» (5, 178). То есть весь текст, который он создает, он сам в конце концов характеризует как исправительное наказание. И, собственно, отчасти с этими целями он и предпринимает попытку писать.

Мы, таким образом, определили метафизическое место подполья. Понятно, что подполье – это, прежде всего, состояние души. Потому что процесс человеческого восхождения и нисхождения происходит здесь.

Одновременно слово *подполье* в тексте связано со словом *угол*. Помните, подпольный говорит в самом начале, что как только получил «шесть тысяч рублей по духовному завещанию, я вышел в отставку и поселился у себя в углу». И Достоевский немедленно дает текстовую рифму, повтор: «Я и прежде жил в этом углу, но теперь я *поселился* в этом углу» (5, 101). То есть он нас заставляет сразу задуматься над тем, чем отличается «жил в этом углу» от «поселился в этом углу». И что, собственно, значит «у себя в углу».

Здесь нам придется вступить в еще одну пока не затронутую область, но сначала нам нужно поговорить о том, что значит «угол» в большом контексте творчества Достоевского. Слово «угол» у него встречается постоянно. Смердяков растет, «смотря на свет из угла» (14, 114). Совсем, казалось бы, другой герой, Алеша Карамазов «с самого детства любил уходить в угол и книжки читать» (14, 19). То есть мы не можем при такой распространенности слова ответить, например, на вопрос: это хорошо или плохо? Мы не можем сказать – это характеристика персонажа хорошего или плохого? Таким образом, *угол* становится еще более загадочным.

Но не надо забывать о том, что у Достоевского еще и инженерное мышление. И угол в первую очередь нужно понять просто как угол. То

есть представить, что мы ушли в угол и встали спиной в угол, лицом ко всем. Что это, прежде всего? Это защищенная спина. (Заметим, что «встать в угол» в качестве формы наказания означает повернуться ко всем незащищенной спиной и упереться лицом в стену – как бы остаться одновременно подверженным любым внешним воздействиям и без связи со всеми – что, опять-таки, напоминает нам природу «я» у Достоевского.)

В этом смысле слово *угол* у Достоевского в романе «Подросток» прямо сопоставляется со... *скорлупой черепахи*. Герой «Подростка» говорит: «Моя идея – угол», «моя идея именно в том, чтоб оставили меня в покое» (13, 48), – но еще раньше так описывает процесс своего уединения – «...с ними порву, брошу все и уйду в свою скорлупу». Именно в скорлупу! «Спрячусь в нее, как черепаха»» (13, 15). То есть он вдруг говорит не о панцире, как следовало бы ожидать при слове «черепаха», но о скорлупе.

И здесь возникает противоречие. Потому что слово «скорлупа» применяется только к яйцу (или ореху – но этот смысл будет тяготеть к тому же смыслу, что и в случае яйца – чтобы орех был съеден или пророс – то есть осуществился – скорлупа должна расколоться). Скорлупа – это то, в чем нельзя находиться как в панцире. В углу или в панцире мы находимся таким образом, что можем оттуда выглянуть – и опять спрятаться. Впрочем, угол может обернуться у Достоевского как панцирем (Смердяков), так и яйцом (Алеша, Раскольников – но, однако, и идея Раскольникова «наклеывается как цыпленок из яйца» – то есть это опять оказывается безотносительно к «хорошо» или «плохо»).

С яйцом совершенно другая ситуация, чем с панцирем. Из яйца мы можем только вылупиться – и это окончательно. Вся обеспечивающаяся яйцом защита в этот момент исчезает.

Это очень интересная линия – но она, действительно, главным образом, относится к роману «Подросток». Вернемся к «Запискам из подполья». Тут нужно знать еще одну вещь, относящуюся к области реального комментария (то есть объяснения обстоятельств определенного места или времени, непонятных для читателя, пребывающего в другом месте или времени), – «угол» и «свой угол» имели еще следующее значение: когда человек приходил снимать себе жилье, то он мог снять не комнату, а угол – то есть пространство комнаты делилось так, что один угол был местом обитания одного человека, а дугой угол – уже другого. То есть – это как раз *один* – и *все*. Угол – это место, где я нахожусь один – и одновременно вместе со всеми. Это значение в данном высказывании подпольного тоже заключено.

Это то, что нам дает контекст произведений самого Достоевского. Но есть еще один контекст, который тоже сюда подтягивается – и это масонский контекст. Это контекст, который для литературы русской XVIII–XIX веков очень актуален, потому что в России на рубеже XVIII–XIX веков через масонство проходили почти все культурные деятели, – и при этом все еще очень слабо исследован. А для масонства наугольник – это один из самых главных символов.

«Наугольник» по-русски звучит практически так же, как «угол». На латыни «наугольник» звучит как «погта», при этом в масонстве имеется в виду та мера, которая определяет нравственную норму природы человека. В силу чего наугольник в масонстве и ценится как один из основных символов.

В голубом масонстве (иоанновском, ложах трех степеней) есть три положения наугольника и циркуля по отношению друг к другу. В начале работ в каждой степени циркуль и наугольник полагаются на главный стол, вокруг которого строится работа ложи. В степени ученика два конца циркуля находятся под концами наугольника. В следующей степени, подмастерья, освобождается один конец циркуля, и он оказывается на наугольнике. В степени мастера оба конца циркуля оказываются сверху на концах наугольника.

О чем здесь идет речь? Соотношение наугольника и циркуля определяется как соотношение земного и небесного. В степени ученика господствует порядок (естественных законов), *норма*, поэтому оба конца циркуля придавлены концами наугольника. Это земной мир и господство человеческой нормы, человеческой морали. Если мы вспомним соответствующие рассуждения подпольного – то этому уровню будет соответствовать «положительный», «естественный» человек. Когда в степени подмастерья один конец циркуля освобождается – в рамки человеческой нормы входит божественное произволение. И когда в степени мастера освобождаются обе ножки циркуля – это знак того, воля Божия на земле становится как на небе. То есть – как в молитве Господней «Отче наш».

Таким образом, подвал и угол – и если мы берем контекст Данте, и если мы берем масонский контекст, и если мы берем общий контекст Достоевского – это во всех случаях точка начала восхождения и освобождения человека (заметим – возможного, если он предпримет недюжинные усилия; ибо угол – это и точка, в которой можно остаться как в панцире).

Итак, *подполье* во внешнем пространстве – это угол. Ну, хотя бы потому, что подпольный об этом прямо говорит: я в подполье – и я в своем

углу. То есть подполье – это, с одной стороны, место укрытия, из которого человек может выходить к другому – и затем прятаться назад. С другой стороны, это точка начала восхождения вверх и выхождения ко *всем*. Ведь, помимо всего прочего, угол – это еще и фигура, из которой можно двигаться только ко всем, потому что он открыт от точки к бесконечности, и человек в углу находится в самом крайнем положении одиночества.

Вот, собственно, способ соотношения слов в тексте Достоевского. То есть мы видим (и это имеет прямое отношение к нашему методу чтения), что мы не можем проследить какой-то концепт отдельно – этот концепт неизбежно будет подтягивать к себе еще некоторые слова, иначе звучащие, но становящиеся как бы расширением его смыслового поля в тексте.

Подполье ведь еще и *пустыня*. Потому что – мы уже упоминали об этом – подпольный все время будет говорить о *сорокалетнем* своем подполье, что соотносится с вождением Моисеем евреев в пустыне сорок лет.

Но подполье – это, одновременно, и *вся жизнь человека в земном странстве*. Потому что подпольный сначала говорит, что он сорок лет в подполье – но когда речь заходит о том, сколько ему лет – он утверждает, что ему сорок.

То есть, по сути, это вся его земная жизнь с рождения до... – до очень интересного момента. Этот момент обозначается, когда подпольный произносит одну из своих искрометных фраз: он говорит, что после сорока лет жить *неприлично*. Он говорит, что скажет это в лицо всем сребровласым и благоухающим старцам (слово довольно-таки маркированное в русском языке, потому что, в общем-то, указывает на патриарха и духовного учителя) и – «*всему свету*», и дальше он называет очень интересные цифры, прямо связывающие этих старцев с библейскими патриархами: «Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!» (5, 101)

Если мы посмотрим, когда соответствующий патриарх выходил на свое служение народу, или когда о нем вообще начинается разговор в Библии, мы поймем, что с сорока лет жизнь только начиналась. В 60 лет Иаков борется с Богом у лестницы Иакова, откуда начинается его новый путь и новое служение. 70-ти лет был Авраам, когда Господь окликнул его и велел ему выйти из своего дома и своего города. А Моисей начинает свое служение 80-ти лет отроду. Эта линия абсолютно четко выстраивается в высказывании подпольного.

По сути, выход за пределы сорока лет получается выходом за пределы подполья как места/времени *только для себя*. Концом перехода пусты-

ни. Концом нахождения в инициатическом пространстве. И этот момент для подпольного ознаменован началом создания «Записок...», которые он якобы пишет только для себя, но которые он одновременно обращает ко всем. В сущности, в самом общении подпольного с потенциальными читателями, реальность которых он упорно и истерично отрицает, нам представлен момент этого страшного и желанного для личности движения *я ко всем*.

Можно сказать, что подполье – это то состояние, в котором пребывает *я*, отсеченное мечем Христа от рода. Состояние, в котором возобновляется возможность заново ответить/не ответить на призыв Бога, совершить или не совершить первородный грех. Подполье – это время, отведенное на решение, время, которое существо проводит, *ни на что не решаясь*.

ЧЕЛОВЕК ЕСТЕСТВЕННЫЙ И ЧЕЛОВЕК СОЗНАЮЩИЙ

Еще один фундаментальный вопрос для «Записок из подполья»: противоположение *человека естественного* и человека сознающего.

Первого подпольный называет, цитируя Руссо, «человек природы и истины». Но, на самом деле, это цитата не *из* Руссо – а, так сказать, цитата *над* Руссо, потому что это буквально надпись, которая находится на его гробнице (о чем мы можем узнать из широкого контекста произведений Достоевского, потому что Достоевский нам об этом сам сообщает в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (5, 89), написанных совсем незадолго до «Записок из подполья», описывая свое посещение Пантеона в Париже).

То есть *l'homme de la nature et de la verite* – это человек, который заключен в гроб. Правда, из гробницы Руссо высовывается рука с факелом – но это можно прочесть и как призыв собраться на свет факела из внешнего мрака к нему, внутрь стен, в которых свет (и это, конечно, нечто противоположное христианскому «из гроба воссия свет», поскольку свет воскресшего Христа – солнце, изгоняющее любую тьму, а никак не факел во тьме). Сразу становится гораздо более понятна «каменная стена», ибо эту гробницу нужно, конечно, понимать гораздо шире. Гробница для подпольного – это вся земля, отделенная, «освобожденная», прикрытая рогожей от истинного Неба.

Таким образом, Достоевский слово «законы природы» употребляет в двойном смысле – и когда он говорит о естественном человеке, то для него «законы природы» – это те самые законы, которые действуют

в замкнутом автономном земном мире («законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое не пожалели» (10, 471) – как скажет его герой из «Бесов» о смерти Христа). Именно поэтому для естественного человека «каменная стена» – вполне себе окончательное препятствие. Потому что дальше ничего нет и со смертью все кончается.

А вот для человека сознающего каменная стена хоть и препятствие, и непреодолимое препятствие – но у него абсолютно нет ощущения, что за этой стеной ничего нет. Поэтому он говорит о том, что будет колотиться в эту стену, и даже если не прошибет ее лбом, то все же с ней не смирится.

Но заметим, у человека сознающего нет не только конечных целей, но и возможности закончить что-либо, потому что все конечные цели находятся за пределами каменной стены. Поэтому же для него и оснований своим поступкам подобрать невозможно. Ибо, как он говорит, всякая причина тянет за собой другую причину, еще первоначальнее. И до конца дойти невозможно. А естественный человек с удовольствием упирается в первую же попавшуюся причину, и исходя из нее действует.

Таким образом, у естественного человека есть каменная стена – гробница, как в начале, так и в конце его бытия, ему есть от чего оттолкнуться и во что упереться. А сознающий человек находится в ситуации, когда, как скажет Достоевский потом, много позже, в одной из своих статей, «концы и начала для него – фантастическое». То есть – для него недоступны ни концы, ни начала, и эту *наличность, но недоступность* он сознает.

Вот суть рассуждений подпольного: человек естественный – это человек, наиболее приспособленный для жизни в рамках «законов природы». А человек сознающий – каковым считает себя подпольный – обнаруживает в себе другой закон «природы», другой закон своей собственной природы – закон, который противоречит этим земным границам и пределам. И который не позволяет ему обрести ни своих начал, ни своих концов – пока он не встретит Христа, говорящего о Себе, что лишь Он – начало и конец.

О ПРИРОДЕ «Я»

«МАША ЛЕЖИТ НА СТОЛЕ...» ЗАВЕРШЕНИЕ МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ

Теперь мы можем продолжить разбирать текст «Маша лежит на столе...» – и мы как раз дошли до его высшей точки, мы остановились на основном вопросе Достоевского: «Итак, все зависит от того: принимается ли Христос за окончательный идеал на земле, то есть от веры христианской. Коли веришь во Христа, то веришь, что и жить будешь вовеки» (20, 174).

Дальше Достоевский опять строит практически математическое доказательство: отвечая на вопрос о будущей жизни, он как бы принимает во внимание все отрицающие эту позицию высказывания. То есть он разговаривает не с теми, кто его понимает с первого слова, с единоверцами, – он разговаривает с максимально сомневающимся человеком. И вот он ставит окончательный вопрос: «Есть ли в таком случае жизнь для всякого я. Говорят человек разрушается и умирает **весь**» (20, 174). Заметим, что здесь Достоевский вдруг использует выделенное *весь* не в том, как кажется на первый взгляд, смысле, к какому мы уже привыкли по ходу чтения текста. И, однако, это именно *кажется*. Это точка в тексте, где автор решительно переходит от кажущегося противопоставления *я* и *все* к их сопоставлению. И из дальнейшего выясняется, что *весь* человек – именно и есть полный синтез всего/всех. До тех пор, пока человек отделен от всего/всех – он не «не вошел в некую совокупность», а он *не дошел до своих собственных границ*, он не владеет *собой*, каким он создан и каким изначально дан себе.

Достоевский отступает тут на самые дальние границы доказательства, он начинает с совершенно очевидного: «Мы уже потому знаем, что не весь, что человек как физически рождающий сына передает ему часть своей личности, так и нравственно оставляет память свою людям. (NB. **Пожелание вечной памяти** на панихидах знаменательно), то есть входит частью своей прежней, жившей на земле личности в будущее развитие человечества» (20, 174).

Достоевский здесь говорит о том, что в целое человечества, в человечество, понимаемое как целое, каждый человек, чья жизнь происходила на этой земле, входит некоей своей частью. Мы бы предположили, что лучшей. Но, оказывается, входит и воспоминанием от противного, вхо-

дит плохим, недолжным воспоминанием. То есть – не «лучшей», а *запоминающейся*, то есть – *уникальной своей частью*. Достоевский здесь говорит о *кумулятивном опыте* человечества, и в этом еще нет ничего такого, чего не мог бы принять самый яркий позитивист.

Продолжаем текст: «Мы наглядно видим, что память великих развивателей человека живет между людьми (равно как и злодеев развитие), и даже для человека величайшее счастье походить на них. Значит, часть этих натур входит и плотью, и одушевленно в других людей. Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в я Христа как в свой идеал. Достигнув этого, он ясно увидит, что и все, достигавшие на земле этой цели, вошли в состав его окончательной натуры, то есть в Христа» (20, 174).

Достоевский показывает нам здесь ход интеграции человечества, то, каким образом эта интеграция происходит: каждый развивается до состояния Христа и одновременно это развитие до Христа и есть включение в себя, в свой состав *всех* на земле, идущих тем же путем. Достоевский здесь говорит о *буквальном* понимании заповеди «люби ближнего своего как самого себя», в которой мы видим некое сравнение, сопоставление: «люби другого *так же, в ту же меру*, как ты любишь себя». Он объясняет, что это не есть некое усилие, совершаемое, чтобы как-то принять и простить его существование *другому*, а это – внезапная способность понять, что другой, на самом деле – тоже *ты сам*, некая другая, прежде без этого «другого» *недоступная* – но оттого еще более драгоценная и прекрасная часть тебя.

И дальше: «(Синтетическая натура Христа изумительна. Ведь это натура Бога, значит, Христос есть отражение Бога на земле)» (20, 174).

Здесь Достоевский, по сути, воспроизводит ту картину, где Богоматерь одновременно смотрит с небес – и Она же смотрит на Нее (Себя) и направляет на Нее (Себя) с земли взгляд всего человечества. Вот наше первое приближение к пониманию действительной натуры Бога. То есть – Они не двое, Они одно: Бог во вне – как то, к чему мы стремимся, и одновременно – Он внутри, Он – наш формирующий и созидающий принцип. Он – одновременно – прекрасное (наличествующее) и высокое (предмет устремления). Увидеть Бога (и даже – *захотеть* увидеть Бога) можно только, если из наших глаз смотрит Бог.

Достоевский говорит, что Христос, будучи отражением Бога на земле, есть еще и синтез всех человеческих лиц; что синтез всех человеческих лиц только и может быть отражением Бога на земле.

И дальше он продолжает, относя следующую свою мысль к будущему существованию человека: «Как воскреснет тогда каждое я – в общем Синтезе – трудно представить. Но живое, не умершее даже до самого достижения и отразившееся в окончательном идеале – должно ожить в жизнь окончательную, синтетическую, бесконечную» (20, 174) – то есть – то живое, которое и есть единственное по-настоящему живое в нас, не то, которое отмирает и осыпается с человека в течение жизни – а то, что остается даже до достижения окончательных целей, оно должно ожить в эту окончательную синтетическую бесконечную жизнь, потому что мы помним, что совокупность человеческих лиц и есть отражение лица Бога. Поэтому совокупность этих лиц не может исчезнуть – она так же вечна, как Тот, Кто в нее смотрится.

И дальше Достоевский описывает уже рай: «Мы будем – лица, не переставая сливаться со всем» (20, 174). Заметьте – он переходит здесь от слова «я», которым все время пользовался прежде, к слову «лицо». Мы были – я, мы стали – лица. То есть на земле мы по преимуществу я, а там мы – лица. Итак: «Мы будем – лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах (в доме Отца Моего обители многи суть). Всё себя тогда почувствует и познает навечно» (20, 174–175).

Вот это *всё*, из собирательного вновь ставшее единством, не утратив всех вошедших в него *лиц*, именно в таком виде себя почувствует и познает навечно, окончательно, в своих последних глубинах.

Здесь Достоевский говорит, что те «концы и начала», которые выглядят на земле фантастическими, в этот момент становятся для человека абсолютно достижимыми. И поэтому человек начинает себя чувствовать до конца, до последних своих пределов, которые теперь распространяются далеко, и он себя познает. Но он уже себя познает не как я, а как *всё*.

Я в свое время пыталась понять первую книгу Бытия именно с точки зрения того, какой тип бытия там предлагался человеку⁷⁷. По замыслу, человек должен был начать существовать по типу своего Создателя, по типу Троицы – неслиянно и нераздельно. Потому что первое разделение Адама и Евы – вернее, единого человека на Адама и Еву, – это то разделение, которое не достигает их основ. Они первоначально существуют

⁷⁷ См.: Касаткина Т. Об онтологии отношений мужчины и женщины в христианстве // Новый мир. № 9. 2008. [Электронный ресурс] – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/9/ob-ontologii-otnoshenij-muzhchiny-i-zhenshiny-v-hristianstve.html (Дата обращения: 27.09.2019).

неслиянно и нераздельно. Каждый из них чувствует все то, что чувствует другой так же, как он чувствует себя. И человечество и должно было дальше расти таким образом, как куст, где каждая веточка отдельна – и одновременно она привита к общему стволу, и поэтому то, что чувствует и понимает один, понимают одновременно все. Как виноградная кисть, которая и есть христианский символ множества в единстве. Представляете, какое грандиозное бытие нам было уготовано? Вот его Достоевский тут и имеет в виду. «Все себя тогда почувствует и познает навечно», – то есть каждое лицо будет ощущать уже не только то, что ощущает оно одно, но ощущает всё, всех, кто в этом слиянии находится, так же, как себя.

И дальше Достоевский продолжает: «Но как это будет, в какой форме, в какой природе, – человеку трудно и представить себе окончательно» (20, 175). И заключает: «Итак, человек стремится на земле к идеалу, **противуположному** его натуре». То есть, человек стремится к тем целям, которые, как мы уже сказали, находятся за пределами бытия *здесь*. А эти цели – это *все/всё*, я как *всё*, новое существование неслиянно и нераздельно.

На земле же человек существует в состоянии отъединенности. И склонен защищать свои границы. То есть, с одной стороны, человек, стремясь защищать свои границы, ведет себя так, что это противоположно его окончательному идеалу, а с другой стороны, стремясь к этому окончательному идеалу воссоединения, он ведет себя противоположно тем естественным законам, которые существуют на этой земле. Перед нами опять «встречное», двунаправленное суждение. (Здесь, кстати, нельзя не вспомнить (и не понять во всей глубине) уединенного бытия героя «Записок из подполья», постоянно перемежающегося неудержимым желанием обняться со всем человечеством.)

И дальше Достоевский поясняет, *что именно* это стремление к идеалу, противоположному натуре человека, означает в нынешней, повседневной его жизни.

«Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил **любовью** в жертву своего **я** людям или другому существу (я и Маша)», – Достоевский описывает свою собственную семейную ситуацию, – «он чувствует страдание, и назвал это состояние грехом» (20, 175). Повторим еще раз: с точки зрения естественных законов, принесение себя в жертву – это противоречие человеческой природе. Потому что *я* должно заботиться о себе. Но с точки зрения окончательных целей человек как раз должен приносить свое *я* (свою собственную каменную стену, свою гробницу) в жертву *всем*. Потому что это единственный для

него способ движения к этим окончательным целям. Потому что конечная цель – это соединение со всеми. И поэтому если человек не следует этой тайной, нездешней цели, он все равно ощущает страдание, потому что он пренебрегает своей высшей природой.

И, пишет Достоевский, – человек «назвал это состояние грехом». Что такое грех? Грех – это *промах, непопадание*, в греческом (ἡ ἀμαρτία) и русском (огрех) языках это значение совершенно очевидно. Грешащий человек *стреляет мимо цели*. Вот буквальное значение этого слова, которое Достоевский здесь и использует именно в этом значении. Потому что, если человек должен целиться в дальнюю свою цель, то единственный способ в нее попасть – это приносить свое я в жертву *всем*.

И Достоевский продолжает: «Итак, человек беспрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнивается райским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой» (20, 175). То есть – райское наслаждение возникает в тот момент, когда человек встает на путь правильного действия. Того действия, которое ведет его к окончательной цели. Райское наслаждение, ощущение рая возникает каждый раз, как только человек встает на путь к этому раю. А одновременно человек постоянно чувствует страдание, когда сходит с этого пути, когда следует тем законам, которые предписывают ему земные условия существования. То есть – следует законам своего ограниченного я. Можно сказать, что это наслаждение связано с мгновенным ощущением исчезновения границ я, а страдание – с чувством нарастания, укрепления этих границ в эгоистическом действии. Человек, казалось бы, совершив его, получает то, что хотел – но одновременно начинает переживать отрезанность, отъединенность от ближнего, испытывая страдание, постепенно претворяющееся в озлобленность.

Дальше Достоевский пишет: «Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна» (20, 175). Таким образом, земля обретает смысл именно как путь, который нужно пройти, для того чтобы *попасть в настоящую цель*.

И Достоевский завершает эту запись переходом к окончательному определению того, чем отличается философия материалистов от того, что он называет истинной философией. «Учение материалистов – всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть. Учение истинной философии – уничтожение косности, то есть мысль, то есть центр и Синтез вселенной и наружной формы ее – вещества, то есть Бог, то есть – жизнь бесконечная» (20, 175).

Здесь может возникнуть вопрос: что же, и вещество – это Бог? Да, вещество – это тоже Бог. Когда Достоевский говорит об учении материалистов – он говорит, что оно заключается в констатации всеобщей косность и механизма, механического действия и движения. Согласно этому видению мира все облекается в изолированные друг от друга оболочки, становится непроницаемым друг для друга, становится непроницаемым для Бога, Которого, впрочем, при таком взгляде вообще не предполагается. И это окаменение от поверхности постепенно начинает двигаться внутрь. И постепенно приводит ко всеобщей смерти, поскольку везде остается только стена «я», только гробница.

В то время как в учении истинной философии, по словам Достоевского, все происходит ровно наоборот. Происходит уничтожение окаменения там, где оно было. Границы между вещами уничтожаются и снимаются. И это единство, этот синтез вселенной, распространяется от центра к самым дальним ее границам, включая в себя и самые эти границы, то есть – материю, то есть – вещество (если мы вспомним о корпускулярно-волновом дуализме, мы поймем, что в таком превращении нет никакой «магии»).

Здесь, собственно, осуществляется то, что обещано: «Будет Бог все во всем» (1Кор. 15, 28; и эта апостольская фраза раскрывает природу «всё» у Достоевского). Вот финал, к которому нас приводит Достоевский в своих рассуждениях. Но если во всем будет Бог, то все бессмертно. Поэтому есть жизнь бесконечная.

Собственно, после осуществления такого прочтения черновой записи «Маша лежит на столе...» мы можем впервые читать «Записки из подполья» как совершенно прозрачный текст.

О природе я в «Записках из подполья»

Мы дошли до конца первого текста, необходимого нам для правильного понимания «Записок из подполья».

И если мы сразу отсюда перейдем к началу текста «Записок из подполья», мы увидим то, чего раньше не заметили.

«Записки...» начинаются следующим образом: «Я человек больной... Я злой человек... Непривлекательный я человек» (5, 99). Остановимся пока здесь, хотя дальше это я повторится еще много раз. Мы помним, что я – это концепт языка Достоевского этого периода, и только что мы закончили читать текст, где этот концепт объясняется. Я – это человек в его земной природе. Потому что человек в своей небесной природе – это *лицо*.

Что же такое *я*? На первый взгляд – это такой шарик, отграниченный со всех сторон от всего, что не *я*. Но на самом деле это не так. Оказывается, что *я* – это то, что отграничивает человека не только от всего внешнего, но и от всего внутреннего тоже. Мы сейчас к этому вернемся, потому что это буквально в первом абзаце Достоевским прописано, но сначала *я* объясню, как Достоевский *строит* первые фразы своего героя.

Он их строит как определяемое и определение, почти как словарную статью, где *я* не есть отсылка к какому-то конкретному «я», а *я* – это «я» как таковое. И вот теперь прочтем, что говорит Достоевский. Итак – что есть *я*? *Я* – это человек больной, *я* – это человек злой, *я* – это человек непривлекательный. Перед нами не характеристики конкретного человека, героя «Записок...» – перед нами характеристики человека, который живет в земном состоянии «я».

Подпольный человек говорит дальше: «Я думаю, что у меня болит печень» (5, 99). Эта «печень» тоже очень значима. И действительно, что такое «печень»? Печень – это орган, который очищает организм от продуктов самоотравления. То есть – у человека, который есть *я*, поскольку у него закрыты все границы, начинает болеть перетрудившийся орган, отвечающий за вывод всего того плохого, что он внутри себя производит, наружу. И начинается цикл самоотравления. То есть человек закрыт в своем *я*, как в гробнице – мы эту гробницу уже неоднократно видели выше – на которой можно написать «L'homme de la nature e de la verité», и он постоянно возобновляет процесс самоотравления.

Вот только что мы говорили, *что* для Достоевского есть рай, а здесь нам описано, что такое *ад*. И почему эта замкнутость в себе и есть ад. Получается, что границы ада мы выстраиваем себе из своих собственных границ в тот момент, когда начинаем на них настаивать.

Но *я* хочу показать момент, где Достоевский говорит о том, что *я* – это не сфера, как нам нравится думать. Все гораздо хуже для нас. В третьем абзаце герой начинает с отрицания того, что он утверждал в первом и втором. «Это я наврал про себя давеча, что я был злой чиновник. Со злости наврал» (5, 100). И дальше он объясняет, что он имеет в виду, почему «наврал». «Я просто баловством занимался и с просителями и с офицером, а в сущности никогда не мог сделаться злым. Я поминутно сознавал в себе много самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы. Я знал, что они всю жизнь во мне кишели и из меня вон наружу просились, но *я* их не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу. Они му-

чили меня до стыда; до конвульсий меня доводили – и надоели мне наконец, как надоели!» (5, 100)

Итак, снаружи злобный чужой мир. А внутри – тоже элементы, противоположные «моему я», которые герой «не пускает наружу». Таким образом я, оказывается всего-навсего *границей* – не сферой, а только ее поверхностью. Вот все, что нам доступно в качестве «нас самих». Все, что снаружи, и все, что внутри, для нас в этом состоянии чужое и недоступное.

Заметим, что эти элементы, находящиеся внутри, упорно рвутся наружу, в то время как я, наоборот, забивается в свой угол. То есть – оказывается, эти элементы чем-то сродни тому, что снаружи.

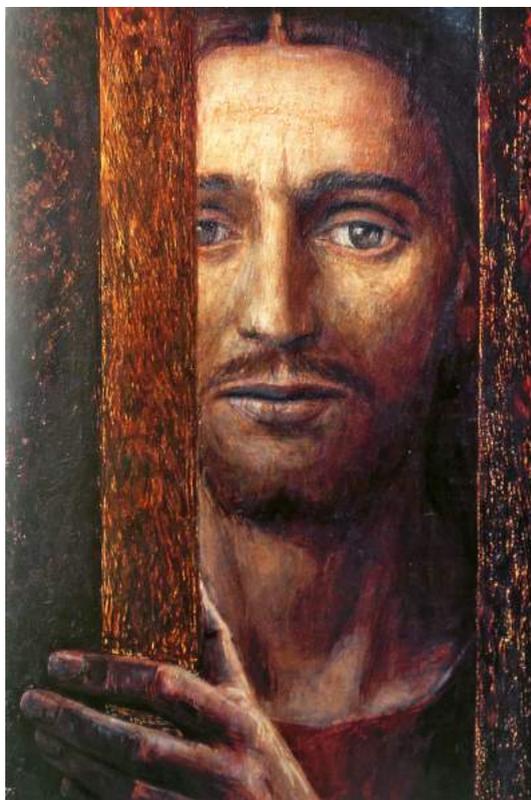
И вот тут нам стоит опять обратиться к тому, что мы показывали на выставке «Живет в тебе Христос: Достоевский. Образ мира и человека: икона и картина».

В зале «Преступление и наказание» мы показывали Христа у дверей (как бы выглядывающего к нам из-за двери)⁷⁸, потому что Христос – и Достоевский именно об этом и пишет об этом в своем великом романе – Христос неустраним из человека, из его внутреннего. Человек, созданный по образу Божию, заключает внутри себя образ Божий (явленный нам Христом). И этот образ рвется наружу, навстречу своему Первообразу. А наше «я» – это граница, которая их разделяет.

Вот, собственно, что такое наше «я», вот чем мы владеем – границей, которая есть тюрьма для нашего внутреннего Бога, мешающая Ему воссоединиться с Тем, Кто Его ожидает. То есть нам доступна, в нашей власти находится только косная оболочка. Соответственно, мы понимаем, что распространение косности в мире и на мир может идти именно и только от этой нашей оболочки, от нашего «я». И именно наша оболочка – главное препятствие на пути хода всеобщего синтеза. То есть «я», отношение к «я» – это то, что радикально разделяет те две философии, которые в конце записи «Маша лежит на столе...» представляет нам Достоевский. И окаменение, косность – это, собственно, и есть превращение того, кто нам предстоит, в объект. А уничтожение косности – это восстановление сплошной субъектности мира.

Вспомним, как это происходит в «Записках из подполья». Вспомним столкновение с офицером десяти вершков росту. Что, собственно, так

⁷⁸ *Kasatkina T.* È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro / prefazione di Julián Carrón, traduzione di Elena Mazzola. Itaca, Castel Bolognese, 2012. P. 55.



Антонио Мартиноцци (1908–2004). Христос у двери. 1953.
Монца, частная коллекция

возмущает подпольного? Он ведь как бы абсолютно не против ссоры. Он даже «за». Но – с ним не поссорились, его просто взяли с одного места и переставили на другое. Подпольный говорит – со мной обошлись как с мухой. Но – он ведь здесь лукавит. Потому что муха – это для него мыслимый предел, до которого он еще может унизиться. По тому, как он описывает это действие, с ним обошлись просто как со стулом. То есть – взяли и переставили мешающую вещь. Вот почему он в течение нескольких лет переживает эту ситуацию и не может из нее выйти до тех пор, пока он не восстанавливает равенство в ссоре, равенство в ударе. Он празднует свой праздник, когда ему, наконец, удалось состукнуться плечом о плечо с офицером. В этот момент несколько лет жизни оправданы. Что в

этот момент случилось? – Он вышел из того абсолютно косного, объектного состояния, в которое его ввергли, переставив как стул.

Подпольный описывает этого офицера как абсолютно замкнутого в себе эго-иста, то есть «я». Итак, то, чем люди сталкиваются друг с другом, ударяются друг о друга, причиняют друг другу боль – это и есть их «я». Но одновременно *я* – это не только все эти плохие вещи. Это мы можем увидеть из еще одной созданной в «Записках...» системы – и это система букв и цифр.

Я и Ферт. Четыре и пять. Естественный человек (бык) и мышь

Для обозначения человека в «Записках из подполья» Достоевский использует не только букву «я». Вторая буква появляется уже во втором абзаце текста: «я» в первом абзаце, другая буква – во втором. И эта другая буква – «ферт»: «Но из фертов я особенно терпеть не мог одного офицера» (5, 100).

Когда мы смотрим на букву «я» – мы видим примерное изображение человека в профиль и этот человек идет, по крайней мере – делает шаг. Когда мы смотрим на букву «ферт», мы видим примерное изображение человека, стоящего в фас и упершего руки в боки. Все это имеет самое непосредственное отношение к «каменной стене». «Я» – это человек, который идет и пытается пройти сквозь эту стену. А «ферт» – это человек, который спокойно и с удовлетворением останавливается перед каменной стеной и который не просто не пытается ее преодолеть, но и идеи этой не понимает вовсе, для него каменная стена – это обычный закон природы и нормальные условия существования. Более того – он сам в некотором смысле каменная стена: руки в боки встают, в том числе, на пути другого, не пропуская его, будучи уверенными в своем праве не пропустить. Таким образом, *я* – это человек «сознающий», а «ферт» – это *l'homme de la nature e de la verité*.

Вот так выстраиваются в тексте соответствия. В эти же ряды соответствий входят и цифры. Мы помним, что в «Записках из подполья» есть даже не цифры, а математические выражения, которые сами вполне являются героями «Записок из подполья». Это «дважды два четыре» и «дважды два пять».

«Дважды два» и «ферт» связаны в тексте напрямую, открыто, самым непосредственным образом. Достоевский пишет: «Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперек дороги руки в боки и плюется» (5, 119).

Итак, один ряд: «ферт», «дважды два четыре», «l'homme de la nature e de la verité».

Другой ряд: я, «дважды два пять» и – не человек, а *мышь* (5, 104). Развитая мышь, но все-таки мышь. Естественный человек ни в коем случае не мышь. Естественный человек – это бык, он «прет, как взбесившийся бык» (5, 103). О мышах мы будем говорить дальше, потому что мыши теснейшим образом связаны с Аполлоном – а Аполлон в «Записках из подполья» присутствует лишь во второй части. Но я, забегая вперед, скажу, что мышь в древних мифах, не только греческих, но и семитских, рассматривалась как дитя неба и земли, сброшенное на землю. То есть мышь – это промежуточное существо, потому что она происходит от брака земли и неба.

Еще один важный момент. Мышь – это существо, по сравнению с человеком, как бы с лишними членами. Ну, например, с хвостом. То есть мышь – это существо с теми членами, которые человеку не понадобились, постепенно редуцировались, и про которые человек не знает, зачем бы они могли быть нужны.

Именно поэтому подпольный сравнивает себя с мышью. Если предположить, что человек «сознающий» – это существо, которое должно жить в рамках «естественного» человека, то оказывается, что у него слишком много лишних «органов», которые в этих рамках абсолютно ни к чему. У него слишком много лишних порывов, лишних желаний, которые абсолютно никак не могут функционировать внутри этих рамок и выйдут внутри них какими-то извращениями естественного порядка вещей. Об этом подпольный будет говорить постоянно: о своей неспособности найти ни окончательной цели, ни окончательной причины (5, 108). Каждая причина тянет за собой другую причину, еще первоначальнее. Он тот, кто постоянно движется в разных направлениях, но в результате ничего не получается ни в одном.

Вспомним еще одну совсем простую и очевидную вещь. Мышь – это то существо, что прогрызает дыры в стенах. То есть – если быка стена действительно остановит, и быки вообще живут в загонах из двух перекладин – и этого достаточно для их ограничения, то мышь в стенах не замкнешь. Для мыши стена – не преграда. Тем более – не *окончательная* преграда.

Мышь с «лишними органами» – это человек, способный познать недоступную иначе реальность. А «лишние» органы – это возможность чувствовать и желать за пределами очевидного, за пределами «насуточно-

го видимо-текущего». Подпольный говорит о таблице, по которой будут расчислены все наши чувствования, наши желания и влечения, и прочее (5, 114–116). Это – «дважды два четыре». А способность пожелать чего-то сверх таблицы – «дважды два пять» – «премилая иногда вещица» (5, 119). Кстати, в слове «пять» очень отчетливо слышится «я».

Если, кроме того, мы обратимся к масонскому, эзотерическому контексту, то увидим, что **четыре** – это устойчивый, сбалансированный, завершенный в себе мир; явленный мир, с четырьмя сторонами света, четырьмя элементами и т.д., а **пятый** элемент – это выход за пределы такого мира, вертикаль, добавленная к горизонтали мирового креста (Христос, распятый на кресте мира и выведший мир из его замкнутого состояния), квинтэссенция, эфир, пронизывающий и соединяющий разделенные тела, философский камень. Курт Зелигманн так пишет о соотношении четырех и пяти: «Не только Агриппа, но и все ученые на протяжении многих веков признавали, что вселенная состоит из четырех элементов – огня, воды, земли и воздуха. Однако существует еще и пятый элемент – квинтэссенция, пронизывающая весь мир, проникающая и в надзвездные сферы, и в подземные недра. Это и есть душа-дух мира, одухотворяющая все тела. Правда, ее “оттягивает косное тело”, она невидима и несвободна. Но она вездесуща, и в руках того, кому удастся освободить пятый элемент от материи, окажется великая творческая сила, которой Бог наделил материальный мир»⁷⁹.

Вот как о базовых значениях чисел 4 и 5 в системе Таро пишет Александр Ходоровски: «Эта цифра (4 – Т.К.) представляет собой совершенство квадрата Земли, доминирование материальной жизни, ясность идей, эмоциональное спокойствие – стабильное, как стол на четырех ножках. 5 – это число прохождения, последнее на квадрате Земли. Оно вносит идеал, который дестабилизирует стабильность числа 4, чтобы выйти за его пределы. Это мост. Это жест мудреца, указывающего на Луну пальцем»⁸⁰.

Таким образом, оказывается, что *я* – это не просто плохая оболочка, которая всему мешает, но *я* – это еще и та форма, в которой человек может все-таки двигаться по пути, ведущему за пределы наличного бытия, в рамках нашего мира. В отличие от удовлетворенного наличным бытием и собой «ферта», который встал поперек дороги. «Встал поперек до-

⁷⁹ Зелигманн К. История магии и оккультизма. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://religion.wikireading.ru/71360> (Дата обращения: 28.09.2019).

⁸⁰ Ходоровски А. Путь Таро. Старшие арканы. М.: Клуб Касталия, 2017. С. 63–64.

роги» – это, во-первых, значит: все, уже пришел. И, во-вторых, повторим, «встал поперек дороги» – это еще и из себя самого образовал стену, самим собой замкнув пространство – и еще кого-то лишив возможности движения.

Посмотрим еще раз на последний абзац записи «Маша лежит на столе...». Достоевский пишет здесь о том, что смерть – единственный и окончательный настоящий враг мира – заключена лишь в одном – в кости. В окаменении. Смерть – в преградах, которые искусственно выстроились между вещами. Если эти преграды будут разрастаться за счет того, что есть внутри, и того, что есть снаружи, – это и будет процесс всеобщего окаменения. Таким образом – зла нет ни внутри, ни снаружи, зло – только в перегородках. Зло – в границах. Зло – это те шрамы и швы мира, которые разделяют плоть этого мира, первоначально бывшую единой. Больше зла нет нигде. Собственно, об этом – весь первый и второй абзацы «Записок из подполья», когда герой пытается объяснить, что такое *я* как злой человек. Но, одновременно, состояние *я* – это состояние, когда возможен новый выбор, это состояние того, кто отсечен мечем – и получил новую свободу самоопределиться. И в этом смысле – это *необходимый* этап человеческого и мирового становления.

ПОЗНАНИЕ В ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОМ КРУГЕ

В соответствии с ранее описанным в книге методом я сохраняю ряд ответов на вопросы вместе с теми вопросами, которые когда-то прозвучали из уст моих слушателей и соработников над текстом Достоевского и стали исходными точками для моих размышлений над текстом в таком направлении. Это касается, прежде всего, тех вопросов, которые не пришли бы мне в голову, не будь они заданными – или по их кажущейся очевидности, или из-за их постановки под немислимым углом для моего привычного хода мысли. Таким образом в книге присутствует наиболее наглядно и настойчиво широкий герменевтический круг, потому что взять только сродное тебе из статей коллег гораздо проще, чем проигнорировать вопросы учеников.

Возможность *стать*

*Получается, если согласиться с подпольным, что умный человек не может стать чем-то определенным, **состояться**, только глупый становится чем-то? Умный человек стремится к идеалу и поэтому понимает невозможность определить (то есть – ограничить и зафиксировать) себя?*

Глупый человек может стать чем-то, потому что он останавливается на поверхности, удовлетворяется самым поверхностным слоем себя и мира. Кстати, интересно, что слово «умный» подпольный употребляет только по отношению к себе и себе подобным – и никогда по отношению к человеку «природному».

И действительно – стать *кем-то*, состояться здесь можно только, если ты этому ограниченному «здесь» адекватен. А если ты решительно в этих границах не помещаешься – как ты состоишься?

В «Братьях Карамазовых» черт будет мечтать воплотиться, наконец, окончательно. И он будет мечтать воплотиться в *толстую семипудовую купчиху* – чтобы *безвозвратно* войти в глубины плоти.

Когда подпольный в мечтах находит для себя идеальный вариант деятельности – то это – «пить за здоровье всего прекрасного и высокого» (5, 109). И он в этих мечтах очень быстро обрастает плотью – буквально на глазах – он говорит, что и живот бы себе отрастил, и тройной подбродок, и считал бы, что жизнь прожита не зря: «Уважения к себе за это

потребую, преследовать буду того, кто не будет мне оказывать уважения. Живу спокойно, умираю торжественно, – да ведь это прелесть, целая прелесть» (5, 109–110). Вот его образец *состоявшегося* человека. Нельзя, читая эти строки, забыть о неглубоко ушедшем в середине XIX века на второй план значении слова прелесть – «прельщение», «сеть, улавливающая и отвлекающая от истинного бытия».

Причем, заметим, подпольный и автор не избирают какую-то деятельность для низкой жизни. Наоборот, речь идет обо всем прекрасном и высоком, о приветствии, *славословии* прекрасного и высокого. Подпольный выбирает себе для возможного воплощения самую *высокую* деятельность. Под этот тип деятельности подходят критики, филологи, искусствоведы, учителя, даже писатели, даже священники, – все гуманитарии, в некотором смысле, и занимаются тем, что избирает для себя в качестве карьеры подпольный в своей мечте о воплощении. Если воспевать прекрасное и высокое как достигнутое, как осуществленное – а это возможно, если воспринимать самый жестокий и самоотверженный порыв художника за пределы воплощенного *с эстетической точки зрения*, если отрицать воздействие искусства на жизнь, оставляя его лишь в границах «художественного» – очень быстро превратишься в семипудовую купчиху.

Таким образом, опасность *окончательно состояться* в пределах этого мира абсолютно не ограничивается теми профессиями, теми нишами, которые очевидно занимаются человеком практическим. Она угрожает не только торговцам, но и филологам, и преподавателям, и теологам. Человек практический проникает везде. С другой стороны, и сапожник может сделать из шитья сапог духовную практику.

Почему подпольный не способен любить?

Ну, собственно, потому, что он находится в состоянии *я*. Потому что *я* – это граница, стена, крепостной вал. Это вещь не для любви и открытости – а для закрытости и защиты от всякого взаимодействия. Даже чтобы понять весь ужас того, что он тогда сделал не только с Лизой, но и с собой самим, ему понадобилось шестнадцать лет. Он абсолютно неспособен к открытости и ужасается возможности выхода из своих границ. Он ото всех прячется в своей квартирке (*я* как панцирь и скорлупа). Это место его укрытия. Чем он больше всего мучается? Тем, что он Лизу *к себе* позвал. Заметьте, что когда он хочет обняться со всем человечеством (для чего практически нужно иметь хотя бы одного человека в наличии), он все

время *выходит* из своей квартиры. Он идет куда-то еще, с тем чтобы его крепость осталась неприкосновенной. А тут он совершает, как он считает, роковую ошибку, потому что он слишком далеко вторгся в личное пространство другого человека в попытке разговорить, расшевелить, и, понимая, что проникновение в личное пространство другого – это для него отчасти игра, отчасти месть, он все-таки настолько далеко туда проникает, что потом просто не успевает опять поставить, вернуть на место границу между собой и другим – и приглашает ее в свою квартиру. Именно в этот момент – слишком далеко зайдя на чужую территорию – он пишет ей свой адрес. А дальше для него начинается катастрофа. Потому что с созданным таким образом пространством открытости невозможно существовать ему, кто есть «я» – замкнутая оболочка. Любое нарушение этой оболочки должно привести к иной автоидентификации, то есть он должен себя переосознать для того, чтобы войти с Лизой хоть в какое-то отношение. А это оказывается возможным только через 16 лет.

Почему подпольный так тесно связывает наслаждение и боль?

Как всегда в «Записках...», это что-то «плохое», в котором заключено/открывается что-то «хорошее». Подпольный очевидно описывает какую-то мерзость, говоря о состоянии развитого человека XIX века на третий день зубной боли. Больной стонет уже со всякими руладами – для чего? Для того чтобы привлечь внимание, вовлечь всех в свое собственное страдание – или – за невозможностью такого вовлечения, причинить им хотя бы *их собственное* страдание.

С точки зрения прямой – и поверхностной – это очевидное безобразие. Но – если мы вспомним о конечной цели развития: «будем лица, не переставая сливаться со всем», – то есть ситуации, когда то, что чувствует один – чувствуют все, то мы сможем взглянуть на происходящее и иначе.

Подпольный, конечно, не пытается почувствовать то, что чувствует другой, он, наоборот, хочет, чтобы все ощутили то, что он ощущает. Но разрушение границ в этот момент все равно началось.

То же самое касается стыда. Стыд – это духовная граница. Стыд – это те ограничения, которые мы на себя накладываем, потому что нам нужно сохранить границу между собой и другим. Можно сказать, что стыд возникает как внутренний запрет на демонстрацию того, что можно назвать последствиями грехопадения – на работу пищеварительной системы и проявления сексуальности. И поэтому когда стыд начинает «болеть» (в

смысле – чувствоваться) и проявляться – это тоже всегда свидетельствует о нарушении границы. Опять-таки, с первой и очевидной точки зрения это полное безобразие, но в нем одновременно заключено что-то, что указывает на другие, внеположные человеческой жизни цели и состояния.

Таким образом, подпольный начинает ощущать «странное» наслаждение *именно тогда*, когда две природы приходят в нем в столкновение. Когда его природа, естественная в рамках этого мира, входит в противоречие с природой человека, который устремлен к своим последним целям.

ВЕРНУТЬСЯ К АВТОРСКОМУ ПРИМЕЧАНИЮ

Что, после всего сказанного, можно сказать о я и лице в начале текста «Записок из подполья»?

Достоевский играет на том, что сам текст «Записок...» начнется с «я», в то время как в авторском примечании он будет говорить «лицо», отсылая читателя к представлению о лице человека как о том, что сохраняется и за пределами этого мира. Таким образом еще заметим, что герой (антигерой, но именно он сам так поименует себя, не автор: «...тут нарочно собраны все черты для антигероя» (5, 178) – напишет он на последней странице) судит себя гораздо жестче и строже, чем его судит автор. С самого начала. И это происходит потому, что герой говорит о своем наличном состоянии, а автор – о его конечном, то есть – истинном бытии. Именно и только в такой перспективе Достоевский смотрит на своих героев, и в результате очень меняется их общее восприятие. Разговор Достоевского со своим героем во всех случаях напоминал бы разговор Бога с Иовом, обращающимся к Богу со своими страшными разрушительными для него бедами и спрашивающим, *за что* они обрушились на него, а в ответ слышащим: «Где ты был, когда Я полагал основания земли?» (Иов. 38, 4). Суть ответа Бога в том, что значение судьбы Иова не может быть понято в пределах этой судьбы, ее значение – в общей судьбе мира, через Иова открылось что-то, что столь же важно для этой общей судьбы, как «основания земли», то, что с ним произошло, было не *за что*, а *зачем*. Иов доказал, что человек может быть верным как Бог – то есть оставаться верным, когда ему изменяют без всяких на то оснований, как оставался Бог верным избранному народу, после каждого их нарушения завета возобновляя завет с ним. А это значило, что человек соразмерен Богу, что Богу есть куда войти в человека, что человек может вместить Бога, что возможно пришествие Христа. Но в пределах судьбы Иова про-

исшедшее с ним необъяснимо. Так и для подпольного героя Достоевского нет объяснений в пределах подполья, которым при определенных условиях оказывается вся земная жизнь. И сверхзадача подпольного – сохранить верность неведомому – неведомому себе и неведомому миру – в ситуации отсутствия малейшего проблеска этого мира. (Поясняю, на всякий случай: я сравниваю не подпольного и Иова, я сравниваю *ситуацию* Иова и подпольного в их отношениях с их творцом/Творцом.)

ПОДПОЛЬНЫЙ КАК ПИСАТЕЛЬ

Чтобы понять подпольного в этом качестве, начнем с поиска определений в тексте. Прежде всего, подпольный отвергает идею писать для читателя и для публикации: «Но неужели, неужели вы в самом деле до того легковерны, что воображаете, будто я все это напечатаю да еще вам дам читать?» (5, 122) И, кстати, все пишущие герои Достоевского так или иначе будут об этом заявлять. Например, *подросток*, написавший целый большой роман «Подросток», тоже с первых слов заявляет: «Я не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью» (13, 5). То есть – герои подчеркивают *иное качество* своего письма. И это иное качество письма – во-первых, несводимость его к неким уже установившимся формам (Подросток: «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное – от литературных красот» (13, 5); подпольный: «Я ничем не хочу стесняться в редакции моих записок. Порядка и системы заводить не буду. Что припомнится, то и запишу» (5, 122)), и во-вторых, писание *для себя*, со своей внутренней задачей по *преображению* себя (Подросток: «Если я вдруг вздумал записать слово в слово всё, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся» (13, 5); подпольный: «Теперь же, когда я не только припоминаю, но даже решился записывать, теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?» (5, 122)). Заметим, кстати, что подпольный здесь пытается превентивно оказаться в ситуации Последнего Суда, который и состоит в том, что *вся правда* вдруг является человеку без тех покровов, в которые он привык ее укутывать для того, чтобы стало хоть как-то возможно с ней взаимодействовать без личностной трансформации: личностного повреждения – или личностного преобразования.

Таким образом, писатель, которому стоит писать и которого стоит читать, согласно Достоевскому, это *не литератор* («...литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет» (13, 5) – а для героя Достоевского, как и для самого писателя, важнейшим в письме является знание цели, которая всегда – в трансформации), потому что он разрушает все устоявшиеся в литературе границы произведения. И все правила, по которым они прежде создавались. Он делает новое *живое* произведение искусства (в отличие от эпигонов, которые творят в заданных границах), потому что это произведение есть на глазах читателя осуществляющийся опыт по трансформации пишущего героя в процессе записывания, имеющий целью трансформацию читателя.

Мы знаем, что каждое по-настоящему новое художественное произведение приходит в нашу жизнь как скандал. Исключений, по-моему, не было. Так происходит потому, что оно взрывает все прежде устоявшиеся правила и границы.

Собственно, это и есть одна из главных функций искусства – с одной стороны, постоянно выстраивать каналы культуры, которые связывают и объединяют человечество, а с другой стороны – постоянно их взрывать, потому что когда эти каналы застывают, то они становятся границами, они из каналов, расширявших наше пространство, превращаются в стены, не выпускающие идущего по ним за свои пределы, обрекающие его на следование *только таким* путем. И тут можно сказать, что писатель – это мышь, которая прогрызает стены.

ДОСТОЕВСКИЙ И САРТР: АД

Помогите понять разницу между Достоевским и Сартром. У Достоевского ад – это запертость внутри оболочки «я», а у Сартра ад – это другие.

Это «другие» в высказывании Сартра можно понять и так (и, кажется, так это понимал и сам Сартр), что ад – это именно *наличие* другого и отдельного – то есть, как и в случае Достоевского, наличие границы, отсутствие того, что объединило бы меня с другими, сделало бы их не окончательно другими. Толпа и давка, которая возникает первой ассоциацией при словах: «Ад – это другие», – это стояние лицом к поверхностям, а не лицам других людей, это выталкивание – а не объятие. То есть – ад – это когда я не люблю и не чувствую другого как себя, а чувствую его как именно и только другого.

ДРУГОЙ ГЕРОЙ – ИЛИ ДРУГОЙ АВТОР?

Можно ли сказать, что подпольный человек станет человеком без способности к действию XIX века и человеком без свойств XX века? Человеком без надежды и без перспективы? Или это другое прочтение, и у Достоевского речь идет о другом?

Я бы сказала, что это не только другое прочтение – это другое письмо, другой тип письма. Это письмо Ивана Гончарова и Роберта Музиля.

Конечно, упомянутые авторы имеют дело с тем героем, которого они обнаруживают в реальности. И в этом смысле можно сказать, что это один и тот же герой. Или антигерой. Разница в том, кто из авторов что вскрывает в этом оказавшемся перед ними человеке. Что автору удастся в нем увидеть и показать, – а это зависит от того, из какой перспективы автор смотрит на героя.

В герое «Записок из подполья» вполне можно увидеть омерзительную личность, которая развлекается тем, что доводит до безумия своих возможных сожителей/читателей, стелая от зубной боли и получая от этого удовольствие – и, собственно, больше ничем в жизни не занимается.

Ведь почти все писания подпольного человека можно приравнять к стонам от зубной боли (что, наверное, кто-нибудь с остроумием уже и сделал). Не было у него ближних – так он вместо них начал стонать для читателей. И можно о нем сказать как о человеке ни на что не способном, не открытом и т.д. – но, как заметил еще Бахтин – все эти внешние характеристики осознает не только Достоевский, но осознает и его герой – и поэтому они его не завершают и не определяют. И герой Достоевского в своем тексте как раз и размышляет над этими характеристиками, которые были даны как завершающие и потому однозначно отрицательные другими авторами, изображавшими, возможно, тот же человеческий тип. Авторами (я сейчас говорю не о Гончарове и Музиле), которые не смогли в изображении героя пойти дальше его отрицательных свойств. Или отрицания всяких свойств. Авторами, либо глядящими на героя из прошлого, из устойчивых форматов, по сравнению с которыми его герои становятся аморфными, и автор видит в этом разрушении прежней устойчивой формы разрушение самого человека, либо глядящими на героя вблизи и рядом, но извне, из позиции соседа.

А Достоевский везде пытается увидеть надежду. То есть – если с современным человеком произошло все то, что с ним произошло сейчас, и если именно сейчас перед нами оказываются сплошь и рядом такие

люди – то это для него, во-первых, что-то значит, а во-вторых – это для чего-то нужно/может послужить. Достоевский смотрит на героя из будущего: из будущего героя и из будущего мира, причем, не из будущего, развивающегося в горизонтали, но из будущего в гораздо большем количестве измерений.

Антигерой у самого подпольного противопоставлен герою («тут **на-рочно** собраны все черты для антигероя» (5, 178) – напишет он на последней странице), сам подпольный понимает, что по отношению к герою, которого он описывает как «естественного человека», он сам – его полная противоположность.

Вопрос заключается в том, на какой глубине это рассматривается в пространстве текста. Можно просто сказать – все кончено, век героев в прошлом – и такие жалобы звучали на протяжении всего XIX и XX века. А можно понять это как некое движение, развитие человеческого типа, которое может быть в настоящем своем виде вполне непривлекательным (привлекательное ли зрелище – выворачивающееся из куколки насекомое?), но все же это движение *куда-то*, где все-таки маячат эти *последние* цели, не достижимые на земле (в отличие от с огромным трудом достижимых все же именно здесь целей героев). Так что сопоставление героев авторов более-менее одного периода⁸¹ можно проводить, но это будет сопоставление не героев, а сопоставление отношения авторов к своему герою.

ОБЪЕКТИВИРОВАННЫЙ И ОБЪЕКТИВИРУЮЩИЙ ГЕРОЙ

Меня поразило, что Достоевский всегда ищет надежду. Антигерой – это главный персонаж XX века, он есть и в итальянской литературе, у Зевево, например. Но у Достоевского – иные отношения автора и героя. Мне хотелось бы понять, в чем это принципиальная инаковость.

Достоевский – это в одном смысле совершенно удивительный автор. До него таких, кажется, не было, после него подобные появились. Но, возможно, вы их не читали по пренебрежению к такого рода литературе (это встречается) – потому что я говорю о фэнтези, о «Песни льда и пламени» Джорджа Мартина.

Мартин в своем эпосе делает удивительную вещь – он постоянно меняет точку зрения повествования, помещая ее то в одного, то в другого

⁸¹ И уникальность Достоевского заключается еще и в том, что он – вполне автор одного периода и по отношению в Гончарову, и по отношению к Музилу.

персонажа, создавая очень сложную повествовательную систему. И как только читатель начинает с облегчением думать, что он понял, где «хорошие», где «плохие», как Мартин берет – и переходит на точку зрения тех, кого читатель счел последними мерзавцами. И вдруг вместо однозначного мерзавца перед читателем появляется человек во всей его сложности, с очень непростыми мотивами и вполне изнутри «хорошими» (или плохими – но им самим осужденными как плохие гораздо радикальнее, чем это сделал бы читатель) устремлениями. И мы вынуждены сочувствовать вдруг тем, кого мы только что с легкой душой отнесли к безнадежно отрицательным и отвратительным персонажам.

Так вот, Достоевский – это первый автор, у которого *нет отрицательных героев*, потому что у него нет героев *объективированных*, тех, которых мы могли бы увидеть вне их глубинных мотивов и устремлений, без их осознания себя, без их внутренней переоценки любой внешней оценки, то есть тех, которых мы могли бы увидеть неэмпатически. Это говорит еще Бахтин.

Но у Достоевского есть другое. У него есть несколько (очень немного) героев, которые – *плоские*. Например, в «Братьях Карамазовых» это Ракин, в «Преступлении и наказании» – Лужин. Но эти герои плоские не потому, что они объективированные, а потому, что они – *объективирующие*. Плоские у Достоевского те герои, которые смотрят на всех окружающих как на объекты, способствующие или препятствующие достижению их собственных целей. Они именно поэтому усыхают до того *я*, которое есть лишь граница между внешним и внутренним.

Остальных героев Достоевского никогда нельзя назвать *положительными* в строгом смысле этого слова. В «Преступлении и наказании» мы все искренне сочувствуем убийце Раскольникову. А Соня для нас вообще идеал. В то время как она – проститутка.

То есть Достоевский всегда рассматривает человека на ином уровне, там, где деление на *плохой-хороший* не работает. И надежда, полагаю, обретается именно здесь: автор готов видеть в герое не просто человека – Бога, как бы низко тот с общепринятой точки зрения ни пал. Единственное препятствие для такого видения – это отказ героя видеть других людей субъектами.

Авторы, которые выстраивали для нас границу между плохими и хорошими людьми, те, которые изображали нам антигероя как именно антигероя – это авторы, которые проводят между собой, читателем и антигероем *непереходимую границу*. Они говорят: он плохой – поэтому мы с

тобой, читатель, хорошие. Они утверждают за счет этих границ некоторую человеческую общность, общность хороших людей. А у Достоевского нет этих границ.

У Достоевского после «Преступления и наказания» нет ни одного большого романа, где бы повествование велось от лица автора. То есть в той системе, где автор может прямо высказывать свои оценки (но, впрочем, об этом достаточно написал Бахтин).

Но даже в «Преступлении и наказании» у нас есть только иллюзия того, что повествование идет от лица автора. Потому что когда Достоевский определяет для себя тип повествования, он записывает, что повествование ведется не просто «от лица автора», а «от имени автора, как бы *невидимого*, но *всеведущего* существа» (7, 146). Того, кто все знает и все видит. У такого автора нет «точки зрения» – у него панорама. Такой автор просто показывает нам то, что он *видит*. А как только в тексте возникает хоть какая-нибудь оценка, суждение – они непременно принадлежат какому-нибудь герою. А это значит, что авторская установка – это *понимать*. А понимать, согласно Достоевскому, можно только по причастности. В то время как *судить* можно, только радикально отгородившись от того, что мы судим.

О ЕЩЕ ОДНОЙ ПРИЧИНЕ ПРОБЛЕМАТИЧНОСТИ ДЛЯ НАС МЕТОДА

В стихийно возникшей беседе о действенности используемого нами метода было очень точно сказано: «Мы привыкли к тому, что мы все же что-то понимаем – и если мы чего-то совсем не понимаем, мы стараемся в этом себе не признаваться».

Мы, действительно, привыкли к пониманию. Но все же стоит задумываться – не самообман ли это? Потому что зачастую наше понимание есть то, что в некоторых традициях называется «якорями». Имеется в виду, что человек бросает якоря, то есть отыскивает/назначает для себя некоторые точки реальности неподвижными и неизменными, для того чтобы в ней таким образом закрепиться. При этом он игнорирует тот факт, что реальность – текучая, меняющаяся – и, может быть, совсем другая, чем он себе представляет. Он просто цепляется за что-то, что, возможно, в свою очередь, тоже подвижно, и его крутит и несет (и он не очень может отследить – куда, поскольку ориентирован на неподвижность), а ему кажется, что он устойчиво стоит все в том же месте. И часто сам он в своей ригидности – главный якорь/стержень той действительности, которая

его окружает; поэтому стоит измениться ему – и изменится все вокруг. И можно видеть себя в этой ситуации атлантом, без которого упадет небо, а можно взглянуть на себя и как на плотину, запрудившую реку и создавшую болото затхлой, застоявшейся воды.

Таким образом, фиксация нашего сознания, нашей картины мира некоторыми вещами, в которых мы как бы уверены – по большей части, иллюзия. Она нам необходима для того, чтобы стабилизировать нашу повседневную жизнь. И в этом процессе стабилизации мы как раз и создаем себе те каменные стены, которые подпольный человек будет желать пробить хоть бы и лбом. Это, наверное, самое адекватное описание процесса возникновения самой масштабной каменной стены.

Почему не только можно, но и положительно должно хотеть против собственной выгоды?

«...человек, всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода; хотеть же можно и против собственной выгоды, а иногда и **положительно должно** (это уж моя идея)» (5, 113).

Подпольный в этом месте говорит о некоей попытке человека закрепиться в пределах реальности, где «дважды два – четыре». Жить на основе таблицы, по которой всё будет рассчитано (5, 114). И поскольку пределов науке полагать не положено, мы не можем с уверенностью сказать, что каждое наше желание не будет в конце концов вычислено по этой таблице.

Для понимания того, что стоит за настойчиво повторяемой подпольным фразой «дважды два – четыре», следовало бы иметь в виду одну вещь, которую Достоевский знал, а его читатели знают далеко не все, потому что далеко не у всех читателей Достоевского математическое образование. Дело в том, что «дважды два четыре» – это вещь, верная для определенной системы, предустановленной определенной аксиоматикой, задающей основания системы и границы применимости⁸².

⁸² Вот что пишет о «дважды два – четыре» русский писатель и математик Владимир Губайловский: «Математика учит полной корректности высказывания, а такое высказывание возможно только в заранее оговоренных границах. Если обычный человек хочет привести заведомо верное утверждение, он чаще всего скажет: “Это как дважды два – четыре”. Математик так не скажет никогда. Просто потому, что это высказывание может быть неверно, если заранее не оговорено, что такое 2 и 4, “равно” и “умножить”. Если 2 и 4 – элементы множества натуральных чисел,

То есть «дважды два четыре», на которые мы так привыкли полагаться, это на самом деле только один из якорей, о которых мы только что говорили. Дважды два четыре – это, некоторым образом, следствие нашего выбора. Это система, которую мы избрали, *предпочли*, для того чтобы закрепиться внутри нее. Ну и, соответственно, внутри нее вся реальность у нас выстраивается достаточно логично и последовательно.

Но у подпольного человека сохраняется память о том, что любая фиксированная система – не единственная. И что он, именно как человек (и для того, чтобы подтвердить, что он человек), способен выйти за границы любой им самим же избранной/навязанной себе и другим системы.

Вот что он пытается описывать, говоря о взаимоотношениях рассудка с волей. Есть то, что мы себе предзадали, но воля – это то, что заведомо выходит за пределы того, что мы себе предзадали, в каком-то смысле еще и потому, что та система, которую мы себе предзадали, тоже выбрана нами по нашему произволу. Хотя мы можем об этом не помнить, и она может быть выбрана не нами лично, а нашими предшественниками в человечестве (самый очевидный пример: Адам в акте грехопадения).

Воля человека – это то, что позволяет ему налаживать связи, наводить мосты между разными реальностями, в которых человек фиксируется. Воля – то, что предполагает и творит реальность подвижной. Помните, появляется джентльмен с ретроградной и насмешливой физиономией и говорит: «а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить» (5, 113).

Здесь ведь описана система регулярного обновления человеческого знания и сознания. Каждый раз, когда появляется действительно новая философская система, новое художественное произведение, новое художественное направление – для большинства из нас это становится радикальным разрывом шаблонов. Поэтому явление по-настоящему нового сопровождается скандалом. Мы быстро привыкаем к тому, что это у нас здесь, а это – там, мы все расположили в должном порядке. Мы систе-

а умножение и равенство вводятся согласно аксиомам формальной арифметики, то действительно $2 \times 2 = 4$. Но если мы рассматриваем, например, поле вычетов по модулю 3, то $2 \times 2 = 1$, а $2 + 1 = 0$. И это так же верно, как и $2 \times 2 = 4$ для натурального ряда». Владимир Губайловский. Учитель цинизма: роман. М.: ЭКСМО, 2014. С. 42–43.

матизировали свою реальность и составили все ее карты для себя. Или, во всяком случае, мы так об этом думаем. И вот перед нами появляется что-то, что наши неподвижные границы («каменные стены» единственно возможной и приемлемой реальности) резко сдвигает. И мы начинаем кричать: «Караул» (заметим: слово «караул» означает не просьбу о помощи, а призыв к порядку, вызов того, кто этот порядок специально поставлен принудительно обеспечивать). Потому что под нами была твердая земля – и вдруг она шевелится. Вот причина скандала при появлении любой новой системы.

Но мы можем указать в истории человечества и ряд систем, которые, наоборот, принимались единодушно. Это происходит в случае, когда данная философская (например) система завершала длинную линию хода развития определенной идеи и как бы устанавливала окончательную картину мира, закрепляя ее в сознании современников. В этот момент обычно представлялось, что все уже открыто, дальше двигаться некуда, можно только уточнять детали.

Как правило, через очень небольшое время после принятия такой системы следовал очередной взрыв и полный переворот. Таким образом, Достоевский здесь описывает нормальное движение человеческой мысли, которая, с одной стороны, стремится к тотальному объяснению реальности, а с другой стороны, как только реальность, по видимости, тотально объяснена, непременно находится кто-то, кто внезапно вытаскивает на свет нечто совершенно непредвиденное. И вся выстроенная система рушится, и меняется постепенно вся система мышления.

Вот то, что на историческом плане лежит за желанием свободы собственной воли (собственного хотения), которая необходима как противостояние рассудку, стремящемуся все навеки закрепить в известных уже пределах.

Посмотрим, что лежит на плане онтологическом за способностью (и даже иногда *обязанностью* (5, 113)) захотеть того, что идет против собственной выгоды.

То, о чем мы говорили выше – тоже, в общем, оказывается поведением против собственной выгоды. Выгодно жить в устойчивом мире, где известно дневное, месячное, годовое, десятилетнее расписание жизни. В конце концов, все доктора рекомендуют режим. Мы помним, что подпольный человек у докторов лечиться решительно отказывается, хотя медицину и уважает. Но человек даже в исторической жизни настаивает на переменах, которые практически неизбежно приносят страдание, пото-

му что раскалывают застывшую форму (а это всегда так или иначе больно), чтобы сформировать новую.

Но в своей воле, которая идет против своей же собственной выгоды, есть намек на некоторое обстоятельство, которое уводит нас далеко за пределы исторической человеческой жизни и отсылает нас вновь к *конечным целям*.

Согласно тексту «Маша лежит на столе...» и согласно Евангелию, на котором этот текст основывается, для движения к конечной цели лучшим средством является вольное принесение себя в жертву, самопожертвование. «Болши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя» (Ин. 15, 13). То есть то, что, казалось бы, идет против здешней нашей выгоды, оказывается наиболее желанным, и даже, с точки зрения конечных целей, наиболее *выгодным* для нас здесь и сейчас. Здесь мы опять видим, как входят в противоречие две природы, которые Достоевский показывает нам в человеке: природа человека естественного, который живет, ограничив себя земными законами, и природа человека, который устремляется за пределы насущного бытия.

Вот что имеет в виду – в конечном итоге – подпольный, когда говорит о желании против собственной выгоды. И здесь конечно невозможно не вспомнить Христовых слов: «какая польза человеку, если он приобретет весь мир (в греческом здесь: космос – то есть как раз *вселенная, устроенная, упорядоченная по своим внутренним законам*), а душе своей повредит?» (Мф 16, 26, см. также: Мк 8, 36; Лк 9, 25).

Есть еще один ближайший контекст, который был абсолютно открыт и доступен для первых читателей Достоевского, потому что это контекст произведения, вышедшего буквально за год до «Записок из подполья» (февраль-март 1863) в журнале братьев Достоевских «Время», преемницей которого стала «Эпоха», где выходили «Записки из подполья». Речь идет о «Зимних заметках о летних впечатлениях», о которых мы уже вспоминали. Этот контекст для нас необходим, потому что – повторю – в отличие от «Маша лежит на столе...» – он был вполне доступен читателям, и Достоевский мог рассчитывать на то, что читатель учтет этот контекст.

Достоевский здесь, вспоминая свое летнее путешествие по Европе, рассуждает в том числе о понимании братства во Франции. И о понимании формулы «liberté, égalité, fraternité». Рассуждения его о свободе крайне интересны, я их перескажу кратко, потому что объем их большой.

Достоевский спрашивает: что такое эта декларированная свобода? Предполагается, что это свобода всем делать все, что угодно, в пределах

закона. Но кто может делать все, что угодно? Человек, у которого есть миллион. Что такое человек, у которого нет миллиона? Это не тот человек, который может делать все, что угодно, а тот, с которым можно делать все что угодно. Таким образом, свобода разбивается о миллион.

Дальше он говорит о равенстве перед законом – но качество этого равенства уже понятно из рассуждения о свободе при наличии и при отсутствии миллиона.

И вот Достоевский спрашивает: что же остается из всей формулы? Остается братство. Далее он говорит, что в природе французской братства «в наличии не оказалось, а оказалось начало личное, начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном **Я** (у нас тут опять появляется *я* как особое слово языка Достоевского, а дальше появится *остальное* как аналог *все*. – Т.К.), сопоставления этого **Я** всей природе и всем остальным людям как самоправного отдельного начала, совершенно равного и равноценного всему тому, что есть кроме него. Ну, а из такого самопоставления не могло произойти братства. Почему? Потому что в братстве, в настоящем братстве не отдельная личность, не **Я**, должна хлопотать о праве своей равноценности и равновесности со всем **остальным**, а все-то это **остальное** должно бы было **само** прийти к этой требующей права личности, к этому отдельному **Я**, и само, без его просьбы должно было бы признать его равноценным и равноправным себе, то есть *всему остальному, что есть на свете*» (5, 79).

Достоевский упоминает о постоянном стремлении французов в XIX веке выйти на баррикады для того, чтобы отстаивать свои права против прав кого-то другого. И заключает: не может быть никакого братства в ситуации, когда отдельное *я* должно отстаивать свои права против *всего остального*. Сущность братства именно в том, что мои права не завоевываются – они мне отдаются.

И дальше Достоевский пишет: не только мои права мне отдаются, но *все остальное* говорит: мы всем своим существованием будем тебе гарантировать эти права и отстаивать твои права перед всем и от всего, что может на них посягнуть.

Братство, настаивает Достоевский, состоит не в том, чтобы *поделиться* и сказать: это мое, это твое, моего не трогай, – а, напротив, в том, что один говорит: все мое – ваше, а все говорят ему в ответ – мы от тебя принимаем то, что ты отдаешь, тем более, что ты говоришь, что ты хочешь нам это отдать и свое счастье находишь в этой самоотдаче, но и от

нас, с нашей стороны, прими все, что мы можем тебе отдать, прими сто-крат избыльнее.

То есть братство – это не система взаимных требований, а система взаимной самоотдачи. Это система, когда человек хочет против своей выгоды, ограниченно понятой, – потому что он хочет – как бы в ущерб себе – отдать что-то своему брату. Из этой взаимной самоотдачи только и может возникнуть истинное братство, которое для Достоевского есть земной образ того небесного существования человечества, где мы будем лица, не переставая сливаться со всем. И поэтому чужую потребность, то есть ту потребность, которую мы здесь ощущаем как чужую потребность, там мы будем ощущать как свою, а вот восходить к этому будущему братству мы можем, только начав и *здесь* ощущать эту потребность другого как свою собственную.

Вот что стоит в конце концов за странными парадоксальными словами подпольного, о том, что желать против своей выгоды можно, а иногда и положительно должно. Оказывается, желание против собственной выгоды – это, собственно, и есть единственный возможный для нас путь преображения.

Почему путь этот должен начаться здесь? Ведь мы могли бы здесь жить по земному закону, а туда переходить, принимая новый закон, небесный. Но Достоевский – и, насколько я понимаю христианство, – и христианство, они понимают землю не как место пребывания, а как именно движение, путь, восхождение, и если мы будем здесь находиться как в месте пребывания – то мы никуда и не пойдем. И поэтому жизнь будет для нас закончена здесь – в силу того, что мы никуда не двинулись. Где-то оказаться можно, только если ты туда идешь.

Но прохождение этого пути – это и есть привлечение в здешнюю жизнь черт, которые существуют в полноте только в другой жизни. То есть, человек должен открываться будущему бытию и сам, как дверь, вводить в это наличное бытие вещи оттуда. И тогда начнется трансформация здешнего состояния человека в то состояние, которое он ощущает как должное в соответствии со своей высшей природой.

Собственно, так Достоевский понимает и совершенное государство. Оно может быть построено только на взаимной самоотдаче своих прав, а не на отстаивании их. То есть личность отдает все права *всем*, и *все* возвращают ей все возможные права и гарантируют их обеспечение. Вот что для Достоевского является идеальным обществом.

«У МЕНЯ ЕСТЬ ПОДПОЛЬЕ» – «К ЧЕРТУ ПОДПОЛЬЕ»

Эти две, казалось бы, противоречащие друг другу фразы тесно связаны с тем, о чем мы говорили выше. Что значит это противоречие? С одной стороны, подпольный понимает, что в том обществе, в том государстве, в том состоянии умов, которое есть в наличии, от расчисленности и предписанности он может скрыться только в свое подполье (и тут «подполье» приобретает еще один обертон: *подполье* – это положение, местонахождение, состояние заговорщиков, недовольных наличным положением вещей и желающих изменить их к лучшему; таким образом – подпольный человек – тот, кто желает изменить господствующее человеческое состояние, наличную человеческую природу – на природу и жизнь «будущего века»).

От любого неприятия и непонимания герой может скрыться в свое подполье – и подполье становится убежищем, благодаря которому он осмеливается на свой выход к другим. Причем и в буквальном, и в фигуральном смысле: он выходит из своего убежища, из своего угла, из своей комнаты для периодических объятий «со всем человечеством», а с другой стороны, он, благодаря наличию этого убежища, отваживается писать свои записки – то есть, в каком-то смысле, действительно выходит для встречи со всем человечеством как автор.

Он все время, как черепаха, прячется от читателя, предугадывая те или иные «наши» слова и суждения – и говоря: вот вы мне скажете то-то и то-то, а я тогда скажу: ну и пожалуйста, а я уйду в свое подполье. Он всегда готов втянуть голову под свой панцирь – но только наличие этого панциря дает ему смелость к нам вылезти. И поэтому – «да здравствует подполье».

Но с другой стороны – и это имеет прямое отношение к хрустальному дворцу, о котором мы будем говорить в следующей главе – он понимает, что лучше-то на самом деле не это, а что-то другое, чего он еще не знает. Что-то, что он ищет, но найти не может. И именно во имя этого ненайденного и ненаходимого – того, что относится к области конечных целей – он и оставляет подполье тому, кому оно, собственно, принадлежит – то есть, черту, когда буквально говорит: «к черту подполье».

Достоевский вообще отличается тем, что эти, казалось бы, устойчивые и стершиеся выражения употребляет в их первоначальном смысле, таким образом ненавязчиво вводя в свой текст и Бога, и дьявола.

Вспомним, кстати, когда в тексте «Записок...» появляются Бог и молитва? В истории о столкновении героя с офицером. Здесь молитва упоминается прямо, вне обычных для Достоевского способов опосредованного введения Бога в текст, как в первом случае. Подпольный говорит: «Я даже молитвы читал, подходя к нему, чтоб Бог вселил в меня решимость» (5, 132).

Самое яркое появление черта в «Записках...» – это почти идиоматическое «к черту подполье», а здесь герой прямо читает молитвы и обращается к Богу, чтобы Он вселил в него решимость – на что?

Это очень важно понять, потому что, очевидно, к Богу он обращается с чем-то совершенно противоположным тому, что оставляет черту. Ведь если подполье – это возможность уйти/отделиться/укрыться от другого, то здесь: «я даже молитвы читал, *подходя* к нему» – движение противоположное, движение *к другому* – «чтобы Бог вселил в меня решимость».

Решимость на то, чтобы состукнуться плечами. То есть – вступить в соприкосновение, которое восстановит их равенство. Таким образом, герой обращается к Богу для того, чтобы – в страшно искаженном, конечно, виде – но смогло проявиться в этом мире совместное бытие, не вытесняющее другого, но сосуществующее с ним – «мы будем лица, не переставая сливаться...». То бытие, в котором люди пребывают в Боге: то есть в равенстве, соприкосновении и любви друг к другу.

Можно сказать: при чем тут любовь – подпольный хотел мести. Но он не хотел мстить – то есть не хотел мстить в нашем понимании. Он хотел восстановить равенство. Он хотел показать офицеру, что он одушевленное существо, а не стул, который можно переставить, если он мешает. О чем он мечтает, когда пишет офицеру письмо (и, кстати, эта мечта связана с еще одним прямым упоминанием Бога)? «Слава Богу (до сих пор благодарю Всевышнего со слезами) я письма моего не послал» (5, 129). А какое было письмо? Он предполагал вызвать его на дуэль, но «письмо было так сочинено, что если б офицер хоть чуть-чуть понимал “прекрасное и высокое”, то непременно бы прибежал ко мне, чтоб броситься мне на шею и предложить свою дружбу. И как бы это было хорошо! Мы бы так зажили! так зажили! Он защищал меня своей сановитостью. Я бы облагораживал его своей развитостью, ну и... идеями, и много кой-чего бы могло быть» (5, 129).

Здесь подпольный рисует образ того, чего он хочет на самом деле. Его желание совершенно не сводится к мести. Он хочет получить этого офицера к себе в объятия. Но поскольку других средств у него нет, он

использует те, которые есть, мечтая, что они приведут к желаемому результату. Но и спустя много лет он, конечно, о нем вспоминает двусмысленно – но он, безусловно, его вспоминает с тоской о несостоявшемся возможном братстве. Вот последнее предложение первой главы второй части: «Офицера потом куда-то перевели; лет уже четырнадцать я его теперь не видал. Что-то он теперь, *мой голубчик?*» – вот как он о нем вспоминает спустя 14 лет.

Правда, потом подпольный добавляет: «Кого давит?» (5, 132). То есть он понимает, что скорее всего офицер никак не изменился. Но тоска его по несостоявшемуся братству здесь вполне очевидна. И очевидна его любовь к офицеру, с которым бы они могли жить вместе, и сколько бы из этого всего произошло (здесь у Достоевского очевидна аллюзия на «Мертвые души» Гоголя, на мечты Манилова о жизни с Чичиковым, – но с существеннейшей разницей – у Гоголя таким образом представлена любовь условных друзей, а у Достоевского – любовь безусловных *врагов*).

Таким образом, подпольный не может ни одного человека – и в этом весь смысл описания дикой вечеринки с друзьями – воспринять как действительного врага – и соответственно с ним обращаться. В его враждебности всегда скрыто желание того, что «они», наконец, все поймут, и тогда все бросятся друг другу в объятия. Получается, что враждебность для подпольного – это только средство преодоления границ, которые он не знает, каким другим способом можно преодолевать, способ приблизиться к человеку, иначе для него недостижимому. И это тоже входит в то, что он описывает как «биться головой в каменную стену». В эту стену разделения, в стену я он все время стучит головой, безумно надеясь на то, что после всех его выходов вдруг все оценят его благородство и бросятся ему на шею и начнут жить вместе – и настанет, наконец, рай.

ПОЧЕМУ ЖЕЛАНИЕ ПОДПОЛЬНОГО ОБНЯТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО НЕ ВЫРАЖАЕТСЯ ДРУГИМ СПОСОБОМ?

Видимо, в силу молодости и неготовности. Если вспомнить некоторых совсем молодых героев Достоевского, которые оказываются в подобной ситуации, то есть хотят, чтобы наступил рай любви, красота мира, но не знают, как к этому подступиться, а главное – ощущают собственную некрасоту, то они вообще (например, Коля Красоткин в «Братьях Карамазовых») – готовы «уничтожить весь порядок вещей» (14, 503). Это, тоже, конечно, высказывание с глубоким дном (уничтожить порядок ве-

шей – значит не уничтожить вещи, а изменить их конфигурацию, способ их взаимодействия), но на самом первом поверхностном уровне истолкования это все же отсылка к вполне историческим взрывам, которые гремели в России исключительно от горячей любви молодых террористов, которые таким образом хотели донести свою любовь до всего человечества. Так что, с этой точки зрения, подпольный – еще относительно мягкий вариант.

Если мы вспомним себя в подростковом возрасте – что трудно сделать, если мы уже добрые и умные, взрослые, *состоявшиеся*, с хорошим окружением, нам всегда есть, кого обнять, чтобы слиться со всем человечеством, – но если мы все же вспомним свое состояние лет в 11, 12, 13, то мы поймем, что даже при очень хорошем варианте детства и отрочества у нас все равно было это ощущение: «я-то один, а они-то **все**» (5, 125). И как из этого состояния выйти – молодой человек обычно совершенно себе не представляет. И поэтому случается, что он идет и дает тому, кого хотел бы видеть лучшим другом, в нос (а это он просто таким способом познакомиться и сблизиться хочет). Желая любви, люди в состоянии «я» могут только биться друг о друга своими границами.

ЛИЦО КАК ЗНАК РАЯ

Итак, наше состояние на земле – состояние «я», а совместное бытие, в котором мы «лица» – это рай. Интересно посмотреть в тексте, где мы находим слово «лицо», которое есть как бы отблеск рая – или точка входа в райскую жизнь. Подпольный, например, хочет благородное лицо – пусть не красивое – но главное, *чрезвычайно* умное (5, 124). И однако он говорит о Зверкове, что ненавидит его красивое, но глупенькое лицо, но все-таки с охотой сменял бы свое умное лицо на его (5, 136). А когда он говорит о школе (почти адском месте, где все против всех) – он говорит о ней, как о месте, где выражения лиц «как-то особенно глупели и перерождались» (5, 139). После вечера с школьными друзьями лицо подпольного стало отвратительным (5, 151) – и именно с таким лицом он подходит впервые к Лизе – «личности» (5, 151), чтобы осуществить единственно возможную на земле форму общения, предвещающую райское слияние всех со всеми, но в страшно искаженном, отвратительном виде. А в эпитафии ко второй части «Записок...» сказано, что женщина/душа, вновь пережившая в исповеди свое падение, закрывает лицо руками, как бы сознавая невозможность соединения с другим/другими.

Собственное лицо – это то, что вызывает у героя наибольшие страдания. Он низенький, слабенький – но его тело его почему-то совсем не заботит. Его заботит лицо. Причем, он бы даже отказался от красоты, если бы только лицо его выражало необыкновенный ум. Мало того, он бы даже на подлое лицо согласился, если бы только оно выражало одновременно глубокий ум. Но что такое «ум»? Ум и есть то, что соединяет человека не только с человеком, но и со всем миром. Мы говорим «проницательный ум» – то есть ум «проникает» в вещи, связывает нас с вещами. И поэтому оказывается, что для лица это самое главное.

Лицо – это то, что мы либо открываем навстречу друг другу, либо закрываем друг от друга. Когда маленькие дети прячутся, они просто закрывают лицо руками – этого достаточно для неприсутствия, для сокрытости. Потому что именно лицо – это место нашей открытости, место через которое осуществляется глазами, ртом, ушами, ноздрями вся возможная для нас связь с другими, вся коммуникация с миром. Для остального тела остается только осязание. Поэтому в раю – лица. Потому что это – место максимального выражения и сосредоточения нашей личности. (Здесь интересно, что личность в человеке, его центр и средоточие – это именно то, что *открыто* другим.) В русском языке «личность» производится от слова «лик» – а лик – это лицо, каким оно окажется в вечности. Таким образом, личность – это проявление лика во времени.

Лицо и лик связаны с понятием соборности. В каком-то смысле можно сказать, что соборность и значит: «собранные вместе, открытые друг другу».

ХРУСТАЛЬНЫЙ ДВОРЕЦ, КАПИТАЛЬНЫЙ ДОМ И МУРАВЕЙНИК

В седьмой главке первой части подпольный в своих спорах с устроителями человечества по законам природы на математических основаниях приходит к описанию результата этого устройства. Вот оно: «...эти законы природы стоит только открыть, и уж за поступки свои человек отвечать не будет и жить ему будет чрезвычайно легко. Все поступки человеческие, само собою, будут расчислены тогда по этим законам, математически, вроде таблицы логарифмов, до 108 000, и занесены в календарь; или еще лучше того, появятся некоторые благонамеренные издания, вроде теперешних энциклопедических лексиконов, в которых всё будет так точно исчислено и обозначено, что на свете уже не будет более ни поступков, ни приключений. Тогда-то, – это всё вы говорите, – настанут новые экономические отношения, совсем уж готовые [о смысле слова «готовый» мы выше уже говорили. – *Т.К.*] и тоже вычисленные с математическою точностию, так что в один миг исчезнут всевозможные вопросы, собственно потому, что на них получатся всевозможные ответы. Тогда выстроится хрустальный дворец. Тогда... Ну, одним словом, тогда прилетит птица Каган» (5, 112–113).

Птицы Каган в русских сказаниях нет, а есть птица Гагана, сторож камня Алатыря, с железным клювом и когтями, единственная птица, дающая птичье молоко, что как бы объясняет ее прилет в описываемое время. Но, полагаю, Достоевский не случайно называет ее именно Каган (и не потому, что именно так записал в сибирской тетрадке) – здесь также определенно заключается каламбур, причем, двойной.

Хрустальный дворец, единое стадо, курятник и Новый Иерусалим

А что такое хрустальный дворец? И почему, кстати, хрустальный дворец выстроится в результате тщательнейших математических расчетов – но при этом, заметим, расчетов каких-то нематериальных? Расчеты человеческих желаний и поступков?

В десятой главке первой части подпольный будет говорить о нем так: «Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане

показать. Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже украдкой языка ему выставить» (5, 120). И этот язык (отметим себе) появится в дальнейших его разговорах еще много раз, когда подпольный будет говорить, что он, может, тем только и недоволен, что нет такого здания, которому бы и не хотелось языка показывать.

На самом поверхностном историческом уровне, который читатель был должен сразу уловить, речь здесь идет о «Хрустальном дворце», построенном для проведения Лондонской *всемирной* выставки в 1851 году. Это здание на тот момент представляло собой вершину инженерной мысли человечества. Не говоря о том, что вся Лондонская выставка была демонстрацией научных и технических достижений человека, некоторой достигнутой вершины, словно вся история человечества шла все время – и вот пришла – к этому Хрустальному дворцу. И в нем – все плоды человеческого развития.

Вот описание *Crystal Palace* в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где Достоевский говорит о том, какое впечатление остается в человеке, созерцающем это великолепие, – вполне недвусмысленно: «Сити с своими миллионами и всемирной торговлей, кристальный дворец, всемирная выставка... 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. Вы даже как будто начинаете бояться чего-то. Как бы вы ни были независимы, но вам отчего-то становится страшно. Уж не это ли, в самом деле, достигнутый идеал? – думаете вы; – не конец ли тут? не это ли уж и в самом деле, “едино стадо”⁸³. Не придется ли принять это, и в самом деле, за полную правду и занеметь окончательно? Все это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить. Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, – людей, пришедших с одною мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то

⁸³ «И ины овцы имам, яже не суть от двора сего, и тыя Ми подобает привести, и глас Мой услышат: и будет едино стадо, и един Пастырь» (Ин. 10, 16). «Единое стадо» собирается перед Последним судом, поскольку вся задача, единственная цель длящейся истории после пришествия Христова – собрать единое стадо, донести весть до всех, чтобы обратился каждый, кто выберет обратиться. Если задача исчерпана и цель достигнута – человеческая история завершена.

окончательное совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся. Вы чувствуете, 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...» (5, 69–70).

Второй необходимый контекст – контекст современной Достоевскому русской литературы. Этот Хрустальный дворец упоминается у Чернышевского, в социалистическом романе «Что делать?», где этот дворец появляется как общее здание для существования человеческой общины, где все, после трудов на полях вокруг этого дворца, поют, празднуют и наслаждаются радостями взаимной любви. Об этом здании у Чернышевского были очень разные высказывания уже в момент выхода романа, в том числе говорили, что в качестве светлого будущего человечества Чернышевский изобразил большой публичный дом. Но, с другой стороны, было много молодых людей, увлеченных идеей общности человечества, и они пытались создавать коммуны по образу, который был дан в тексте Чернышевского. Он давал и более практические изображения этих коммун, но общим их архетипом был «хрустальный дворец», здание из стекла и металла.

Чернышевский – современник Достоевского, роман «Что делать?» выходит в 1863 году, совсем незадолго до публикации Достоевским «Записок из подполья». То есть – это произведение, в непосредственном диалоге с которым пишутся «Записки из подполья», поскольку, кроме всего прочего, в тот момент оно прочитано всей читающей Россией, без исключений.

Однако в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский вполне отчетливо указывает и на третий контекст, вернее даже как минимум на два библейских контекста: «Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса».

И действительно, в конце Откровения Иоанна Богослова описывается здание/город, в котором (или – как *которое*) будет существовать человечество в конце времен. Дом, где Бог будет жить с людьми.

Вот его описание: «И пришел ко мне один из семи Ангелов, у которых было семь чаш, наполненных семью последними язвами, и сказал мне: пойди, я покажу тебе жену, невесту Агнца [*обратим внимание – этот город – он одновременно невеста – то есть Церковь Христова как единое тело верующих в Него – то есть существо одушевленное.* – Т.К.]. И вознес меня в духе на великую гору, и показал мне ве-

ликий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога. Он имеет славу Божию. Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному. Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов Агнца. Говоривший со мною имел золотую трость для измерения города и ворот его и стены его. *[Мы сейчас продолжим чтение – но я хочу сказать, что похожие описания в Библии, структурно сходные, мы находим еще в двух местах – в месте описания построения Ковчега Завета, и потом – храма Соломонова, которые были прообразом Нового Иерусалима на земле. Там тоже описываются все измерения, точные параметры. Но только здесь эти точные параметры относятся, на самом деле, к существу, к человеку и его новому образу. – Т.К.]* Город расположен четверугольником, и длина его такая же, как и ширина. И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий; длина и ширина и высота его равны. И стену его измерил во сто сорок четыре локтя, мерою человеческою, какова мера и Ангела. Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист. А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улицы города – чистое золото, как прозрачное стекло. Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец. И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его – Агнец. Спасенные народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него честь и славу свою. Ворота его не будут запираться днем; а ночи там не будет. И принесут в него славу и честь народов. И не войдет в него ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи, а только те, кто написаны у Агнца в книге жизни. И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца. Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов. И ничего уже не будет проклятого; но престол Бога и Аг-

нца будет в нем, и рабы Его будут служить Ему. И узрят лице Его, и имя Его будет на челах их. И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их; и будут царствовать во веки веков» (Откр. 21, 9–27; 22, 1–5).

Вот что имеет в виду не только подпольный человек Достоевского, но и социалист Чернышевский, и, подозреваю, и строители Хрустального Дворца в Лондоне. Потому что Чернышевский, безусловно, хорошо знал священное писание, поскольку три года до поступления в университет проучился в семинарии.

Итак, вот образ, который стоит за всеми Хрустальными дворцами. Очевидно, что когда пытаются построить эти дворцы здесь, на земле, то в очередной раз утверждают, что полнота человечества находится здесь и нам не нужно стремиться ни за какие пределы. Обещан был Хрустальный дворец как завершение движения человечества – и вот он есть.

Именно вокруг этого строятся все внутренне противоречивые высказывания подпольного человека. Хрустальный дворец, которого он не принимает потому, что ему ни кукиша нельзя будет выставить, ни языка показать – нечто совершенное, подавляющее своим размахом и своей грандиозностью, свидетельствующее о совершенном достижении всех возможных целей людей на земле – это то хрустальное здание, которому подпольному хочется непременно высунуть язык просто во имя того, что этим земным дворцом не заканчивается человечество. Не здесь предел того, чего оно может достигнуть, не здесь его конечная цель, не здесь истинный и совершенный способ его бытия.

Хрустальный дворец в таком виде, Хрустальный дворец лондонской выставки и романа Чернышевского – это все те же *каменные стены*, с которыми подпольный решительно никак не хочет мириться. Это то же самое окончательное торжество «дважды два четыре», окончательное торжество земных законов, которые как бы уже все исследованы, открыты – и всё на их основании рассчитано.

Но есть другое хрустальное здание (есть как бы в глубине всех его земных подменных образов), о котором подпольный говорит буквально через абзац: «Пусть даже так будет, что *хрустальное здание* есть *пуф*, что по законам природы его и не полагается и что я выдумал его только вследствие моей собственной глупости, вследствие некоторых старинных, нерациональных привычек нашего поколения. Но какое мне дело, что его *не полагается*. Не все ли равно, если *он существует в моих желаниях*, или, лучше сказать, *существует, пока существуют мои жела-*

ния?» (5, 120) Заметим здесь, что этот Хрустальный дворец от предыдущего Хрустального дворца, которого подпольный боится, отделяется пассажем о курятнике. Подпольный говорит, что если вместо дворца будет курятник, и пойдет дождь, то он влезет в курятник, чтобы спрятаться от дождя, но при этом курятника не примет за дворец из благодарности за то, что он его от дождя сохранил. И дальше очень важное: «Вы смеетесь, вы даже говорите, что в этом случае курятник и хоромы – всё равно. Да, – отвечаю я, – если б надо было жить только для того, чтоб не замочиться» (5, 120). То есть – подпольный опять говорит о том же: да есть какие-то условия здешнего существования, я должен оберегаться от дождя и т.д. Но – только оберегаться от дождя (то есть – бороться или мириться с условиями этого земного существования) – не является ни конечной целью человеческого существования, ни настоящим желанием человека. Однако есть какое-то другое Хрустальное здание, которого, наверное, и нет на земле, – и даже наверняка нет на земле, но оно существует в моих желаниях, и существует до тех пор, пока существуют сами мои желания.

Здесь опять мы сталкиваемся с попыткой преодоления подпольным человеком границ и ограниченности нашего земного существования. И на все обвинения в мечтательности он отвечает: вы будете смеяться, но «я не успокоюсь на компромиссе, на непрерывном периодическом нуле потому только, что он существует по законам природы и существует **действительно**» (5, 120).

Он описывает земное существование с его постоянным круговым движением как непрерывный периодический нуль, потому что если представить себе, что человечество существует только в земных границах, то все эти бесконечные воспроизводящиеся поколения человеческие (родился, вырос, родил, вырастил, умер) по математическим законам подлежат сокращению. То есть если мы живем и существуем только внутри этого круговорота, то все бессмысленно, все равно небытию. Внутри этого круга все остальное – ум, мечты, устремления – становятся лишними функциями, лишними членами. Но если их отсечь – то все человечество есть только непрерывный самовоспроизводящийся нуль.

Капитальный дом, Вавилонская башня, врач Вагенгейм, кирпич

А дальше подпольный заявляет – и заявлением этим соединяет концепт хрустального дворца с концептом вавилонской башни: «Я не при-

му за венец желаний моих – капитальный дом с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет» (5, 120). В этой «тысяче лет» отчетливо слышится миллениум, с которым ассоциировалось построение Царствия Божия на земле, в истории, для осуществления которого с течением времени, в процессе эволюции идей, Бог начинал мыслиться как лишняя, ненужная гипотеза. Вот что предлагают как вариант и альтернативу Новому Иерусалиму, хрустальному дворцу: тысячелетнее царство в ситуации постоянно возобновляющегося периодического нуля.

В этом месте текста (как, впрочем, всегда у Достоевского) особенно важны, казалось бы, случайные и проходные детали. Подпольный говорит: «с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет *и на всякий случай с зубным врачом Вагенгеймом на вывеске*».

Этот неожиданный здесь зубной врач очевидно связан с большими зубами современного человека: оказывается, главное, что нужно для возможности *совместного*, но при этом *не единого* бытия – это зубной врач, чтобы противные стоны «образованного человека девятнадцатого столетия» (5, 106) уже не могли даже напомнить о том, что что-то пошло не так, что когда-то мы умели чувствовать чужую боль как свою. Этот зубной врач – аналог кирпичных перегородок между квартирами – вопреки идее города-кристалла, где люди – это живые камни, созидающие из себя единое целое.

Но, главное, врач этот важен за счет своей фамилии, становящейся словно именем этого капитального дома, потому что «с зубным врачом Вагенгеймом *на вывеске*» означает буквально, что на доме написано «Вагенгейм».

Что значит эта немецкая фамилия? Wagenheim – говорящая и неоднозначная фамилия. Wagen – повозка, Heim – родной дом, домашний очаг, heim – домой, на родину. То есть, ее можно расшифровать, как повозка-дом, дом на колесах, а можно – как повозка, везущая домой; при этом wagen как глагол значит «отваживаться, сметь, рисковать»: то есть значение фамилии могло бы читаться и так: «отважиться <отправить-ся> на родину».

Благодаря этой странной немецкой фамилии, капитальный дом (как и хрустальный дворец) приобретает еще одно измерение, потому что тысячелетнее царство справедливости на земле без Бога, о котором говорили социалисты, напрямую связано с сюжетом из Откровения Иоанна Богослова (20, 2–6), где говорится о тысячелетнем царстве, когда придет Господь царствовать со святыми на земле, и это царство будет движени-

ем к городу-кристаллу, то есть это период жизни земли, который подготавливает окончательное торжество Господа в Новом Иерусалиме.

Получается, на поверхности сей отрицаемый подпольным капитальный дом – это то, что предлагают социалисты – и это воспроизводимый периодический нуль. Но в этот нуль, бродящий по кругу, превращено отсечением божественного присутствия то, что по замыслу было для человека дорогой. И Достоевский возвращает настоящее значение миллениуму посредством появления на доме вывески зубного врача Вагенгейма. Он заставляет здешний образ сквозить образом истинным, здешний усеченный идеал – все же указывать на идеал абсолютный.

Дальше, со следующего абзаца начинается текст, который даже ритмизирован: «А покамест я еще живу и желаю, – *да отсохни у меня рука*, коль я хоть один кирпичик на такой капитальный дом принесу!» (5, 120)

Кирпичи в священном писании впервые появляются в момент строительства Вавилонской башни. «На всей земле был один язык и одно наречие. Двинувшись с востока, они нашли в земле Сеннаар равнину и поселились там. И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали они: построим себе город и башню, высоту да небес, и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли» (Быт. 11, 1–4). Это текст книги Бытия, но еврейское предание гораздо подробнее рассказывает о строительстве, оно говорит, что «...сооружение башни было не что иное, как прямой мятеж против Бога, хотя мятежники не были единомышленны в своих целях. Одни хотели взобраться на небо и объявить войну самому всемогущему Богу или поставить на его место идолов, которым они будут поклоняться; другие не заходили так далеко в своих честолюбивых замыслах, ограничиваясь более скромным намерением пробить небесный свод градом стрел и копий. Много лет строилась башня. Она достигла наконец такой высоты, что каменщику с ношей за спиной приходилось целый год взбираться с земли на вершину. Если он, сорвавшись, разбивался насмерть, то никто не жалел о человеке, но все плакали, когда падал кирпич, потому что требовалось не меньше года, чтобы снова отнести его на вершину башни»⁸⁴.

Таким образом, этот капитальный дом, на который каждому нужно снести кирпич, своим прототипом имеет Вавилонскую башню. Вот меж-

⁸⁴ Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете. [Электронный ресурс] – режим доступа: <https://history.wikireading.ru/55783> (Дата обращения: 02.10.2019).

ду чем предлагается выбирать подпольному: между Вавилонской башней, построенной для достижения небес без Бога, и Хрустальным дворцом, где человечество сожигательствует с Богом. И подпольный отказывается нести хотя бы один кирпич на строительство Вавилонской башни.

Но кирпичи появляются и еще в одном важном месте Библии. Оно прямо связано с пустыней, в которой Моисей водил евреев, уже упоминавшейся нами в связи с текстом «Записок...». Когда евреи были в египетском плену – они делали кирпичи. Эстер Сегаль пишет: «Описывая страдания евреев в египетском рабстве, Тора сообщает нам следующие подробности (“Шмот”, 1:13–14): **“И поработили египтяне сынов израилевых тяжелой работой. И делали жизнь их горькою трудом тяжелым над глиною и кирпичами и всяким трудом в поле, всякою работою, к которой принуждали их с жестокостью”**. Нетрудно заметить, что, перечисляя “тяжкие работы”, взваленные на евреев, Тора конкретизирует лишь один вид труда – “над глиною и кирпичами”. Этот труд, кстати, стоит на первом месте в общем списке. Далее лишь обобщенные выражения, предваренные словом “всякий”: “всякий труд в поле”, “всякая работа”. Исходя из этого, можно сделать вывод, что изготовление кирпичей было самым мучительным, а стало быть, и самым важным в египетской политике порабощения». И далее: «Мидраш сообщает даже, что в качестве дополнительного стимула, чтобы евреи выдавали установленную норму кирпичей, египтяне использовали жесточайший прием: убивали одного еврейского ребенка за каждый недополученный кирпич»⁸⁵. То есть кирпич и здесь соотносится с человеком по тому же принципу: он ценится дороже, чем человеческая жизнь. Помимо всего прочего здесь важно, что человек ценит творение рук своих выше, чем величайшее творение Господне – человека, тоже сотворенного из красной глины. И это соотношение будет реализовываться во всех опытах построения рая на земле.

Но история египетского плена еще и причинно-следственно связана с историей Вавилонской башни: «Всевышний остановил негодный Ему процесс, но виновные, даже пережив наказание, не смогли при жизни искупить свое желание свергнуть власть своего Творца. Поэтому было решено, что искупление будет им дано в следующем воплощении, причем, на условии, что им опять придется делать кирпичи. Только отношение к

⁸⁵ Сегаль Э. Переселение душ. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://religion.wikireading.ru/138050> (Дата обращения: 02.10.2019).

ним у них будет совсем иное. Вместо страстного желания при их изготовлении, старые души в новых телах должны будут испытывать ужас и отвращение»⁸⁶.

Таким образом, изготовление и несение кирпича – это то, что делают, находясь в состоянии рабства, это единственная обозначенная в священных писаниях работа раба. Во многих и многих интерпретациях этого библейского сюжета говорится о том, что Моисей – это прообраз Христа, выводящего все человечество из рабства дьяволу. То есть кирпич отсылает нас к вполне конкретному состоянию человека – к состоянию человека, находящегося и трудящегося в рабстве, в которое он попадает всякий раз за отказ от своего Творца. И это рабство оказывается естественным способом бытия для тех, кто заключен в пределах автономного мироздания. Вот от принятия чего в качестве своего естественного и вечного состояния отказывается здесь подпольный.

Есть, однако, и еще один прецедентный для данного места библейский текст, на который указала Ольга Меерсон – и это текст 136 псалма. Но воспроизведем еще раз слова подпольного: «А покамест я еще живу и желаю, – да отсохни у меня рука, коль я хоть один кирпичик на такой капитальный дом принесу! Не смотрите на то, что я давеча сам хрустальное здание отверг, единственно по той причине, что его нельзя будет языком подразнить. <...> 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).

Псалом начинается со слов «На реках Вавилонских». Он повествует о пленении в чужой земле. Не о изгнании – о *пленении*, поющие взяты в плен и приведены в чужую землю. Причем, заметим, что это пленение – в той самой земле, где строилась кирпичная вавилонская башня. Евреи сидят и плачут на реках Вавилонских, вспоминая о Иерусалиме: «Аще забуду тебе, Иерусалиме, забвена буди десница моя, прилипни язык мой к гортани моему, аще не помяну тебе, аще не предложу Иерусалима яко в начале веселия моего» (Пс. 136, 5–6). По-русски: «Если я забуду тебя, Иерусалим, забудь меня правая *рука* моя; прилипни *язык* мой к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не поставлю Иерусалима во главе веселия моего».

Вся речь подпольного здесь – это воспроизведение плача по Иерусалиму. Он хочет истинное хрустальное здание и отказывается от капи-

⁸⁶ Там же.

тальной башни, – и отказывается от нее практически в буквальных цитатах: «отсохни рука» и «дал бы отрезать язык».

Есть здесь и еще один возможный поворот, психологический. Показать язык – это не демонстрация превосходства – это, скорее, демонстрация недоверия. Когда дети нам показывают язык? И что они при этом имеют в виду? Они имеют в виду, что в данный момент они нас абсолютно не уважают, и то, что мы делали, у нас не получилось. И здесь – то же значение: солидные взрослые люди строят замок, который вырождается в капитальный дом, а подпольный показывает им язык – потому что они совсем не то построили, что он имел в виду в своих мечтах и желаниях.

Заметим тут еще одну важную вещь: капитальный дом – это дом многоквартирный, где каждый человек живет в своей отдельной клеточке. Это такие бесконечные соты, где люди размещены по отдельности в окружении каменных стен. Эти квартиры, по сути, становятся символом нашего торжествующего, непреодолимого я, в котором нам и предлагают существовать еще тысячелетие.

Между тем, Новый Иерусалим создается именно и принципиально как *общее* пространство. Храма в городе нет, потому что храм его – Бог, а стены этого города (согласно 1-му посланию Петра) складываются из праведников. «Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный» (1 Пет. 2, 4–5). То есть – сами стены города-кристалла строятся из человеческих личностей, мы себя делаем камнем для этого города. Петр говорит: сами себя приготавливайте как совершенные камни. По сути, это тот же самый образ, который Достоевский рисует в «Маша лежит на столе...»: «Мы будем лица, не переставая сливаться со всем»: каждый – отдельный камень – но они вместе ложатся в единую стену, которая при этом – чистое золото как прозрачное стекло. Вавилонская башня строится из кирпичей, человеческих творений, сотворенных отдельно и в пику Творцу, которые ценят дороже человека, Новый Иерусалим складывается из людей, сотворенных Творцом из красной глины и досоздавших из себя совершенные камни в сотрудничестве с Ним.

И тут нужно сказать, что дети дразнятся языком еще в одном очевидном случае – когда они находятся вне пределов досягаемости того, кого дразнят, когда они убежали, ускользнули. И подпольный показывает язык капитальному дому и хрустальному дворцу потому, что он уже ускользнул от притягательности этих неполных идеалов строительства

совершенной жизни в рамках законов природы. Его этими несовершенными заместителями истинного бытия уже не соблазнить.

Обратим внимание, мы все время возвращаемся к одним и тем же отрывкам – и находим в них все новые и новые линии. То есть – мы имеем дело с текстом, который очень сложно сам на себя завязан. Подпольный все время возвращается к одной и той же мысли: я не хочу остаться в тех пределах, в которые меня заключили. Он говорит это всеми возможными способами. Этот текст в самом его построении – и есть непрестанное биение головой в каменную стену, отыскивание – где поддастся, где прогнется. И кирпичи, которые он отказывается нести – это кирпичи для починки все той же стены. Он отказывается ее строить и укреплять, отказывается сам возводить стены своей тюрьмы. А люди это так часто с полной готовностью делают.

ЕЩЕ О СТРАДАНИИ

Мы еще раз можем увидеть двунаправленность каждого слова подпольного, когда он говорит о страдании. Отрицание страдания для него есть, с одной стороны, унылая редукция действительности, а с другой – идеал истинного бытия. Подпольный против принудительного счастья, которое гарантировано социалистами человеку в капитальном доме на тысячу лет, того счастья, которое получает человек, запершийся от всех в отдельной квартирке, того благоденствия, которое достигается в пределах земных законов. Это маленькое человеческое счастье он непременно хочет взорвать страданием, потому что человек с его конечными целями, с его истинным призванием абсолютно не помещается в эти рамки.

У Достоевского есть черновая запись, где он пишет следующее: «NB. Социальные теории уже тем грешат, что они есть продукт этой высшей отломленной жизни. Человек отрезал себе нос и все члены, и радуется, что без них можно бы обойтись, тогда как наоборот надо бы, то есть стремиться дать развитие всем отрезанным членам» (20, 194). Достоевский во время создания «Записок из подполья» неустанно повторяет: человека нельзя редуцировать – а для того, чтобы заключить его в маленькое земное счастье – его нужно очень сильно редуцировать. Мы все можем повторить за подпольным – кто вслух, кто в глубине души – что если нас вдруг поставит в условия, когда наша жизнь станет абсолютно определенной, стабильной, когда одно и то же – вполне комфортное – существование будет повторяться изо дня в день в течение лет – мы в конце кон-

цов начнем сходить с ума. Начнем думать, что сделать, чтобы что-нибудь сломалось. Вот что описывает подпольный, с одной стороны.

А с другой стороны, отрицание страдания – это утверждение абсолютного, не редуцированного хрустального дворца. Подпольный говорит: «В хрустальном дворце оно и немисливо: страдание есть сомнение, есть отрицание, а что за хрустальный дворец, в котором можно усумниться?» (5, 119) Новый Иерусалим – место, где Бог живет с человеками (и – «отрет Бог всякую слезу с очей их» (Откр. 7, 17)) и где осуществляется пророчество Павла о том, что сейчас мы видим как мутном зеркале, а будем видеть как сквозь прозрачное стекло. Где тут остается место сомнению? Или страданию? Все ясно.

У, казалось бы, столь далекого от Достоевского писателя, как Толкиен, главная идея, главное послание его произведений – «не привязывайся к делу рук своих». Все беды земли, изображаемой Толкиеном, происходят от того, что человек начинает любить и ценить собственное создание больше мира вокруг – создания Господня. В сущности, пафос подпольного аналогичен: человек, неужели ты думаешь, что можешь сотворить что-то по-настоящему пригодное для тебя? Ты творишь в своем уединении только очень плохое подобие того, что для тебя на самом деле предназначено.

В пределах земли человеку очень нравится строить социализм – но не нравится в нем жить. Но созидание Хрустального дворца – того, который Новый Иерусалим – отличается тем, что мы не можем его построить, мы можем только приготовить для него свой собственный камень.

МУРАВЕЙНИК

Теперь несколько слов о муравейнике. Потому что, как теперь понятно, это сюда же подтягивающийся образ. Муравейник – это еще одна рифма в ту же поэму, еще один камень в то же здание. Достоевский – вернее, его герой – радикально противопоставляет муравейник – и то, как может существовать человек. Муравейник в текстах Достоевского – примерно то же самое, что капитальный дом на тысячу лет. Собственно, в этом доме и предлагается людям существовать наподобие муравьев. Достоевский все время говорил о том, что социализм пытается организовать человека по подобию муравьев, у которых есть своя сложная структура, где каждый занят своим делом на общую пользу, и, в конце концов, муравейник тоже составляет своего рода единый организм. Что не устра-

ивает Достоевского? Он ведь говорит о конечной цели бытия человечества как о едином организме?

Но муравей (так ли это на самом деле, трудно сказать, возможно, с муравьями все гораздо интереснее – но так считала наука о муравьях примерно до середины XX века) – муравей – он как бы орган этого единого организма. Вернее, его даже рассматривали не совсем как орган, а скорее как насадку на многофункциональную машину. Как приспособление, которым выполняется определенная работа. И Достоевский, отрицая муравейник, протестует против использования человека как функции. То есть – в качестве раба, выполняющего одну определенную операцию и выполняющего ее всю свою жизнь.

Достоевский проецирует муравейник на состояние и положение человека на механическом производстве в XIX веке. И с его точки зрения это – настоящий ад. Если мы вспомним образы ада у Данте – то мы поймем, что они совпадают в этом видении (или Достоевский ориентируется на Данте), потому что главным признаком адских мучений является их постоянное повторение, бесконечная воспроизводимость (содрали кожу – она выросла – опять содрали – опять выросла...). И, в сущности, любое механическое повторение отсылает нас в адские области бытия. Поэтому Достоевский описывает современную ему фабрику как ад – и именно против такого состояния человека направлены инвективы подпольного против муравейника.

АПОЛЛОН И МЫШЬ⁸⁷

В «Записках из подполья» есть один чрезвычайно странный герой по имени Аполлон, слуга подпольного, чье присутствие в тексте с точки зрения сюжета практически необъяснимо. Поэтому он и не учитывался никем из тех, кто так или иначе описывал философию «единственного собственно философского текста Достоевского», точно так же, как из этого описания философии традиционно исчезала почти вся вторая часть текста. Считалось даже, что это текст-гибрид, «кентавр», и почему вторая часть прилагается к первой философской – совершенно непонятно. В результате чего первую часть в качестве именно философского текста предлагали печатать отдельно.

Выше уже говорилось о том, почему это невозможно. Но главное, это невозможно потому, что во взятых по отдельности частях не только не разрабатывается в полноте, но даже не ставится внятными для читателя образом главная философская проблема «Записок из подполья»: что такое человек в состоянии «я»?

Кроме того, в «Записках из подполья» есть слова очевидно концептуально взаимосвязанные, при том что одно слово встречается только в первой части, а другое – только во второй. И один из самых ярких примеров здесь – «Аполлон» и «мышь».

С точки зрения сюжета Аполлон непонятно что делает в тексте. Сюжет второй части посвящен встрече героя с проституткой, на этой встрече сконцентрировано и читательское внимание – а Аполлон там «только добавляет ненужного мучительства», как сказал бы в подобном случае какой-нибудь Михайловский. Между тем, с точки зрения авторской философии, это важнейшая фигура из присутствующих вообще в этом тексте.

Само имя «Аполлон» чрезвычайно значимо для той главной проблемы, которую Достоевский полагает в основание своего произведения.

⁸⁷ Аллюзии на известную статью Максимилиана Волошина и в заголовке, и в тексте главы не случайны – но что интересно отметить, так это то, что при написании статьи у Волошина не возникло никаких ассоциаций с единственным текстом русской литературы, который для этого сюжета мог бы быть назван его предшественником. (См.: *Волошин М. Аполлон и мышь* // Волошин М. Лики творчества / изд. подготов. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988. С. 96–111.)

Вот что пишет Достоевский в одном из очень важных своих материалов в «Дневнике писателя»: «Кстати, вспомните: что такое и чем таким стремилась быть древняя Христианская Церковь? Началась она сейчас же после Христа, всего с нескольких человек, и тотчас, чуть не в первые дни после Христа, устремилась отыскивать свою “гражданскую формулу”, всю основанную на нравственной надежде утоления духа по началам личного самосовершенствования. Начались Христианские общины – Церкви, затем быстро начала созидаться новая, неслыханная дотоле национальность – всебратская, всечеловеческая, в форме общей вселенской Церкви. Но она была гонима, идеал созидался под землю, а над ним, поверх земли тоже созидалось огромное здание, громадный муравейник⁸⁸ – древняя Римская Империя, тоже являвшаяся как бы идеалом и исходом нравственных стремлений всего древнего мира: являлся человекобог, Империя сама воплощалась как религиозная идея, дающая в себе и собою исход всем нравственным стремлениям древнего мира. Но муравейник не заключился, он был подкопан Церковью. *Произошло столкновение двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: человекобог встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский Христа...*» (26, 169)⁸⁹.

Эта цитата с очевидностью показывает, что имя «Аполлон» у Достоевского мы ни в коем случае не можем счесть случайностью.

Для Достоевского это имя – символ столкновения Государства и Церкви, которые он понимает как два идеала устройства человечества на разных основаниях. Государство – устройство человечества на началах разделения, «капитальный дом с квартирами по контракту на тысячу лет» (5, 120). Достоевский удивительно точно определяет принцип существования Государства в «Сне смешного человека»: «как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе» (25, 117). Государство – это акцентирова-

⁸⁸ Муравейник, как видим, прямо связан в сознании Достоевского с Аполлоном.

⁸⁹ Мы видели выше, что высказанные здесь смыслы вполне извлекаются из имманентного анализа «Записок из подполья». Но мы до того привыкли не доверять анализу и доверять лишь прямому авторскому высказыванию, что приведенная цитата почти необходима для того, чтобы некоторые читатели не сказали, что имя «Аполлон» Достоевским взято случайно и просто так, и ничего похожего на изложенное здесь автором Достоевский в виду не имел.

ние «я», перегородок между людьми, – и одновременно муравейник, уничтожение личностей, сведение человека к функции в общем существовании. Церковь – это восстановленное единство человечества, торжество личности, а не «я», это осуществленный уже здесь, на земле, принцип, по которому, согласно Достоевскому, организуется наше бытие будущего века: «мы будем лица, не переставая сливаться со всем» (20, 174), это «хрустальное здание» (город-кристалл Новый Иерусалим) сложенное из досоздавших себя по образу Христову «живых камней» (1 Пет. 2, 5).

И это величайшее столкновение базовых принципов человеческого бытия Достоевский определяет так: Аполлон встретил Христа. Аполлон для Достоевского, таким образом, полюс самого дальнего отстояния от идеала Христа.

Заметим теперь, что лишней с точки зрения сюжета Аполлон присутствует, тем не менее, в «Записках...» навязчиво и настойчиво, подпольный говорит о нем едва ли не больше, чем о Лизе, и каким-то очень странным образом связывает его со своей жизнью. Ну, например, он говорит: «Мне нельзя было жить в шамбр-гарни: моя квартира была *мой особняк, моя скорлупа, мой футляр*, в который я прятался от всего человечества, а Аполлон, черт знает почему, казался мне *принадлежащим* к этой квартире, и я целых *семь* лет не мог согнать его» (5, 168). Аполлон оказывается неразрывно связанным с *местом уединения*.

Теперь посмотрим, кто же такой Аполлон. Во-первых, подпольный сообщает, что Аполлон его грубостями своими из терпения последнего выводил. «Это была язва моя, бич, посланный на меня провиденьем» (5, 167). Имя Аполлона производилось от глагола «язвить, убивать» – вот что стоит за словами подпольного, называющего своего слугу своей «язвой». Но дальше – «бич, посланный на меня провидением». Слово «бич» имело значение не только «кнут», но и включало в себя идею уничтожения, гибели, повального бедствия. Бич – это некая сила, уничтожающая все подчистую. Аполлон в такой роли часто выступал, но особенно интересен нам в этом контексте Аполлон Сминфейский. Тот, с которого начинается «Илиада». Сминфейский значит «мышинный». Этот Аполлон изображался (в частности, древнегреческим скульптором Скопасом) как стоящий на мыши и попирающий ее. Этот Аполлон призывался против мышей, при нашествии мышей. Аполлон, впрочем, был парадоксально связан с мышами, потому что он сам же мог их и призывать. Но все же главная его функция, особенно в классическую эпоху – это защита от мышей.

Теперь посмотрим, что нам говорят об Аполлоне в тексте.

Мы помним, что Аполлон традиционно отождествляется с солнцем⁹⁰. Так вот, подпольный нам сообщает, что его Аполлон «был педант в высочайшей степени и самый огромный педант из всех, каких я только встречал на земле» (5, 167). Обратим внимание на в высшей степени странное описание: самый *огромный* педант из всех, каких я только встречал на земле. Что такое *педант*? Это некто скрупулезно за чем-то следящий. Кто может быть назван на земле самым огромным педантом, если не солнце?! То есть – это тот, кто появляется ровно в определенном месте ровно в определенное время. Солнце – основа всех часов земли. Поэтому Аполлон в «Записках...» будет тесно связан с часами. Он даже пришептывает так же, как шипят все часы в «Записках...»: «Но особенно гадко мне было его пришептывание. У него был язык несколько длиннее, чем следует [здесь, кстати, еще одна отсылка к Аполлону, который змеборец – а в архаических представлениях сам – змей, дракон. – Т.К.], или что-то вроде этого, оттого он постоянно шепелявил и сюсюкал, и, кажется, этим ужасно гордился, воображая, что это придает ему чрезвычайно много достоинства» (5, 168). А теперь вспомним, как работают часы у подпольного: они у него, прежде чем начать бить, непременно шипят. Вот как они знаменуют приход Лизы в квартиру подпольного: «В эту минуту часы мои принатужились, прошипели и пробили семь» (5, 170).

Итак: солнце, часы, дракон. И при этом «с самолюбием, приличным разве только Александру Македонскому» (5, 167). Это тоже прямая отсылка читателя к античности, но главное, что Александр Македонский – это действительно образ, с которым ни один человек – в смысле, ни один герой человечества – так и не смог сравниться. Подпольный будет смотреть на Аполлона à la Napoléon (5, 171). А Наполеон для себя образцом видел Александра Македонского⁹¹. Таким образом, здесь подобию смотрит на оригинал.

И дальше: «Он влюблен был в каждую пуговицу свою, в каждый свой ноготь – непременно влюблен, он тем смотрел! Относился он ко мне вполне деспотически, чрезвычайно мало говорил со мной, а если случилось ему на меня взглядывать, то смотрел твердым, величаво самоуве-

⁹⁰ Как солнцем именуется и Христос, «Солнце правды». То есть, при встрече Христа и Аполлона сталкиваются не просто два фундаментальных первообраза человеческого бытия – здесь сталкиваются два солнца мира – и они радикально разные.

⁹¹ См. об этом также: *Подосокорский Н.Н.* Ещё раз о Наполеоне из подполья // Достоевский и современность. Материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011 года / Новгородский музей-заповедник. Великий Новгород, 2012. С. 305–309.

ренным и постоянно насмешливым взглядом, приводившим меня иногда в бешенство. Исполнял он свою должность с таким видом, как будто делал мне высочайшую милость» (5, 167–168).

Кстати, если мы вспомним о тех богах, о которых в «Илиаде» упоминается, что они были в рабстве/в услужении у человека, то одним из двоих был Аполлон (вторым Посейдон). Они строили стены Трои. То есть – уже есть прецедент Аполлона как слуги. Стены Трои потому и были почти неприступны, что их строили боги. Они взяли себе в помощники одного смертного (Эака) для того, чтобы стены не были совершенно неприступны, и человек не смог бы не подчиниться богам. Тут есть интересное соответствие тому, что мы уже говорили о структуре «я». «Я» – это оболочка (каменная стена, крепостная стена), и, оказывается, человек отличается от «земных богов» тем, что эта оболочка *не неприступна*, что она уязвима. Но именно и только эта уязвимость и есть залог встречи человека с человеком и человека с истинным Богом.

Однако тут есть еще одно очень важное значение. Когда приходит Христос, Он восстанавливает настоящее положение человека по отношению к богам, которые есть стихии мира. Человек опять приобретает власть над ними и перестает им поклоняться. Но – в процессе исторического движения от пришествия Христа до сего дня мы постоянно опять теряем это возвращенное нам царственное достоинство – и попадаем в рабство к своим слугам, начинаем поклоняться и служить своему телу, своему «я», идолам и стихиям мира. Поэтому в тексте присутствует постоянное перевертывание иерархии: Аполлон – слуга подпольного, но одновременно он все время берет над ним верх.

«Исполнял он свою должность с таким видом, как будто делал мне высочайшую милость. Впрочем, он почти ровно ничего для меня не делал и даже вовсе не считал себя обязанным что-нибудь делать. Сомнения быть не могло, что он считал меня за самого последнего дурака на всем свете, и если “держал меня при себе”, то единственно потому только, что от меня можно было получать каждый месяц жалование. Он соглашался “ничего не делать” у меня за семь рублей в месяц» (5, 167–168). Оказывается, не подпольный держит слугу – а слуга держит его при себе, слуга, по сути, паразитирует на нем. Можно сказать, что это образ нашего «я», паразитирующего на нашей личности, единственной имеющей доступ к бесконечному источнику *все* (скажем еще раз: у Достоевского в этом авторском философском концепте объединяется значение «все» и «всё»; *все* – это то исходное (и потенциально ожидаемое) состояние Бога, мира

и человечества, из которого изначально выпадают мир и человечество, и затем начинают отщепляться «лучиночки» отдельных «я»).

Может возникнуть вопрос, не есть ли это карнавальное перевертывание (вопрос, возникающий из нашей привычки накладывать на текст готовое объяснение и удовлетворяться им)? Я думаю, это совсем не карнавальное перевертывание – и вообще, отсылка к «карнавальному» в данной ситуации – это псевдообъяснение, которое, ладно бы, просто ничего не объясняло – но оно как бы создает видимость понятности, включенности в какую-то теорию – и тем самым, объясненности – и мы в результате перестаем искать объяснение, потому что нам кажется, что мы его получили⁹².

Существо образа слуги-Аполлона у Достоевского – это описание нашего положения господина, которое нам, посредством жертвы Христовой, вернули без всякой заслуги с нашей стороны, но которое мы постоянно теряем и утрачиваем, превращаясь опять в слуг того, над кем нас поставили господами. Стихии – родственники страстей, Христос дал нам власть и над страстями – но мы все время оказываемся у них в подчинении – карнавал нам здесь ничего не даст для понимания проис-

⁹² Проговорим еще раз. Почему так проблематичен наш подход к текстам, когда мы пытаемся прямо провести аналогию между каким-либо философом и писателем? Потому что философ все-таки изъяснялся дискурсивно. И мы некоторые концепты, некоторые установки, некоторые правила работы мироздания извлекаем из его текста без дополнительной работы. И когда мы начинаем на этом фоне видеть нечто похожее у писателя – это очень часто проекция нашего уже имеющегося знания на текст. Писатель говорит нечто совершенно другое – но мы, уже заряженные предшествующей теорией, опознаем в сказанном похожее и знакомое – просто потому, что мы гораздо более склонны узнавать (известное), чем познавать (новое) – совершенно не пытаюсь выяснить, что эти места значат в целом текста писателя. И получается, что предшествующая, предвзятая теория не проясняет нам, а *заслоняет* от нас текст писателя. И здесь должен быть зафиксирован важный методологический принцип: мы начинаем анализ текста – и в том случае, если хотим найти авторскую позицию, и в том случае, если хотим обнаружить авторскую философию – не с того места, которое нам кажется знакомым, понятным – и сопоставимым с известными нам философиями, а с того места, которое для нас незнакомо, непонятно, или даже видится как «ошибочное». Потому что эта точка незнания гарантирует нам свободу от наших собственных установок (или установок философа, с которым мы решили сопоставить писателя) и от их проекции на текст. Свободу от нашего уже имеющегося знания, от системы, которая закроет от нас все то новое, что хочет донести до нас автор.

ходящего, поскольку ситуация эта не исключительная – а наша повседневная. Мы ДОЛЖНЫ быть господами того, у чего мы в результате оказываемся в рабстве.

Дальше подпольный скажет: «... тогда я не мог его прогнать, точно он был слит с существованием моим *химически*» (5, 168) – таким образом, оказывается, что Аполлон – это не что-то внешнее самому подпольному, это что-то в нем самом, какой-то противоположный принцип, который не может быть от него отторгнут – как минимум, до какого-то момента («слит химически») – и дальше поясняется, почему, ибо ровно после этого «слит химически» сказано: «К тому же он бы и сам не согласился от меня уйти ни за что. Мне нельзя было жить в шамбр-гарни: моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества», – подпольный, как мы видим, описывает состояние предельной изолированности «я», которое может обеспечить, согласно Достоевскому, лишь аполлинический принцип, принцип государства: «а Аполлон, черт знает почему, казался мне принадлежащим к этой квартире, и я целых *семь* лет не мог согнать его» (5, 168).

Заметим эту цифру семь, постоянно связанную с Аполлоном: он служит у подпольного 7 лет, подпольный платит ему 7 рублей – и т.д. 7 – это число Аполлона – и с началом поклонения Аполлону греки начали праздновать каждый седьмой день месяца, в то время как раньше они отмечали конец месяца. Но и цифра 9 появляется в связи с Аполлоном в тексте Достоевского – а это вторая цифра, связанная с Аполлоном в Греции.

Далее – с одной стороны: «Аполлон слит с моим существованием химически», с другой стороны – он «принадлежит» к квартире подпольного, а эта квартира – «мой особняк, моя скорлупа и мой футляр» – то есть моя внешняя жесткая оболочка. Если мы вспомним постоянное противопоставление Аполлона и Диониса, наиболее нам ныне памятное по Ницше (но существовавшее, конечно, и задолго до него), то мы вспомним, что Аполлон – господин жестких, твердых форм, мастер цельности – в отличие от Диониса – бога разорванности (кстати, наш Аполлон занимается портняжеством – то есть сшивает куски в целое). Таким образом, Аполлон – тот, кто оформляет мир жесткими, устойчивыми формами – и одновременно сливает его в целое, он огонь, уничтожающий все отдельное мира. Это, кажущееся на первый взгляд противоречивым, действие бога на мир, не более противоречиво, чем стремление государства одновременно разделить всех на отдельные индивидуальности и соединить в безличности. Дионис – это процесс, неуловимость, постоянный

переход одного в другое. А Аполлон закрепляет, фиксирует мир, придает ему стабильность. Дионис смотрит из глубины всех глаз мира, Аполлон делает всех отдельных своими органами, своими «насадками» – созидает муравейник.

Интересно, что подпольный постоянно пытается бороться со своим Аполлоном. И очень интересны отдельные этапы этой борьбы. Он пытается с ним бороться, отказываясь выдавать ему жалование. Он мечтает: «... я выну семь рублей из ящика, покажу ему, что они у меня есть и нарочно отложены, но что я “не хочу, не хочу, просто не хочу выдать ему жалование, не хочу, потому что **так хочу**”, потому что на это “моя воля господская”» (5, 168) – и читатель вспоминает сразу первую часть «Записок...» – где о *своей воле* сказано, что это – главная ценность, высшая ценность человека. И он повторяет «моя воля господская» – потому что он утверждает, пытается утверждать свое первенство и господство по отношению к поработившему его Аполлону. Кстати, ритмически эта фраза отчетливо рифмуется с фразой с первой страницы «Записок...» о противоположных злу элементах в подпольном, которые он в то время «не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу» (5, 100)⁹³. Очевидно, что не пускает он наружу эти элементы потому, что Аполлон внутри него, «слитый с ним химически» активно созидает жесткую оболочку «я».

Подпольный о себе говорит в первой части как о *сознающей мыши*. Аполлон же, мы помним, изображен у Скопаса стоящим на мыши, попирая ее; Аполлон истребляет мышей. Почему, откуда идет такой напор борьбы Аполлона с мышами? Потому что мыши делают то, что противно самой природе Аполлона, созидающего твердые, законченные, завершен-

⁹³ Напомню эту цитату: «Я просто баловством занимался и с просителями и с офицером, а в сущности никогда не мог сделаться злым. Я поминутно сознавал в себе много самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы. Я знал, что они всю жизнь во мне кишели и из меня вон наружу просились, но я их не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу. Они мучили меня до стыда; до конвульсий меня доводили – и надоели мне наконец, как надоели!» (5, 100). Это в «Записках из подполья» одно из самых ярких описаний того, что есть «я», и что есть человек в состоянии «я». Снаружи злобный чужой мир. А внутри – тоже элементы, противоположные «моему я», которые герой «не пускает наружу». Таким образом я оказывается всего-навсего *границей* – не сферой, а только ее поверхностью. Вот все, что нам доступно в качестве «нас самих». Все, что снаружи, и все, что внутри, для нас в этом состоянии чужое и недоступное.

ные в себе формы мира. Мышь прогрызает в них дыры. Вот суть постоянной борьбы Аполлона и мыши. Именно в мифах, связанных с Аполлоном, о мышях говорится как о «детях неба и земли». Теперь мы до конца понимаем смысл противопоставления в первой части «Записок...» мыши, которая есть одновременно человек, «рожденный из реторты», – и естественного человека, «прущего как бык», вышедшего из лона природы. Мышь не может, не хочет и умеет не уместаться в отведенных для нее Аполлоном границах, будь они хоть каменными стенами, в то время как быка удержит загородка из двух перекладин.

Кстати, давайте вспомним, что делает Аполлон из «Записок...» после того, как подпольный его все же прогнал, наконец. Он читает Псалтирь по покойникам, а вместе с тем *истребляет крыс* (и делает вакцину – вакцина – то, что подчеркивает блеском границы и формы) (5, 168).

Чтение Псалтири здесь тоже важно, тем более что Псалтирь Аполлон читает, и еще находясь у подпольного на службе: «Особенно бесил он меня, когда, бывало, начнет читать у себя за перегородкой Псалтирь. *Много битв* вынес я из-за этого чтения. Но он ужасно любил читать по вечерам, тихим, ровным голосом, нараспев, *точно как по мертвом*» (5, 168). Псалтирь – исходно – музыкальный инструмент – и это примерно еврейский аналог греческой лиры – инструмента Аполлона. Позже подпольный будет себя характеризовать как человека, с которого содрали кожу, и ему уж от одного воздуха больно (5, 174), в связи с чем мы сразу вспоминаем состязание Аполлона с Марсием, осмелившимся бороться против лиры Аполлона, с которого за это кожу и содрали. Почему Аполлон *сдирает* с Марсия *кожу*? Потому что таким образом он просто-напросто лишает его того, что принадлежит собственно Аполлону – строгой и статичной формы. Той формы, которую нагнетает на мир Аполлон, читающий Псалтирь *точно как по мертвом*. Ибо статична только неживая форма, лишенная внутренней созидающей души. Герой с содранной кожей, с одной стороны, еще больше сторонится *всех*, потому что всякое движение другого его болезненно задевает, но, с другой стороны – содранная кожа – это начало трансформации. Уродливое и отвратительное начало – но любое *начало* трансформации, уничтожение прежней формы, всегда таково. Достоевский нагнетает и нагнетает детали, чтобы мы уж никак этого всего не пропустили. Текст просто кипит смысловыми рифмами... и тем не менее никто даже и близко не подходил к тому, чтобы разглядеть и понять роль слуги подпольного в тексте – и в философии и антропологии Достоевского.

Вот суть и смысл противостояния Аполлона и подпольного. Заметим: во второй части подпольный ни разу не назовет себя мышью. Он говорит о мышши только в первой части. Потому что во второй части Аполлон с ним «слит химически» – и подпольный еще не умеет грызть дыры в затвердевших границах посюстороннего мира. Он, наоборот, живет в своей скорлупе, в своем футляре.

Но – зато он называет себя *мухой*: «Это была мука-мученская, беспрерывное невыносимое унижение от мысли, переходившей в беспрерывное и непосредственное ощущение того, что я муха, перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, – всех умнее, всех развитее, всех благороднее, – это уж само собою, – но беспрерывно всем уступающая муха, всеми униженная и всеми оскорбленная» (5, 130).

А вот с мухами у Аполлона были совершенно особые отношения.

На празднике Аполлона мухам скармливали быка. Бык, при этом, был одним из животных воплощений Аполлона. Таким образом, получается, что естественный человек (тот, что в первой части «Записок...» «прет прямо к цели, как взбесившийся бык» (5, 103)) – это человек-Аполлон. Именно поэтому он красивый. Но его завершенная форма уничтожается мухой.

Тут актуализируется противоречие между прекрасным и высоким, которых подпольный насмешливо объединяет в своей речи в начале второй части. Прекрасной может быть только завершенная форма. А возвышенной – наоборот только открытая форма. Реторта (из которой, согласно подпольному, рождается современный сознающий человек, что в дискурсивно воспринимаемом тексте «Записок...» кажется читателю уничительно неестественным) в первоначальном смысле, в древнем мире (как погребальный сосуд) – это *открытая* трубка, тянущаяся из матки/яйца, трубка, призванная возводить («возгонять») возрожденного к новой жизни.

Высокое – это то, что принципиально не может быть заключено в завершенную форму, потому что оно призвано восходить и восходить – не покоиться. (Кстаги – читать Псалтирь по покойникам – это тоже, так сказать, приветствовать тот единственный миг, когда форма находится в своем абсолютно завершенном состоянии (до этого она созидалась, после этого начнет разрушаться – хотя, впрочем, ее можно зафиксировать, как делалось, например, в искусстве мумификации)⁹⁴).

⁹⁴ Хотя одновременно нельзя упустить из виду, что чтение Псалтири буквально – есть именно возгонка души, помощь ей в восхождении, в переходе на другой план бытия.

Интересно отметить, что в какой-то момент подпольный осознает себя буквально *спасителем*. То есть, вернее, он отказывается себя таким осознавать. Когда подпольный объясняет Лизе, почему он ее так ненавидит, он, в числе прочего, говорит: «...я тебе никогда не прощу того, что ты застала меня в этом халатишке, когда я бросался, как злая собачонка, на Аполлона. *Воскреситель*-то, бывший-то герой, бросается, как паршивая, лохматая шавка, на своего лакея, а тот смеется над ним!» (5, 174). Воскреситель – это слово, которое в буквальном смысле может быть отнесено только к Христу.

Таким образом, перед нами встреча Христа и Аполлона, которая происходит в каждом человеке, в каждой душе. И в этот момент в этой душе Христос проигрывает. Мы помним, что подпольный, когда начинает разговор с Лизой, пишет, что у него появилось ощущение, будто *дохнуло из подполья*: «Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когдаходишь в подполье, сырое и затхлое» (5, 152). Здесь нам, видимо, описывают именно тот момент, когда подпольный входит в *свое* подполье. То есть – он входит в подполье, как Орфей, изначально с возможностью вывести оттуда Лизу, с возможностью выполнить роль воскресителя по отношению к этой погибающей душе. Но он решительно от этой роли отказывается, проигрывая Аполлону в себе же самом, он остается в подполье, из которого Лиза как раз выходит, «возносится» (ибо на свежевывавшем снегу нигде не видно следов) в конце второй части «Записок...».

Собственно, именно об этом знаменитое «миру ли провалиться или мне чаю не пить». «Я более всего ценю мой покой». «Мне нужна моя скорлупа, мой футляр». «Моя скорлупа» значит «я хочу остаться внутри моего яйца», а всем нам памятна сказка, где мышь разбивает яйцо, махнув хвостом – причем, золотое – аполлиническое – яйцо, которое никто не мог расколоть.

И последнее. В Откровении Иоанна Богослова, единственный раз во всей Библии, появляется имя Аполлона в чрезвычайно значимом для «Записок из подполья» контексте: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя. И из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы. И сказано было ей, чтобы не делала вреда траве земной, и никакой зелени, и никакому дереву, а только одним людям, которые не

имеют печати Божией на челах своих. И дано ей не убивать их, а только мучить пять месяцев; и мучение от нее подобно мучению от скорпиона, когда ужалит человека. В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них. По виду своему саранча была подобна коням, приготовленным на войну; и на головах у ней как бы венцы, похожие на золотые, лица же ее – как лица человеческие; и волосы у ней – как волосы у женщин, а зубы у ней были, как у львов. На ней были брони, как бы брони железные, а шум от крыльев ее – как стук от колесниц, когда множество коней бежит на войну; у ней были хвосты, как у скорпионов, и в хвостах ее были жала; власть же ее была – вредить людям пять месяцев. Царем над собою она имела ангела бездны; имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион» (Откр. 9, 1–11). Здесь числом 5 (пятым Ангелом) – числом вышедшего за пределы земных ограничений человека – открывается бездна тьмы, которая и есть замкнутое нашим «я» наше внутреннее пространство – и все те противоположные злым свойства, которые так долго «вон наружу просились» (5, 100) – выходят, наконец, наружу, чтобы жалить (пытаться разрушить? пытаться раскрыть? – и опять-таки – 5 месяцев) нашу затвердевшую ригидную оболочку (наше «я»), с которым мы полностью отождествились и которая и есть установление царства Аполлиона. Заметим – они «вредят» (хотя в свете такой трактовки это не нанесение вреда: повреждение оболочки *я* есть последняя попытка спасения *лица*) только людям, не отмеченным Богом, то есть не готовым к соединению с наступающим *всем*.

ПАРАДОКСАЛИСТ

Теперь поговорим о тех слоях текста, к которым не так легко подойти и которые далеко не так легко открываются, потому что закрыты от нас первыми своими, очевидными – и, как правило, отрицательно эмоционально маркированными значениями.

Тут нам необходимо вернуться к фразе из письма Достоевского брату, легшей в основу нашего анализа: «Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду*, – то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа – то запрещено» (28₂, 73).

Достоевский пишет это письмо после выхода первой части и до завершения работы над второй. Это важно. Потому что Достоевский никогда не пытался восстановить того, что было уничтожено цензурой – но в конце второй части разместил текст, который возвращает нас ко времени и способу письма первой части. Мы словно снова оказываемся там, в том месте, по которому прошла цензура. И Достоевский делает в этом тексте удивительную вещь – он теперь необходимость веры и Христа размещает прямо внутри фраз, воспринимающихся большинством читателей как «богохульные», поскольку они отвергают наличный парадокс вещей. Теперь то, что сделано «для виду», прочно соединено с тем, что есть истинная цель и устремление автора – и он, очевидно, считает, что так драгоценные ему мысли окажутся во всех смыслах в большей безопасности и сохранности. А, возможно, приобретут и большую действенность.

Заодно мы увидим, насколько мы сами продвинулись в работе понимания. Ведь почему алхимики работали непременно с материей, с металлами, если целью была внутренняя работа, работа над собой, над собственным преображением и построением своего *тела бессмертия*? Потому что когда тебе ничто не мешает, ты можешь много нафантазировать о том, как ты усовершенствовался. Но как только что-то помешает – от владения собой останется одно воспоминание. Алхимики хорошо понимали, что при работе важно сопротивление материала. Для того чтобы верифицировать собственные внутренние изменения, есть только один способ – увидеть, что ты *на другом уровне* можешь работать с материей. Поэтому процесс работы с атанором и ретортой – процесс, идущий параллельно преображению алхимика. Поэтому момент создания фило-

софского камня одновременно означал, что человек, который производил эти операции, сам достиг уровня преображенного существа. Поэтому про Никола Фламель ходит слух, что он не умер и никогда не умирал: не потому, что он создал вещество, позволяющее жить вечно, а потому, что параллельно с созданием универсального преобразующего вещества он создал преображенного себя, не подверженного тлению.

Что имеется в виду, когда подпольный говорит о создании человека в реторте (5, 104, 115)? На первый взгляд, мы сталкиваемся с чем-то искусственным, с пробиркой, с чем-то, что заведомо хуже рождения в лоне *матери-природы*. Но если мы начинаем присматриваться к значению слова пристальнее, то мы выясняем, что нам сказано нечто почти прямо противоположное.

Реторта (*лат.* *retorta* – «повернутая назад» – и это значение слова тоже может указывать и на оборачиваемость суждений, внутри которых оно настойчиво присутствует) – алхимический сосуд, в котором на малом пространстве воссоздавалось чудо творения. Возвращением к изначально неповрежденному миру, к его истоку создавалось вещество, обновляющее свойства всего поврежденного во внешнем мироздании, возвращающее все поврежденное к изначально-безгрешному состоянию – исцеляющее человеческие болезни и главную из них – смертность, исцеляющее металлы (так, свинец, из которого «изготавливалось» золото алхимиков, мыслится ими падшим, прокаженным или заколдованным золотом). Это вещество в своем окончательном виде называлось «Философским камнем» и, по свидетельству истинных алхимиков, преображало прежде всего своего изготовителя самим процессом изготовления. Реторта родственна древним священным погребальным сосудам, представлявшим из себя вазу с округлым или грушевидным низом (по сути, повторяющим форму женской матки) и вытянутым, устремленным вверх горлом; сосудам, служившим местом погребения праха с надеждой и целью его последующего возрождения. В этом смысле сам сосуд становится вестником и символом воскресения. В реторте алхимики, по преданию, выращивали и гомункулусов – «человечков», «сотворенных» людьми (о чем рассказал и Гете в «Фаусте»).

Таким образом, навязчивое упоминание подпольным о рождении из реторты, подспудно говорит нам, что сознающий человек – это не то существо, которое создано *только природой только на земле*, и это не то существо, которое предназначено в земле упокоиться без воскресения, заключенное в каменную гробницу законов природы.

Кстати, рифмой-антитезой к этому способу происхождения сознающего человека будет: «Уж как докажут тебе, например, что от обезьяны произошел, так уж и нечего морщиться, принимай как есть» (5, 105), – в качестве происхождения и истока человека натурального. Интересно, что связанным накрепко с этим происхождением от обезьяны из лона матери природы будет следующее: «Уж как докажут тебе, что, в сущности, одна капелька твоего собственного жиру тебе должна быть дороже ста тысяч тебе подобных и что в этом результате разрешатся все так называемые добродетели и предрассудки, так уж так и принимай, нечего делать-то, потому дважды два – математика» (5, 105).

Сознающий же человек, оказывается, создан совершенно другим образом и непонятно кем (но не матерью-природой или не одной матерью-природой), потому что у реторты точно должен быть оператор. Она сама по себе ничего не произведет. Таким образом, рождение из реторты – это не процесс рождения человека из лона матери-природы, а процесс сотворения человека. Вот принцип высказывания в «Записках из подполья»: каждое высказывание оборачиваемо – и очень часто не по одному разу.

Достоевский, выбирая и используя некое конкретное слово, пытается быть максимально лаконичным и эффективным. Так, введя только одно слово «реторта», он выстраивает за ним огромный комплекс смыслов, который в XIX веке был более актуализирован в сознании читателей, чем сейчас.

Таким образом, оказывается, что подпольный человек, говоря о другом – на первый взгляд, искусственном и, в силу этого, отвратительном – способе рождения человека сознающего, возвращает нас к моменту сотворения человека.

Но посмотрим, как этот прием концентрированно присутствует в конце текста. В том абзаце, где подпольный возвращается в настоящее время («Даже и теперь, через столько лет...» (5, 178)), он говорит следующее: «Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь, и что оно такое, как называется. Оставьте нас одних, *без книжки*, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, – не будем знать, куда примкнуть, чего придержаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать» (5, 178–179). В свете всех (или большинства) предыдущих высказываний подпольного, мы склонны по первому чтению воспринимать это высказывание как высказывание о противопоставлении живой жизни и книжки. Смотрим, однако, дальше. (Здесь хочу еще раз заметить, что то, что мы сейчас будем говорить, вовсе не отменяет того противопоставления, которое в нашем

сознании зафиксировалось. То есть, когда мы доходим до того, что оказывается прорывом и откровением – это совсем не отменяет того, что на другом уровне это нечто весьма плохое и отрицательное.)

Давайте прочтем процитированную фразу еще раз внимательно: «Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь, и что оно такое, как называется? Оставьте нас одних, *без книжки*, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, – *не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать*». Это о какой книжке говорится, о какой книжке так только и можно сказать? О Библии, конечно. Я даже думаю, что именно о Евангелии. Потому что, заметим, здесь сказано – «без книжки», а не «без книжек» (*biblia* (греч. «книги») – это множественное число). Евангелие же называется в ед. числе, хотя содержит тоже корпус из нескольких текстов – но они и отображены по принципу существенного единства, и сама уменьшительная форма указывает на книжку сравнительно небольшого объема.

Оказывается, что такое *живое* и как оно называется – мы действительно, с точки зрения Достоевского, можем узнать только при помощи книжки. Потому что если нас без книжки оставить – то мы тотчас же запутаемся и потеряемся. И вообще потеряем все основания, не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться, что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать. Сравним его высказывание в записных книжках: «Совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного» (27, 56). И еще: «...не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь честность (русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образец и идеал есть у меня, дан, Христос» (27, 56). То есть – без внешним образом данного в книжке образца и идеала человеку не с чем сверяться, ибо внутренние убеждения его могут оказаться радикально искажены – и, как правило, оказываются искажены в силу действия первородного греха.

Теперь посмотрим следующую фразу. Она тоже по видимости имеет одно значение. «Мы даже и человеками-то быть тяготимся, – человеками с настоящим, **собственным** (хочу особо обратить ваше внимание на то, что «собственным» – выделено в тексте Достоевским) телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норювим быть какими-то небывалыми общечеловеками» (5, 179).

Общечеловек у Достоевского – очевидно двунаправленное слово. Потому что, с одной стороны, оно имеет безусловно отрицательное значение, в смысле абстрактности, бессодержательности, безличности, а с

другой стороны, оно имеет абсолютно положительное значение человека, который уже вошел во *все* путем отдачи себя всем. В мартовском «Дневнике писателя» 1877 года есть текст, который должен быть – или стать – очень известным, потому что пока он, увы, таковым не является. Называется он «Похороны общечеловека» и посвящен истории доктора, который всю свою долгую жизнь лечит и помогает всем людям без различия национального и религиозного, не обращая внимания на состоятельность этих людей, в результате чего он, как правило, лечит бедных, не только не беря с них платы, но еще и обеспечивая на свой счет лекарствами, а то и пропитанием самых неимущих. Именно этого доктора Гинденбурга Достоевский и называет общечеловеком. Правда, тут же поправляется и говорит: все-таки, наверное, он не общечеловек, а общий человек (25, 90).

Теперь вернемся к нашей фразе и посмотрим на ее первую часть: «Стыдимся и тяготимся быть человеками с настоящим, *собственным* телом и кровью». Смотрите, как легко поворачивается все высказывание: из того, что мы стыдимся быть с нашими собственными телом и кровью – как-то неявно (а на самом деле, по мере приглядывания к фразе, все явственнее) следует, что мы не стыдимся быть с чьими-то чужими/другими/Другими/общими телом и кровью/Телом и Кровью.

Сквозь фразу начинает сквозить идея причастия – мы принимаем в причастии Кровь и Плоть – но не свою собственную, а Другого, в результате чего у нас становятся уже не наши собственные, а *общие* тело и кровь (мы становимся *общечеловеками*). Мы принимаем плоть и кровь Того, Кто должен преобразить *нашу* плоть и кровь, возратить ее в первоначальное состояние, избавленное от жала первородного греха, то есть – произвести тот же процесс, который, как мы видели, происходил в реторте, процесс возвращения человека к первоначальному неповрежденному – *общему* его состоянию. Это, собственно, единственный смысл причащения. То есть мы получаем Тело и Плоть Христовы – и мы сами становимся общим телом и плотью – единым Телом Христовым, которое есть Тело Церкви. Таким образом, собственным телом и кровью (с которыми оставаться – *стыдно*) мы перестаем обладать не только в том смысле, что они преображаются принятием Тела и Крови Христа, но и в том смысле, что мы перестаем обладать *собственным*, потому что мы становимся *цельм*, сливаемся в области плоти и крови со *все*м.

Мы видим, что оборачиваемость парадоксальных фраз подпольно, резкость перехода от самого отрицательного к самому положитель-

ному смыслу в этом последнем абзаце идет по нарастающей. Последняя фраза по видимости – это сокрушительное осуждение. «Мы – мертворожденные, да и рождаемся уже давно не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим. Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи. Но довольно; не хочу я больше писать “из Подполья”...» (5, 179). Рождаться из реторты, рождаться от идеи... Идея – эйдос – первое значение этого слова по-гречески – образ: человек – образ Божий. И Христос в теле Девы *вообразился*. То есть Отец посылает в тело Девы образ, который она наполняет человеческой плотью. Недаром же Богородица в Благовещении, как мы видели в первой части книги, изображалась с куделью, в процессе ткания завесы для Святой Святынь Храма. Она должна была ткать полосу «истой порфиры» – насыщенно красного цвета. Она ткет завесу для Святой Святынь, где находится Тот, Кого не видел никто никогда. Но Она в тот же момент начинает ткать внутри себя – только уже не завесу от глаз – а, наоборот, образ, который явит нам Бога. Скажем еще раз – это вовсе не отменяет предыдущего, *плохого* смысла. Но этот смысл в то же время и радикально преобразуется. В сущности, Достоевский нам здесь показывает, как христианин должен работать с тканью мира – не вырезать и выжигать, чтобы на этом месте насадить что-то свое и новое – а проявлять в поврежденном истинное, вскрывать в отвратительном и гниющем первоначальное и чистое, отыскивать принцессу в ослиной шкуре. Возвращать искаженному первоначальный смысл, который там все еще не только наличествует – но и виден, и может восторгаться.

Можно сказать, что у Достоевского положительно (и оптимистично) подкладка бытия.

Мертворожденные, не от живых отцов, от идеи – странный текст, заставляющий читателя в этом месте споткнуться – и вспомнить... родословие Иисуса Христа, с которого начинается Евангелие. В этом родословии все рождаются от отцов (кстати, как во всяком родословии, там перечисляются уже *мертвые* отцы, *бессмертные* рождением этого Младенца) – а вот Иисус вдруг рождается не от отца, и вообще не от этого ряда прежде живших *отцов* – а от Марии (так у Матфея 1, 2–16), во чреве Которой вообразился Господь. А у Луки (3, 23–38) в конце перечисленного ряда мертвых отцов, которых Иисус – сын, стоит – Божий.

Замечательно, что весь текст подпольного заканчивается словами: но довольно, не хочу я больше писать из Подполья. То есть – если мы его понимаем только в отрицательном смысле – непонятно, почему он

вдруг решил перестать писать из Подполья. Потому что в описанной тут впрямую и на внешнем слое трагической ситуации только в Подполье и забиться. А он после всего этого вдруг решает, наоборот, выйти из подполья. Но если мы принимаем во внимание и все переворачивания текста – то это становится абсолютно логичным заключением.

Вспомним тут и еще один важный момент: вторая часть «Записок...» почти начинается с высказывания: «Я-то один, а они-то все». А вот заканчивается она словами: «все мы» – хотя герой и предчувствует, что его сейчас одернут (5, 178): не смейте говорить *все мы*. И дальше он говорит: да ведь не оправдываюсь я этим *всемством* (слова *все мы* и *всемство* выделены в тексте «Записок...»). Подпольный здесь вдруг не только понял, но и выговорил, что оказался каким-то образом, после этих шестнадцати лет, не в противопоставлении *всем*, а в составе этого «*все*», в единстве с ним. Мало того, он говорит: «Так что я, пожалуй, еще “живее” вас выхожу» (5, 178). То есть он настаивает, что он не только в составе этого «*все*», но – он оказывается способен ощущать и чувствовать то же, что все, гораздо живее и интенсивнее всех. Он оказывается на острие «*всех*».

После текста подпольного следует примечание автора: «Впрочем, здесь еще не кончаются “записки” этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться» (5, 179). В результате этого замечания значение последней фразы подпольного тоже трансформируется – она значит не то, что «я не хочу больше *писать*», а то, что «я не хочу больше писать “из Подполья”».

Именно здесь в единственном месте появляется слово «парадоксалист». Парадоксалист – буквально значит «тот, кто утверждает *вопреки, переиначивает*». Думаю, это именование прямо относится к выявленным нами высказываниям-перевертышам. «Докса» значит еще и вид, видимость. «Парадоксалист» может быть понято и как «тот, что говорит вопреки видимости (того, что говорит)». «Парадоксос» – «то, что бывает против обыкновенного мнения или ожидания». В сущности, нам сказано – тут написано нечто, чего вы не ждете.

Сорок лет – время хождения по пустыне – и мы присутствуем здесь при *конце* изгнания, в самый момент входа в землю обетованную, в Новый Иерусалим – поэтому реальность слоится и сквозь грязную отслаивающуюся кору проступают настоящие значения. Собственно потому, что подпольный здесь изображается в момент выхода из пустыни – переходного и срединного места – к чему-то совсем новому, здесь и зву-

чит исповедь в том, «о чем и себе не рассказывают». Этот момент и эта нужда в исповеди в такой момент – и есть причина написания подпольным «Записок».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Конечно, здесь, в сущности, только начат разговор о «Записках из подполья» в перспективе, заданной письмом Достоевского брату. Еще о многом можно было бы поговорить.

Например, о **Лизе**, в чьем полном имени «Елизавета» сочетаются два еврейских корня, означающие «Бог» и «клятва», и у Достоевского это имя всегда значит «клятва Бога» – клятва Бога в том, что Он придет к каждому, каждого окликнет, к каждому постучит – и войдет ко всякому, кто Его примет: «Се, стою у двери и стучу...» (Откр 3, 20). Елизаветы Достоевского – то малое, немощное, униженное мира, что, даже не думая об этом, дает войти в себя Богу, чтобы окликать и спасать людей – и принимать на себя тяжесть их ударов и оскорблений, как их всегда принимает на себя вечно распинаемый Бог. О Лизе, чья жизнь и спасение заключаются в том, чтобы *любить*.

Или о **деньгах**, которые очень интересно присутствуют в «Записках...» разными суммами (и эти цифры всегда что-то значат). О деньгах мы заметили, что подпольный их использует как ресурс, чтобы «соединиться с человечеством», чтобы вступить хоть в какое-то взаимодействие – и этот ресурс он всегда *занимает* у тех, с кем в это взаимодействие вступает (или еще у кого-то – но, оказывается, вступить хотя бы в тень взаимодействия со *всеми* можно, только используя ресурс *всех*).

Подпольный дает деньги только Аполлону и Лизе. Об Аполлоне мы уже говорили, а вот Лизе он пытается заплатить за *любовь*. Если Аполлону он платит (и всегда против своей воли) 7 рублей (Аполлоново число завершенного цикла, семидневки, на которую делится месяц и год), то Лизе пытается вручить насильно, оскорбительно и против ее воли – 5 рублей, а это в системе «Записок из подполья» число, выводящее за пределы обычного, здешнего 4. Число 5 – это то число, которое внутри текста Достоевского обозначает человеческую непредсказуемость – и несводимость к здешнему. 5 – число человека (звезда Соломона, пентаграмма), маркер выхода его за пределы материального и стихийного мира, издревле маркированного числом 4. 5-й элемент в пентаграмме помимо 4 стихий – это дух, то, что дается сверх законов известной нам земли, в результате чего из $2 \times 2 = 4$ и получается $2 \times 2 = 5$. Пятый – это Тот, Кто распят на кресте мира...

Но идея этой книги с самого начала была не в том, чтобы передать и получить рыбу, а в том, чтобы научиться пользоваться удочкой. Задача книги – предоставить путь освоения метода чтения, основанного на слушании писателя и на доверии к нему, – а не полное и завершенное истолкование бездонного текста Достоевского.

Естественный человек *радуется* каменной стене, потому что она ставит ему границу, полагает предел, задает меру. Меж тем для человека сознающего встреча с невозможным – просто вызов его еще до тех пор незадействованным способностям. То есть *естественный* человек видит перед собой ограду, а *сознающий* – пусть запертую – но дверь, которую хочет открыть.

Понять что-то новое, а не остаться при своем, мы сможем, только если подойдем к тексту не с позиций судьи, оценщика или зрителя, требующего, чтобы его развлекли – а с позиции ученика, вдумывающегося в предложенный ему пережитый автором опыт. В любой другой позиции опыт все равно в нас проникнет – только мы не сможем его ни осознать, ни даже опознать – и свою работу он будет производить над нами без нашего участия. А в произведениях Достоевского это всегда опыт встречи человека со своей истинной природой, опыт встречи со Христом.

Для Достоевского Христос никогда не объект (поклонения, влечения, желания и т.д.) – но всегда субъект, действующий в каждой частице бытия, даже когда кажется, что это бытие Его совсем забыло и вытеснило, и увлечено только собой. И любое недовольство бытия собой и своей сосредоточенностью на себе – это вход для Него. И любой голос в мире, обращенный к нам, заключает в себе голос Бога, как любой текст героя несет в себе, на глубоких внутренних слоях, голос автора, который может внутри того же высказывания говорить о другом, говорить противоположное или гораздо более сложное, чем сказал герой. Наше дело – уметь слушать.

III.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

«ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ»

ЗАЧЕМ ДОСТОЕВСКИЙ ИЗДАВАЛ «ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ» – И ПОЧЕМУ ЕГО ЧИТАЮТ МОЛОДЫЕ ЛЮДИ В XXI ВЕКЕ

В этом разделе мы попытаемся понять и, по возможности, внятно объяснить читателю, что такое философия произведений Ф.М. Достоевского, почему она существует в его текстах как внутренняя и имплицитная (скрытая), **как именно** она там существует и открывается для читателя – и почему она не существует ни в каком другом виде даже в «Дневнике писателя»; а также – почему и зачем она оказалась нужна молодым людям XXI века.

Внутренняя философия произведений Ф.М. Достоевского оказывается близка современным молодым людям и востребована ими потому, что целью самого Достоевского при написании его произведений было предоставить читателю новые поведенческие паттерны, способствующие переходу человека на иной уровень мышления, бытия и взаимодействия с миром. Именно в таком порядке – через изменение поведения, через опыт действия открывается другое мышление и другое чувство мира.

Эти новые паттерны оказываются чрезвычайно востребованными в современной ситуации стремительно меняющейся картины мира и стремительно меняющегося ощущения человеком своего места в мире.

Вопросы, одновременно центральные для творчества Ф. М. Достоевского и главные для жизненного самоопределения молодых людей⁹⁵ нашего времени, которые мне вкратце хотелось бы обозначить в самом начале статьи, с тем, чтобы развернуть их дальше, таковы:

1. Каковы и как строятся отношения человека с миром. Человек зависит от мира или мир от человека?

⁹⁵ Раньше такие вопросы задавались (даже себе, а тем более – другим) гораздо меньшим количеством людей – и задающие их вслух рисковали получить диагноз и подвергнуться психиатрическому лечению. Потому что это *рамочные* вопросы, не дополняющие и не проясняющие, а переформатирующие картину мира. В зависимости от ответа на них меняется весь строй жизни человека, а строй этот долгое время для большинства почти полностью предопределялся устоявшимся социумом. Сейчас устоявшийся социум исчез – остались его островки – но они стремительно разрушаются, поскольку не являются замкнутыми, сопротивляясь, часто очень радикально, этому разрушению.

2. В отношениях человека с миром очевидны ничтожность и бессильность – или всемогущество «маленького» человека?

3. Чем достигается всемогущество? Как можно изменить мир?

4. Что значит «менять мир, меняя себя»?

5. Почему самопожертвование и полная самоотдача (то есть выход за пределы себя) – не ущемление, а расцвет и осуществление моего бытия? Как самоотдача становится способом подключения к другому и к миру и возможностью влиять на другого и мир?

6. Как отдать все, когда у тебя ничего нет?

Достоевский отвечает на эти вопросы всем своим творчеством – но прицельно и предметно – в «Дневнике писателя» 1876–1877 годов, а также продолжающих его выпусках 1880 и 1881 годов. Этот «Дневник писателя» и задумывается им как пространство для таких ответов. Но поскольку область, в которой ответы на подобные вопросы могут быть даны, отличается большей «мерностью» от привычной нам «реальности», те тексты «Дневника писателя», в которых ответы на вопросы даются наиболее прямым образом, маркированы так или иначе словом или жанровым определением «фантастические».

Переходя к предметному рассмотрению заявленных здесь тем, прежде всего, определим, что имеется в виду под «внутренней» или «имплицитной» философией. Это не то, что можно вычитать/выписать из текста при дискурсивном чтении, не то, что там написано «прямыми словами». Внутренняя философия – это сердцевина повествования, не проявленная в собственно повествовании – или проявленная – и это еще наиболее простой способ – *противоположным* образом.

Дело в том, что философия эта рассчитана не на то, чтобы восприниматься «головой», проламываясь сквозь иные, не согласные с ней, осознанные⁹⁶ установки и убеждения, внушенные социумом, – или застревая в них, отбрасываясь ими, – а на то, чтобы непрямо и ненавязчиво, почти не вступая в конфликт, *раскрыть*, словно раскопать из под множества

⁹⁶ Или неосознанные – и это еще более «непроходимая» субстанция, поскольку неосознанные установки существуют как «аксиомы»: ценности, не подлежащие оценке и не требующие доказательств, на которых базируется вся наличная, хотя часто и невербализуемая, философия индивида. Это то, что в принципе очень сложно извлекается для осознания, потому что при попытке постановки вопросов к этим установкам, человек отвечает не рефлексией, а нравственной оценкой: «Как ты можешь об этом спрашивать? Если для тебя не очевидно, что это так – ты циник!»

наносных элементов всегда наличествующий в человеке *исконно сродный* ему путь и способ отношения с миром и действия в нем – наиболее эффективный и абсолютно доступный любой личности.

Во всяком случае, именно как исконно сродный этот способ взаимодействия с миром воспринимается самим Достоевским. Вот что он пишет еще в 1862 году, в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтобы быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: *самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное* самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. *Это закон природы; к этому тянет нормально человека*» (5, 79).

Особый и интересный вопрос, почему социум традиционно блокирует этот путь и способ.

Ответ, видимо, состоит в том, что до сих пор главная задача социума (не важно, какого объема: семьи или государства, корпорации или кружка по интересам) была – провести границы между своими и чужими – и сделать для человека возможными (и даже – *единственно возможными*) действия в пользу своих *за счет* чужих.

Таким образом, можно сказать, что эгоизм в нас настойчиво социально культивируется, взращивая индивидуальность, я (суть которого – границы; которое все есть – одна бесконечная каменная стена, отделяющая внутреннее личности от внешнего – и лишаящая человека доступа и к тому, и к другому, размазывая его самого по этой тонкой разделительной линии) вместо *личности*, суть которой – открытость, способ существования которой – солидарность со всем мирозданием, потому что только распространение до границ мироздания за счет сочувствия и соучастия обозначает для личности ее истинный масштаб и границы.

То, что при этом культивируется *коллективный* эгоизм – в общем, не принципиально.

Между тем, путь отношения с миром, раскрываемый для человека внутренней философией Достоевского, разбивает, делает абсолютно невозможной работу такого рода культурных установок. В результате чего человек становится практически неподконтролен – или гораздо в меньшей степени подконтролен – социуму с его окостеневшей системой базовых представлений о том, что такое человек. В силу чего личностью впервые и обретается настоящая, ничем не скованная и не блокируемая возможность этот социум менять.

Существо внутренней философии Достоевского, собственно, заключено **в утверждении в качестве основы действий человека в мире личности, а не я.**

Имплицитную (непроявленную) философию я бы немного отличила от внутренней философии, назвав так ту специфическую установку, что присутствует в каждом слове произведения Достоевского; то, что проявляется *в самом способе обращения художника со словами*. Этот способ обращения со словами тоже воздействует на читателя мимо сознания, представляя ему паттерн другого типа взаимодействия, чем тот, к которому он, с большой вероятностью, привык.

Это *уважительное и ненасильственное взаимодействие*, за счет которого слова Достоевского словно обретают другую весомость и невероятную глубину, что неудивительно, ведь автор отказался от того, чтобы заставлять их обслуживать сиюминутные нужды сюжета, ради чего словам неизбежно приходится сжаться, уплощаться, редуцироваться, оторваться от почти всего пространства своего смыслового поля⁹⁷ (так же как личности, встраивающейся в задачи социума, приходится, как правило, серьезно поступиться собственной глубиной). Таким образом, имплицитная философия Достоевского, выраженная предельно кратко, заключается в утверждении бесконечной ценности любого слова для создания глубины текста – и любой личности для создания глубины жизни.

Внутренняя философия, таким образом, направлена на смену базовой парадигмы человека во взаимоотношениях с социумом, а имплицитная – на встраивание другого паттерна взаимоотношений между людьми.

⁹⁷ См. об этом: *Касаткина Т.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004.

Выше я сказала, что эта смена парадигмы и предоставление новых поведенческих паттернов были интенциональны со стороны Достоевского на протяжении всей его творческой жизни, а не просто так случились. Вот как описывает едва семнадцатилетний Достоевский мысль, подвигающую поэта на творчество и сопровождающую его в творческом процессе: «Но одно помышление о том, что некогда вслед за твоим былым восторгом вырвется из праха душа чистая, возвышенно-прекрасная, мысль, что вдохновенье как таинство небесное освятит страницы, над которыми плакал ты и будет плакать потомство, не думаю, чтобы эта мысль не закрадывалась в душу поэта и в самые минуты творчества» (28₁, 53).

А в своем последнем романе он отдает уже преображенному бедой и любовью, ощутившему в себе *нового человека* Дмитрию Карамазову почти ту же мысль, но еще более сильно выраженную: мысль о том, что самым высоким смыслом человеческого бытия, личности на высшей ступени развития (личности, в которой, по Достоевскому, проснулся, воскрес, ожил нигде не названный впрямую – в силу закона отступательной тактики Достоевского – но так несомненно обозначенный Христос, «новый воскресший человек»), является *помогающее участие в подлинном преображении другого человека*. «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. Страшно! И что мне в том, что в рудниках буду двадцать лет молотком руду выколачивать, – не боюсь я этого вовсе, а другое мне страшно теперь: чтобы не отошел от меня воскресший человек! Можно найти и там, в рудниках, под землею, рядом с собой, в таком же каторжном и убийце человеческое сердце, и сойтись с ним, потому что и там можно жить и любить, и страдать! Можно возродить и воскресить в этом каторжном человеке замершее сердце, можно ухаживать за ним годы и *выбить* наконец из вертепа на свет уже душу высокую, страдальческое сознание, возродить ангела, воскресить героя! А их ведь много, их сотни, и все мы за них виноваты! Зачем мне тогда приснилось “дите” в такую минуту? “Отчего бедно дите?” Это пророчество мне было в ту минуту! За “дите” и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех “дите”, потому что есть малые дети и большие дети. Все – “дите”» (15, 30–31).

Мы видим, что Достоевский предлагает читателю тот же паттерн, который он сам непрестанно реализует в себе, в том числе – и в первую очередь – посредством своего творчества. Именно поэтому он никогда

не выглядит назидательно – он не учит абстрактному хорошему – а зовет за собой, предлагает собственный опыт.

Мы видим и еще одно – выделенное мною в тексте слово «выбить» обозначает действие не сверху вниз, как обычно понимают помощь (действие, которое позволяет поднять до себя, до своего уровня), а действие снизу вверх, поднимающее того, кому помогают, хотя бы на один уровень выше помогающего. Истинное действие личности на высшей ступени развития (и именно по этому признаку ее можно определить) – не протягивать руку вниз, чтобы помочь добраться до своего уровня (но всегда чувствуется, что лучше – чуть ниже) – но – поднимать и, не останавливая движения, выталкивать со своего уровня вверх, помогать подняться **выше** себя. Это действие явлено нам иногда по отношению к детям (малым и большим) на земле теми, кем и в ком (часто неосознанно и незаметно) является нам божественная любовь: родителями и учителями. Об этом говорит, именно это действие намеревается осуществить Христос по отношению к верующим в него в этих вечно забываемых христианами словах Своих: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14, 12).

Мои наблюдения и попытки анализа жизненной позиции молодых людей XXI века – и того, что им дает и как с их позицией взаимодействует внутренняя/имплицитная философия произведений Достоевского – происходили главным образом в процессе проведения мною в течение уже 20 лет Апрельских юношеских чтений «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века» в России, и в течение 4 лет – Юношеских Достоевских чтений в Италии⁹⁸.

На основании этих наблюдений я могу говорить, что взаимодействие жизненной позиции современных молодых людей и подростков с внутренней философией произведений Ф.М. Достоевского происходит, в первую очередь, по следующим силовым линиям и возбуждает следующие вопросы⁹⁹:

⁹⁸ Материалы чтений доступны в интернете, например, здесь: русские чтения – <http://fm-dostoevskiy.narod.ru/txt/totals.htm> и <https://philologist.livejournal.com> по тегу «Старая Русса»; итальянские чтения – <http://www.ilmondoparla.com/materiali>

Впрочем, эти чтения не закрыты друг для друга и последние четыре года обмениваются все более крупными делегациями со все более активным участием.

⁹⁹ Я не имею в виду, что молодые люди именно так и формулируют вопросы. Я предлагаю здесь формулировки, которые обобщают обычно задаваемые вопросы и про-

1. Каковы и как строятся отношения человека с миром? Человек зависит от мира или мир от человека? Человек ли определяется тем миром, в который он пришел, занимает ли он часть уже готового и поделенного пространства этого мира, заставляя других потесниться – или его приход меняет мир, предоставляя миру новые возможности и новое, прежде никому не доступное пространство и время? Иначе говоря – истощается или обогащается мир с приходом нового человека? (Часто случается, что мы говорим, отвечая на этот вопрос: «Конечно, обогащается!») – но ведем себя так, что понятно, что мир при этом истощается, что новый человек становится не *даром*, но *конкурентом* всем живущим.)

2. В отношениях человека с миром очевидны ничтожность и бессильность – или всемогущество «маленького» человека? Почему человек ощущает себя «маленьким» перед миром? Это его естественное ощущение – или это ощущение навязано ему социумом, чья задача – установление и поддержание стабильности, сохранение имеющегося – и жесткое встраивание новопоявившегося в уже имеющееся?

Собственно, именно этим вопросом о масштабе человека и открывается «Дневник писателя» 1876 года, который Достоевский, совершенно непонятным для читателя образом, с места в карьер, начинает разговором о самоубийствах. Достоевский начинает с самовольной смерти потому, что *только в перспективе смерти* – и причин, могущих подтолкнуть к небытию – *оценивается – и обретается – истинный масштаб человеческой личности*¹⁰⁰. В частности, он говорит об этом масштабе следующее: «Самоубийца Вертер, кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что не увидит более “прекрасного созвездия Большой Медведицы”, и прощается с ним. О, как сказался в этой черточке только начинавшийся тогда Гете! Чем же так дороги были молодому Вертеру эти созвездия? Тем, что он сознавал, каждый раз созерцая их, что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес Божиих вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а, стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия... и что за всё счастье чувство-

ясняют их дальние интенции. Впрочем, иногда они формулируют свои вопросы именно так.

¹⁰⁰ Не случайно проблема самоубийства в социологии и психологии рассматривается и как специфически подростковая проблема – она имеет возрастную привязку именно в связи с тем, что в этом возрасте происходит оценка своей личностной значимости и значительности, своего личностного масштаба.

вать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? – он обязан лишь **своему лику человеческому**. “Великий Дух, благодарю Тебя за лик человеческий, Тобою данный мне”. Вот какова должна была быть молитва великого Гете во всю жизнь его» (22, 6).

3. Чем достигается человеческое всемогущество? Как можно изменить мир? Где у человека обретаются те рычаги, те способы воздействия, которые позволяют ему начать действительно масштабные – и при этом не разрушительные, а созидательные – изменения?

4. Что значит «менять мир, меняя себя»? Почему именно я сам – тот рычаг, оказывая направленное воздействие на который, я меняю далеко не только себя?

5. Почему самопожертвование и полная самоотдача (т.е. выход за пределы себя) – не ущемление, а расцвет и осуществление моего бытия? Как самоотдача становится способом подключения к другому и к миру и возможностью влиять на другого и мир?

И последний, уже совсем практический вопрос – а, надо сказать, что подростков и молодых людей интересует именно практика, их вопросы не о том, как думать, а о том, что делать; и мысль, и концепцию мира они воспринимают очень практически, сразу задаваясь вопросом, какие действия, какой способ существования из них следуют – и это, на мой взгляд, самый правильный подход к мыслям и концепциям – так вот, вопрос, буквально позволяющий начать подростку практиковать новый способ бытия (потому что именно в таком состоянии он себя и ощущает, как правило, в подростковом возрасте, даже в том случае, если он социально благополучен):

6. Как отдать *все*, когда у тебя *ничего* нет?

Эти вопросы не только центральные для художественного творчества Достоевского с самого начала до самого конца, но и «Дневник писателя» он создает, в сущности, для того чтобы отвечать именно на эти вопросы.

Причем, если в «Дневнике» 1873 года – в ряде статей, опубликованных в журнале «Гражданин» – он пытается говорить на именно эти темы в прямом дискурсе (например, статья «Среда» (21, 13)), публицистически, то в том настоящем «Дневнике писателя», представляющем собой творческое единство, который выходит как журнал одного автора и получает свое начало в 1876 году, Достоевский вновь, как и в художественных текстах, пишет не наступая, а «отступая» от читателя, позволяя ему *не заметить* главных тем, о которых неизменно идет разговор, оформляя свою философию как «внутреннюю» и «имплицитную».

Надо сказать, что читателям и исследователям «Дневника писателя» очень мешает увидеть внутреннюю целостность и истинную интенциональность этого текста то обстоятельство, что, говоря о «Дневнике», обычно рассматривают в одном ряду, благодаря единству жанра и названия, «Дневник писателя» 1873 года и тот «Дневник писателя», что выходит с 1876 года до конца жизни Достоевского, регулярно в 1876–1877 годах, нерегулярно далее, но от этой нерегулярности не выпадая уже из общего единства. Эта нерегулярность выхода и позволяет не заметить новой целостности, начавшейся именно в 1876 году¹⁰¹ – и в силу этого не опознать январского номера «Дневника писателя» 1876 года как философского предисловия к этому новому «Дневнику писателя», в котором писатель неявно и недискурсивно – хотя очень отчетливо – обозначает свои глубинные задачи и намерения в таких его главках как «Золотой век в кармане» – и особенно в заключении главки «Колония малолетних преступников», в той ее части, которая в названии главки обозначена: «Маленькие и дерзкие друзья человечества».

Именно потому, что в «настоящем» «Дневнике писателя» его философия оформляется как внутренняя и имплицитная, все основные и глубинные темы «Дневника писателя» высшее и окончательное свое выражение получают в художественных текстах – ибо только художественный текст в полноте обладает способностью такого «отступательного» воздействия на читателя, предлагающего тому возможность доступа и раз-

¹⁰¹ «Дневник писателя» обычно и издается таким образом, что в первом томе все начинается с «Дневника писателя» 1873 года, и первый номер 1876 года даже зрительно не воспринимается как начало чего-то нового, тем более, что Достоевский в первой главе этого номера начинает повествование с многоточия, как бы продолжая прерванный некий прежний текст, а далее настаивает на том, что это неожиданное и непонятное перебирание разных сюжетов было попыткой предисловия, а он «не мастер писать предисловия». В середине тома (или даже в начале тома – но если «Дневник писателя» не публикуется как целостный текст в составе одной книги, а достаточно произвольным образом разбит по выпускам, как в академическом собрании сочинений) это выглядит скорее как отрицание того, что здесь начинается что-то новое, тогда как в начале тома это заставило бы читателя искать предисловия (которое, как выясняется в кратком диалоге читателя с автором, должно быть следующим: «... объясните ваше направление, ваши убеждения, объясните: что вы за человек и как осмелились объявить “Дневник писателя”» (22, 6)) во всем выпуске в целом – то есть воспринять его весь как некое предисловие к изданию, в котором *непрямым* образом объясняется и направление, и убеждения автора, на что и рассчитывал Достоевский.

блокирования глубинных основ его личности – но предлагающего в той форме художественного текста, которая, во-первых, обладает возможностью огромной многослойной концентрации смыслов, несущих освободительный эффект, а во-вторых – обладает возможностью сколь угодно долгого их хранения в «облатке» сюжета¹⁰², из которого смыслы смогут развернуться, когда наступит для того читательская готовность – или острая ситуативная необходимость.

Интересно, что такой художественный текст, в котором разрешается, достигает своего высшего выражения поставленная в «Дневнике писателя» и прошедшая разные формы выражения мысль писателя, или прямо в жанровом подзаголовке называется автором «фантастическим», или слова с этим корнем маячат в непосредственной близости от текста, в пограничных с ним главах «Дневника...»

Если переход автора от публицистики к художественному тексту дает возможность огромного стяжения смыслов – то переход к «фантастическому» художественному тексту дает возможность *максимального* стяжения смыслов. Фантастическое в этом смысле – как бы *противоположный полюс* публицистического, то, что замыкает и завершает в единство по видимости разобранный, разнообразный и многотемный публицистический мир «Дневника писателя».

Опять-таки интересно при этом, что автор – по крайней мере, в одном случае («Кроткая») – специально оговаривает, что озаглавив рассказ *фантастическим*, он сам находит его *в высшей степени реальным*, а «фантастическое» заключено исключительно в самой форме рассказа, в некоем «техническом» допущении, которое и дает возможность этому в высшей степени реальному рассказу существовать (24, 5–6).

При этом во втором фантастическом рассказе «Дневника писателя» – в «Сне смешного человека» – также, строго говоря, не происходит ничего фантастического. Там тоже, в сущности, есть лишь «техническое» допущение, к тому же реалистически оправдываемое сном: то, что обычно существует на огромных пространственных и временных дистанциях, посредством сна приближается, становится обозримым. Для нас – и, прежде всего, для героя – становится возможным видеть все самые отдаленные во времени и пространстве последствия своих действий – те последствия,

¹⁰² «Облатка» – очень неточное выражение, обозначающее лишь один из аспектов того, чем сюжет является для этих концентрированных смыслов. В другом аспекте его можно назвать, например «мнемоническим приемом» для них.

что обычно исчезают из виду уже на самой короткой дистанции, как исчезают из виду круги, расходящиеся в воде от брошенного в нее камня. Поэтому слова: «Я развратил их всех», – не болезненное преувеличение, но всего лишь констатация *очевидного* для героя факта.

Почему же, однако, при этом Достоевский называет свои рассказы в «Дневнике писателя» «фантастическими», словно намеренно вводя читателя в необходимость отрефлексировать это напряжение между «фантастическим» и «в высшей степени реальным» (выражение, слишком напоминающее знаменитое самоопределение писателя – «реалист в высшем смысле»)?

Здесь нам понадобится контекст – поскольку очень важно, как писатель использует слово, концептуализированное в его творчестве (то есть – ставшее частью его творческой концепции) – особенно, если это контекст того же самого «Дневника писателя». (Заметим при этом, что наличие такого концепта не запрещает писателю употреблять слово и в иных/расхожих на момент написания текста смыслах; слово, являющееся концептом, всегда так или иначе дополнительно маркируется в тексте – хотя бы, например, появившимся авторским рассуждением о нем).

Вот текст «Дневника писателя», прозрачно концептуализирующий слово «фантастический»: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это всё еще пока для человека *фантастическое*» (23, 144–145).

Однако, прозрачно текст это слово концептуализирует лишь в том случае, когда мы опознаем в нем скрытую цитату. «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1,8) – несколько раз говорит о себе Христос в Апокалипсисе. Таким образом, «фантастическими» Достоевский называет те тексты, которые дают глубину «насущному видимо-текущему», *проявляют* (посредством того или другого «технического» допущения) его концы и начала, скрытые в других, неочевидных, хотя в высшей сте-

пени реальных, божественных планах бытия. Те тексты, которые проявляют в человеке как Христа, так и его несоответствие Христу – то есть то, что и является истинными причинами всего происходящего в мире.

В сущности – такое определение фантастического – это одновременно идеальное определение жанра фэнтези – и *технологически*, то есть – по технике воздействия на читателя, фантастические рассказы Достоевского абсолютно сходны с вершинами современного жанра, недаром столь востребованного молодыми людьми.

И Достоевский, и авторы фэнтези меняют количество и глубину уровней, на которых закладываются причины действий человека в мире. В результате чего, например, самоотдача и жертвенность выводятся не из потребностей социума и его одобрения, служащего жертве наградой за хорошее поведение, но из потребности самой личности в росте и переходе на качественно другой уровень бытия и взаимодействия с миром, – для достижения чего самоотдача является единственным способом и где самоотдача становится самым естественным жизненным действием.

И Достоевский, и лучшие образцы фэнтези не преподносят читателю нравственные уроки – но раскрывают перед ним пути личного восхождения и преображения себя и мира – за счет «фантастического» введения в повествование *концов и начал*.

Посмотрим, как Достоевский делает это в самом начале «Дневника писателя», в первом выпуске 1867 года, в котором он очень быстро сообщает, что он не умеет писать предисловия – в результате чего в предисловие, в сущности, превращается весь первый номер. И, действительно, открытую, не «внутреннюю» декларацию того, в чем состоят его направление и убеждения и для чего он собирается издавать «Дневник писателя», Достоевский просто не мог бы себе позволить – как не мог себе позволить в «Бесах» в окончательном тексте воспроизвести свою социальную программу, многократно отчетливо прописанную в черновиках и сводящуюся, в сущности, к трем словам: «если все Христы...» – просто по ее «фантастичности»¹⁰³.

¹⁰³ Это «все Христы» – действительно лейтмотив черновиков к «Бесам», появляющееся в разных вариантах, но всегда как *единственно возможный способ осуществления реальных социальных преобразований*: «...жертвовать и жертвовать, тогда все взаимно и будут счастливы, ибо предположить, что все Христы» (11, 106); «Если б представить, что все Христы, то мог ли быть пауперизм? В христианстве даже и недостаток пищи и топлива был бы спасением (можно не умерщвлять младенцев, но самому вымирать для брата моего)» (11, 182); «Христианство компе-

Убеждения же его заключались в том, что одна развитая личность способна радикально изменить мир, а цель – в донесении до читающих самого наличия этой возможности – и «технических» способов ее реализации. Во внедрении в них, так сказать, этого знания.

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

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

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

тентно даже спасти весь мир и в нем все вопросы (если все Христы...)) (11, 188); «Вообразите, что все Христы, – ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. 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, 193); «Вот тут труд всеобщий (если б все были Христы) проявился бы с радостным пением, но не афинских вечеров» (11, 193).

Нигде не сказав о том прямо – и, наоборот, всячески подчеркнув смешную невозможность такого вывода, Достоевский предлагает читателю совершенно фантастическую мысль, потом регулярно повторяемую на страницах «Дневника...» и окончательно выраженную в «Сне смешного человека»: нигде и никем не замеченный человек, живущий в согласии со своими глубинными душевными движениями, с истинными желаниями своего сердца, освобождает глухо и незаметно трех-четырёх человек – в результате чего через 20 лет вся Россия в едином порыве уничтожает у себя крепостное право. Человечество – единый организм, подспудно внушает – и дает ощутить читателям Достоевский – и если одна его клетка перестала жить по навязанному регламенту и начала следовать истинным и глубинным желаниям сердца своего, пожертвовав для этого всем – то через двадцать или через сто лет, или через тьму веков – но перестроится весь организм, ибо движение начато и не может быть остановлено. Один человек, просто меняя себя в сторону истинного своего бытия и назначения, неизбежно меняет мир и человечество. И – стоит только перестать чувствовать свою нищету и попытаться увидеть нужду другого – у тебя непременно найдется, что отдать. Об этом Достоевский очень явно написал еще в «Преступлении и наказании».

Но в «Дневнике писателя» он идет дальше, он показывает (особенно наглядно – в главках первого и третьего выпусков «Дневника» за 1877 год: «Фома Данилов, замученный русский герой», «Похороны “Общечеловека”» и «Единичный случай»), что как только ты сконцентрируешься на нужде другого, совсем не думая о себе, ты превратишься в изобильный источник всего потребного миру – и мир отзовется и раскроется в своей райской, изобильной и благодатной, сущности, не несуществующей, не уничтоженной, но глубоко погребенной некогда грехопадением и восстановленной во всей полноте Христом – и лишь скрытой от нас стеной нашего сосредоточенного на собственной нужде и нищете *я*.

Эта внутренняя философия творчества Достоевского в сочетании с предложенными им практиками ее осуществления в пространстве собственной жизни оказывается жизненно важна и востребована молодыми людьми начала третьего тысячелетия еще по одной причине. Она впервые не энигматически, а логично и прозрачно отвечает на вопрос: что такое быть по-настоящему первым? И что значит: первый – это второй? Достоевский достаточно прямо показывает – в том числе, самым строем своего текста, недаром названного М.М. Бахтиным «полифоническим», где каждому из героев принадлежит самостоятельный, полноценный, нере-

дуцированный голос – что мы все, просто по факту рождения – первые. Мы все – цари, «род избранный, царственное священство, народ святой» (1 Петр. 2, 9), для нас первое место обеспечено просто нашим вхождением в бытие – ибо мы все *протагонисты нашей собственной жизни*. В конце концов, всемирную историю можно описать так, что она сойдется вся к каждому из нас – и вся от каждого из нас разойдется, измененная нашим пришествием в мир. Можно сказать, что Столетняя война произошла для того, чтобы твоя пра-пра-пра-прабабушка и твой пра-пра-пра-прадедушка имели шанс встретиться. И это верно – для каждого.

И тогда – в чем наша исключительность, наша великость? Откуда она может взяться, в чем проявиться? Эта исключительность, великость проявляется, когда мы становимся вторым в чьей-то еще жизни. Когда мы выходим *за пределы той нашей жизни*, в которой мы протагонисты, в которой мы первые. То есть – *превосходим себя*, превосходим свою историю, становимся необходимыми участниками других историй в качестве *второго*, помогающего протагонисту осуществиться во всей мыслимой полноте. Поэтому главный герой последнего романа Достоевского, в котором он хотел «высказаться, наконец, весь», Алеша Карамазов – всегда *второй*.

И чем в большем количестве жизней нам удалось стать вторыми, тем больше мы повлияли на все движение человеческой истории, на общечеловеческое движение к своему становлению в идеальной форме. И вот эта задача быть вторым – это и есть то, о чем Христос говорит как о цели Своего пришествия: «не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить» (Мф. 20, 28). Это и есть то, что для Достоевского становится закономерным и блистательным итогом развития личности на самой последней ступени ее восхождения к истинной себе самой.

«МАЛЬЧИК У ХРИСТА НА ЕЛКЕ»
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:
СТРУКТУРА ОБРАЗА И ЭСТЕТИКА ДЕЙСТВИЯ

«Мальчик у Христа на елке» – текст Достоевского из первого номера «Дневника писателя» 1876 года, наиболее взывающий к постановке вопросов о структуре образа в произведениях писателя, об интенциональной направленности художественного текста, стремящегося предложить читателю иное видение окружающей реальности, «промыть» его глаза, залепленные наносной грязью от «насущенного видимо-текущего», затянутые корой повседневности. Разрешение вопроса о структуре образа позволяет ответить на вопрос о том, чем достигается глубина текста у Достоевского. В этой главе описывается двусоставный образ Достоевского, его аналоги в христианской культуре, свойства и качества такого образа, способы его построения посредством воспроизведения иконописных образов или посредством аллюзий на евангельский текст, его необходимость для создания пространства личной активности читателя. Описываются также отличия этого образа от двусоставного образа иного типа (образа символистов), нацеленного на пробуждение воспоминания, на узнавание, на осознание вечных паттернов человеческих действий и отношений – но не на изменение этих паттернов. Рассказ обнаруживает двуслойность не только человеческих образов, но и образов пространства, присутствие в глубине повседневности уже преобразованного пространства, проявиться которому не позволяет человеческая косность, безучастность, сосредоточенность на своем «я».

Давно стало банальностью высказывание о *глубине* и о *силе воздействия* произведений Ф.М. Достоевского. Однако *технические* вопросы, вопросы поэтики относительно этой *глубины* и этой буквально преобразующей читателя, вызывающей его к новому видению и к новому поведению *силы воздействия* обычно не ставятся. Представляется, однако, что бессмысленно разговаривать об этих вещах без попытки уловить, чем и как они достигаются. Полагаю, что ответы на эти вопросы прежде всего надо искать в способе построения Достоевским художественного образа.

Достоевский строит образ в своем повествовании так¹⁰⁴, что сквозь тонкую (хотя и вполне плотную) оболочку героев и событий их жизни, сквозь *существующее, сиюминутное* читателю являются вечные лики и вечное бытие, человек оказывается каждое мгновение (которое есть не что иное, как вход в вечность) не сосредоточенным в этом мгновении, на поверхности бытия, но распахнутым, размахнувшимся на всю метафизическую глубину, от ада до рая. У Достоевского иной *размер* человека по сравнению с тем, что виден натуралисту, тому реализму, который «мелко плавает»¹⁰⁵, по словам писателя.

Образ Достоевского обычно двусоставен – внешний образ текущей реальности позволяет внимательному взгляду увидеть *в этой же реальности*, в ее *глубине*, *явленный* образ вечности, что и есть «реализм в высшем смысле»¹⁰⁶. За внешним сюжетом, за внешней историей в произведениях писателя стоит старинный сюжет, древняя история – сюжет и история, являющиеся фоном всей жизни человека-христианина, – история Христа. Именно при анализе того, как построен образ у Достоевского, актуальнее всего оказывается сказанное старцем Зосимой: «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих*, и названо все и указано на веки веков. И сколько тайн разрешенных и откровенных...» (14, 265). Заметим здесь: что-то названо – и осуществлено, а что-то лишь указано – и предполагается к осуществлению. Также и о тайнах – какие-то уже разрешены – а какие-то лишь открыты для постижения и осуществления.

¹⁰⁴ Это резюмирование, но и развитие сказанного здесь: *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

¹⁰⁵ «У меня свой особый взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. *Обыденность явлений* и казенный взгляд по-моему не есть еще реализм, а даже напротив» (29₁, 19). «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм – реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает!» (28₂, 392).

¹⁰⁶ «Меня зовут *психологом*, неправда, я лишь *реалист в высшем смысле*, то есть *изображаю все глубины души человеческой*» (27, 65).

Новое событие, описываемое в романе на самый современный сюжет, оказывается репрезентацией в современности извечного в вечности события священной истории. И новое событие прочитывается адекватно авторскому замыслу лишь на фоне того, что есть его вечный первообраз.

Надо заметить, что Достоевский не просто строил так образ в своих произведениях – он так видел и весь мир вокруг себя. Любой банальный случай, повседневное существование скрывали для него в себе «глубину, какой нет и у Шекспира», – а что открывалось на этой глубине, наглядно видно из письма Достоевского Маслянникову по поводу дела Корниловой, молодой мачехи, выбросившей в окошко свою шестилетнюю падчерицу, которая не получила при этом никаких повреждений, а молодая беременная женщина, даже не посмотрев, что с ребенком, пошла и заявила на себя в полицию как на убийцу и была приговорена в Сибирь.

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, 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»¹⁰⁷.

Маслянников написал Достоевскому письмо, где предлагал план совместных действий. Достоевский ответил ему, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и – совершенно неожиданно, без всякого перехода, даже без абзаца – 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» (29², 131).

За историей (а вернее – в *глубине истории*) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает

¹⁰⁷ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб., 1883. С. 104.

евангельская история о расслабленном, ожидающем *человека* у купели Вифезда, потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека – ему пришлось дожидаться Христа – Бога и Человека в одном Лице. Евангельская история под пером Достоевского словно *продолжается* (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

Обратим внимание, как удивительно, двумя выделенными им в тексте словами, Достоевский соединяет *тогда* и *сейчас*, объединяет **человека**, которого не было у расслабленного, и **человека**, который находится для «нашей больной». Словно именно тот человек, которого искали тогда, нашелся, наконец, спустя почти две тысячи лет. Человек, отважившийся ответить на призыв Христов, словно мгновенно оказывается вышедшим за пределы времени, неподклонным более его власти, ответ и вопрос, столь разделенные во времени и пространстве, оказываются на наших глазах воссоединены – и нам открываются совсем иные параметры нашего бытия.

В своих произведениях Достоевский дает новый – и, по первому сильному впечатлению, *иной*, плотный и сиюминутный – образ вечности, уже однажды когда-то явленной в образе, – не чтобы «повторить», «воспроизвести» ее, но чтобы дать ей вновь действовать во времени, чтобы дать прежде явленному образу в новом обличии развернуть новые и новые потенциалы.

В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем и – преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры. Аналогии тут будут, в первую очередь, не с литературными текстами (хотя и с ними – безусловно), а с великими святыми. Стигматы св. Франциска делают из него икону Христову – да, но и – главное – деятеля Христова. Во-ображая в себе раны Христовы страшной силой со-чувствия и со-участия, святой дает святыне вновь действовать в мире, *продолжая* ее историю. И те, кто смотрит на его стигматы, видит *сладостные* образы **Тех** ран – но и новые живые открытые раны, страшно *мучительные* для их обладателя. И св. Франциск, и Достоевский, заключая прежде данный образ в новый, предоставляют нам возможность встретиться *с образом как с реальностью*,

причем – с реальностью, не *когда-то* бывшей, а вечно-присутствующей, а потому не довольствующейся нашим созерцанием, но требующей нашего отклика.

Здесь надо сказать, что эстетизация, то есть – отстраненно, успокоенно и гармонизированно чувственное восприятие образа *без возможности взаимодействия с ним*, без возможности действенного ответа на его вызов очень быстро приводит даже и к эмоциональной тупости, не говоря уже о прочем.

На ночных литургиях в Иерусалиме, четыре века спустя после событий, при чтении о страстях Христовых народ кричал, рыдал и стонал так, словно это все произошло сейчас, словно Церковь – тело Христово, в себе ощущала гвозди и копие, рвавшие плоть ее Главы, как это описывается в «Дневнике путешествия», приписываемом Сильвии Аквитанской, «*Peregrinatio ad loca sancta*»¹⁰⁸.

Средневековое восприятие столь же остро – и легко соединяет прежде данный образ с любым намекающим на него образом «насущенного видимо-текущего»: «Св. Колетта, будучи четырехлетним ребенком, каждый день слышит рыдания и вздохи своей матери, когда та во время молитвы поминает страсти Христовы, переживая вместе с Господом осмеяние, бичевание и мученическую кончину. Память об этих минутах с такой яркостью запечатлелась в ее чуткой душе, что ежедневно, в час, когда происходило распятие, она чувствовала сильнейшее стеснение и боль в сердце; читая же о Страстях Господних, она испытывала страдания бóльшие, нежели те, которые у иных женщин бывают при родах. Один проповедник, бывало, добрую четверть часа оставался стоять перед своей паствой, раскинув руки, в полном молчании, в положении распятого. 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 появлялся незамедлительно. Бедной монахине, несущей на кухню охапку дров, мнится, что она несет крест, – одного этого представления оказывается достаточно, чтобы простейшее действие растворилось в свете

¹⁰⁸ См.: Толковый типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Составил проф. Киевской духовной академии Михаил Скабалланович. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2004. С. 9, 144.

высочайшего деяния любви. Для слепой прачки ушат и прачечная – это кормушка и ясли»¹⁰⁹.

Но сейчас для нас, с нашим измененным эстетическими теориями XVIII века восприятием искусства, вполне обычна и легко, без преткновения, произносима фраза: «Какое красивое Распятие!»

Заметим, однако, что у Достоевского этот новый образ реальности зачастую настолько сокрушительен, современный уровень, современный план образа настолько поражает наши чувства, что не только читатели, но и герои далеко не сразу опознают в его глубине прежде данный образ.

Это неузнавание необходимо для нашего пробуждения, для нашего выхождения из состояния эстетической отстраненности и успокоенности – иначе мы не ощутим встречи в ее первозданности, иначе прежде данный образ самортизирует встряску, получаемую нашими чувствами, канализирует наши эмоции в уже заданное русло. Мы пойдем проторенным путем, мы не станем первопроходцами, то, что с нами случится – случится снова, а не *заново*.

Но столь же необходимо, пережив шок первозданности, опознать в глубине нового образа прежде данный – в противном случае мы встретимся не с вечностью, а с мгновением, не с тем, что пребывает, но с тем, что проходит, со случайностью, единичной, которую невозможно расположить ни на какой оси, к которой невозможно выработать правильного отношения. Достоевский предоставляет нам свой глаз, видящий *глубину* всякого *случая*, чтобы за вихрем сиюминутных образов, потрясающих нас, мы разглядели бы прежде данный незыблемый образ вечности – но одновременно и чтобы окостеневшее в нашем мозгу предание потрясло нас своей новизной.

Образ в произведениях Достоевского построен так, что читатель получает возможность *пережить предание в непосредственном опыте*. Читателю Достоевского необходимо столкнуться с самой неприглядной современностью и с самыми неприглядными современниками, чтобы в них увидеть евангельскую историю и ее Персонажей *лицом к лицу*. Увидеть – и разглядеть, осознать *свое место* в этой истории – и научиться *действовать* в ней адекватно ей.

«Оболочка» современной жизни не есть лишь «место присутствия» для изваянного образа вечности, воспроизводящегося во всех временах

¹⁰⁹ Хейзинга Й. Осень Средневековья. М.: Наука, 1988. С. 207–208.

(как это свойственно двусоставному образу в символизме с его глубинной идеей вечного возвращения¹¹⁰), – эта «оболочка» становится новым осуществлением этого образа, вновь вошедшего в жизнь и получившего возможность не воспроизведения, но трансформации, преобразования. Мы получаем *новую* возможность ответить на призыв Господа – ответить так, как *это никогда не удавалось ранее*: никогда не удавалось никому в человечестве или никогда не удавалось нам в нашей жизни.

В символизме мы видим прямую демонстрацию, презентацию внутреннего образа – потому что внешний образ есть здесь лишь *вместилище*, место присутствия – но не *орудие действия*.

Совсем иное происходит в «реализме в высшем смысле» – именно потому, что это действительно христианский способ видения и изображения мира.

Ведь христианство, дающее возможность быть «реализму в высшем смысле», – радикально меняет статус явления. Этот статус меняется, конечно, самим актом Боговоплощения, но сейчас мы сделаем акцент на другом. Поскольку мир не установлен и правилен, а подлежит исправлению – то сценарий может меняться. И даже *должен* меняться!

Каждое явление, проходя этап близости с заданной в евангельской истории сценой в пределах единого двусоставного образа, в течении, в протекании своем получает как бы ключи к этой сцене, к ее *сущности* – и изменив, а не воспроизведя поведение участников этой сцены, может сдвинуть мир к его спасению – осуществленному – и недоосуществлен-

¹¹⁰ Вот, например, как об этом говорит Мандельштам (в этом смысле и в это время – прямой наследник символистов), сосредоточивая всю радость бытия в миге узнавания, делая этот миг осознания – *вершиной* жизни:

О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнавань миг («Tristia», 1918).

О том же он же – и в эссе «Слово и культура» (1921): «Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость...» (Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. Т.1. Стихи и проза 1906–1921. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. С. 138, 214.)

Для христианина же вершина жизни – не узнавание, но действие, основанное на узнавании – и распознавании в узанном – задачи.

ному – Христом по причине отсутствия встречного шага человека. Евангелие – это манифестация чудес там, где с волей Господней сотрудничала воля человеческая; и это *несостоявшиеся чудеса* – там, где такого сотрудничества не было. Чтобы спасение осуществилось – очевидно, мы должны досовершенить в нашей истории несостоявшиеся прежде – по нашей вине или по вине наших предшественников – чудеса. Именно по этой причине история движется – и движется вперед – а не повторяется и не воспроизводится – и движется к своему окончанию – к тому моменту, когда спасение, совершенное Богом, будет, наконец, досовершенно и человеком.

Может быть, наиболее отчетливо построение Достоевским образа можно проследить в художественных текстах «Дневника писателя», тесно вплетенных в ткань повествования о текущем, о сиюминутном, и своей трансформацией этого сиюминутного прямо указывающих пути, на которых создается специфический образ Достоевского.

Достоевский строит вторую главу январского номера Дневника писателя 1876 года, помещая художественный текст между двумя публицистическими. Первая главка – «Мальчик с ручкой», вторая – «Мальчик у Христа на елке», третья – «Колония малолетних преступников...». Изменения, произведенные писателем в процессе создания художественного текста в «исходном материале», представленном в первом публицистическом тексте, призваны помочь читателю увидеть внутренний образ, заключенный во внешнем образе.

Первое изменение касается возраста мальчика. «Мальчик с ручкой» «никак не более как лет семи» (22, 13). «Мальчик у Христа на елке» «лет шести или даже менее» (22, 14). Это изменение – с точки зрения внешнего образа, самое незначительное, – имеет огромное значение именно и исключительно с точки зрения построения внутреннего образа. «Не более семи лет» – чрезвычайно неопределенное описание возраста, потому что находится как раз на возрастной границе, разделяющей младенца от отрока, безгрешного от того, кому требуется исповедь. «Лет шести или даже менее» – отчетливое указание на то, что перед нами *младенец*.

Второе изменение касается одежды мальчика. «Мальчик с ручкой» в страшный мороз «одет почти по-летнему, но шея у него была обвязана каким-то старьем» (22, 13). Возвращающийся к «шайке халатников» «мальчик с ручкой» сам, очевидно, одет вовсе не в халат, а в платье, предназначенное для выхода – хоть и летнее. «Мальчик у Христа на елке» одет «был в какой-то халатик» (22, 14). Эта странная со всех точек зрения одеж-

да *необходима* только с одной точки зрения: если мы вспомним самые известные на Руси иконы типа «Умиление», начиная с Владимирской, то мы обнаружим, что наиболее адекватное описание Младенца-Христа на этих иконах – «мальчик лет шести или даже менее, одетый в какой-то халатик» (поскольку иконописец стремится совместить в образе младенца-Христа Его человеческое детство и Его Божественную взрослость – младенец на иконе совсем не выглядит новорожденным).

Достоевский заставит своего мальчика странствовать по улицам огромного города в этом халатике в канун Рождества, чтобы образ почти мозолил глаза¹¹¹.

Какой же образ создает Достоевский в начале своего рождественского рассказа? Образ *разоренного вертепа*. Вертеп – пещера, *подземелье*, в которой родился Христос. Вертеп – кукольная пещера, делаемая на Рождественские праздники и представляющая собой сцену Рождества Христова. «Мерещится мне, был в *подвале* мальчик, но еще *очень маленький, лет шести или даже менее*. *Одет он был в какой-то халатик* и дрожал. Дыхание его вылетало белым паром, и он, сидя в углу на сундуке, от скуки нарочно пускал этот пар изо рта и забавлялся, смотря, как он вылетает. Но ему очень хотелось кушать. Он несколько раз с утра подходил к нарам, где *на тонкой, как блин, подстилке и на каком-то узле под головой вместо подушки лежала больная мать его*. Как она здесь очу-

¹¹¹ Надо заметить, что это явление Бога как человека и Бога во всяком человеке, составляющее нас не разделять их непроходимой границей, а видеть одного в другом, настойчиво проводится через все службы Рождества.

Например:

Час первый. Тропарь (творение Софрония, патриарха Иерусалимского, глас 8): «Вифлееме, уготовися, / благоукраситесь, ясли, / вертепе, приими: Истина прииде. / Сень мимотече, и Бог человеком от Девы явися, / *вообразився якоже мы и обожив плоть*. / Тем Адам обновляется, со Евою зовуще: / на земли благоволение явися спасти род наш». Подчеркивается, что человек создается, приняв образ Бога, Бог рождается, приняв образ человека.

Час первый. Молитва: «Христе, Свете истинный, просвещающий и освящающий всякого человека, грядущаго в мир, да *знаменается на нас свет Лица Твоего*, да в нем узрим Свет неприступный, и исправи стопы наша к деланию заповедей Твоих молитвами Пречистыя Твоея Матере и всех Твоих святых, аминь». То есть: да *запечатлется* на нас свет Лица Твоего – и да видим в этом, запечатлевшемся на нас свете Свет неприступный – Свет Бога, которого не видел никто никогда – но теперь Свет Бога является во всяком лице человеческом.

тилась? Должно быть, *приехала со своим мальчиком из чужого города и вдруг захворала*. Хозяйку углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся *один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный*, не дождавшись и праздника. В *другом углу комнаты стонала от ревматизма какая-то восьмидесятилетняя старушонка, жившая когда-то и где-то в няньках, а теперь помиравшая* одиноко, охая, брюзжа и ворча на мальчика, так что он стал уже бояться подходить к ее углу близко. Напиться-то он где-то достал в сенях, но корочки нигде не нашел и раз в десятый уже подходил разбудить свою маму. Жутко стало ему наконец в темноте: давно уже начался вечер, а огня не зажигали. Ощупав лицо мамы, он подивился, что она совсем не двигается и стала такая же холодная, как стена. «Очень уж здесь холодно», – подумал он, постоял немного, бессознательно забыв свою руку на плече *покойницы*, потом дохнул на свои пальчики, чтоб отогреть их, и вдруг, нашарив на нарах свой картузишко¹¹², потихоньку, ощупью пошел из подвала» (22, 14–15).

Итак, перед нами подвал, где в центре композиции, на тонкой как блин подстилке (надо видеть, например, икону Рождества Христова XV века, находящуюся в Третьяковской галерее, чтобы понять точность описания того, на чем возлежит Богоматерь) покоится мертвая мать мальчика.

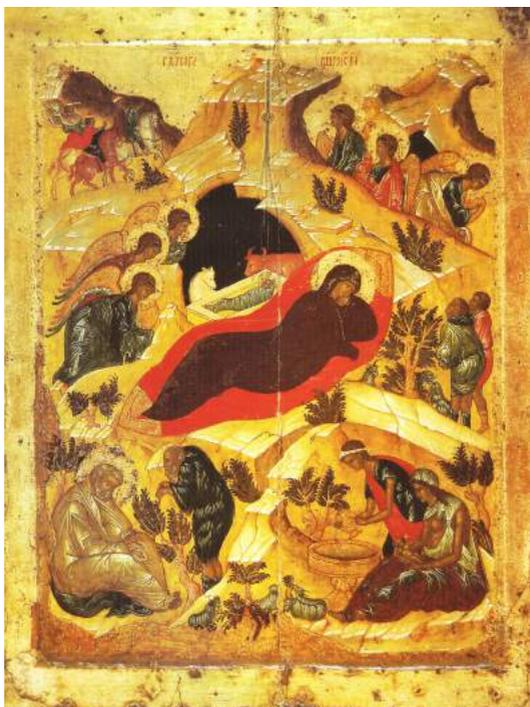
В одном из нижних углов иконы традиционно помещался Иосиф, в другом – призванная им повитуха (здесь – «нянька»), готовящаяся омыть Младенца. Иногда повитух изображалось две. Кроме них присутствовали волхвы, пастухи, ангелы, животные.

Но из разоренного вертепа все разбрелись, остались только *мертвые, умирающие* или *мертво* пьяные. И вместо вола и осла с теплыми мягкими мордами у входа в вертеп – у входа в подвал в рассказе долго и страшно воет собака.

Достоевский предельно жестко и вызывающе, шокирующе строит образ: в центре огромного города, готовящегося праздновать Рождество – разоренный вертеп. Мать мертва, а младенец голоден и ему холодно. И для всех, празднующих Рождество Того, Кто так наглядно воображается в мальчике, он, мальчик, – лишний и мешающий празднику.

¹¹² Каргуз выглядит вот так. И можно понять, что если какой-то головной убор подходит для зрительного воспроизведения нимба – то это именно каргуз.





Рождество Христово. XV в. Третьяковская галерея

Ситуация Рождества повторяется в ухудшенном варианте: когда-то для готовой родить Богоматери, приехавшей из другого города, не нашлось места в гостиницах и домах Вифлеема, Ее никто не принял; спустя почти две тысячи лет в христианском городе в канун великого праздника умирает приехавшая из чужого города и вдруг захворавшая мать и не находит помощи и пристанища ее мальчик.

Достоевский наглядно нам показывает – ничто не прошло, мы в своей жизни постоянно оказываемся перед событиями Евангельской истории, эта история длится и длится в веках, а мы оказываемся так же жестокосердны, неотзывчивы, неблагодарны, как большинство ее первоначальных участников. Господь постоянно надеется на нас – и мы столь же постоянно обманываем Его надежды.

Заметим – о матери сказано, что она «стала такая же *холодная*, как *стена*». Богородица именуется в посвященных ей церковных песнопениям

ниях стеной только в одном аспекте: нерушимая стена, то есть несокрушимая опора и необоримая защита. Но совершенно очевидно – не этот аспект актуализирован в рассказе при употреблении данного слова.

Сравнение со стеной здесь, в первую очередь, лишает надежды на отклик: холодная, как стена – значит, что от нее не добиться ответа, не дожидаться утешения – в то время как Богородица – это Та, что отвечает на любой самый слабый призыв, «отчаянных единая надежда», «заступница усердная».

«Стена» же в идиоматическом языке Достоевского – это практически всегда обозначение некоего (метафизического) предела, радикально закрывающего для человека возможность выхода за него – наиболее очевидно в этом смысле каменная стена присутствует в «Записках из подполья». Между тем, Богородица в церковных песнопениях – это дверь и вход¹¹³, лестница и мост¹¹⁴ – то есть именно та, что соединяет разрозненное, воссоединяет человека с Богом, становится началом возрождения в глубине человека его божественного образа. Но здесь та, что должна была оживотворить – мертва.

Надо сказать, что нет никаких более далеких от Богородицы свойств, чем холод. Она «престоле огненный Вседержителя» (Канон благодарственный пресвятой Богородице, песнь 1). Но если исчезает тепло в проводнике тепла ко всему миру – тепло исчезает из мира совсем.

Поэтому в начале рассказа происходит еще одна замена слов сравнительно с «Мальчиком с ручкой». Там сказано «страшный мороз», а в начале «Мальчика у Христа на елке» появляется «ужасный мороз». «Страшный» – очень сильный, опасный для жизни. «Ужасный» – опасный для чего-то большего, чем лишь здешняя жизнь – и это оправданно, если мы увидим, что этот ужасный холод разливается по **«какому-то»** огромному городу» («какому-то» выделено в тексте Достоевским, и мы понимаем, что это одновременно и *всякий* город, и *весь мир* как город) от холодного как стена тела Той, что должна была воссоединить миры – но лишенная нашей поддержки и заботы, не справилась со своим призванием.

¹¹³ «Радуйся, дверь едина, / Еюже Слово пройде едино, / верей и врата адава, Владычице, Рождеством Твоим сокрушившая. / Радуйся, Божественный входе спасаемых, Богоневесто» (Канон благодарственный пресвятой Богородице, песнь 3).

¹¹⁴ Умилоствление миру, / радуйся, пречистая Владычица; / радуйся, лестница, от земли всех возвысившая благодатию; / радуйся, мост, воистину переводящий от смерти к жизни / всех, Тебя воспевающих. (Канон благодарственный пресвятой Богородице, песнь 4).

«Ужасный» – прежде всего – несоизмеренный здешней жизни, и в том же «Благодарственном каноне пресвятой Богородице» «ужасаться» в церковнославянском тексте означает именно «изумляться запредельно-му». Это изумление во всех случаях связано с пересечением запредельным границы, вступлением его в пределы здешней жизни, с совершением невозможного, с сочетанием несочетаемого¹¹⁵.

Слово «ужасный» в начале рассказа, выполняет, таким образом, двойную функцию: объявляет о том, что здесь задается другая мера повествованию, по сравнению с предшествующей почти этнографической зарисовкой, что сейчас откроются иные планы бытия – и одновременно сообщает, что в этот раз это откровение иных планов будет обречено на неудачу.

Начало рассказа еще двумя образами связано с «Кондаком пресвятой Богородице»¹¹⁶. Богоматерь воспевается как неиссякаемый источник *хлеба* жизни и *воды* жизни – то есть Христа: «Клас прозябшая Божественный, яко нива неоранная яве, / радуйся одушевленная трапезо, хлеб животный вмещающая. / Радуйся, животная воды источнице неиссякаемая, Владычице» (песнь 3). Но мама умерла – и источник иссяк: «Напиться-то он где-то достал в сенях, но корочки нигде не нашел и раз в десятый уже подходил разбудить свою маму». Достоевский рисует таким образом вселенскую катастрофу, которую никто не заметил. Одну из незаметных вселенских катастроф, к которым слишком привыкли люди, для которых Рождество стало восприниматься как эстетически отстраненное действие, праздник в воспоминание давнего момента истории – а не как событие, всегда происходящее здесь и сейчас.

¹¹⁵ «Приклонивый схождением небеса, вмещается неизменно весь в Тя. / Егоже и видя в ложеснах Твоих / приемша рабий зрак, / ужасаюся звати Тебе: / радуйся Невесто Невенестная» (Там же. Тропарь, глас 8 (заметим, что 8 глас так и называется: «Глас Вечности», он, согласно его общепринятому описанию, «выражает веру в будущую жизнь, созерцает небесные тайны, молится о блаженстве души»). «Ужасошася всяческая / о Божественной славе Твоей: / Ты бо, Неискусобрачная Дево, / имела еси во утробе над всеми Бога / и родила еси Безлетнаго Сына, / всем воспевающим Тя / мир подавающая» (Там же. Песнь 5. Ирмос).

¹¹⁶ Как *одним из* богослужебных текстов, Ей посвященных: я вовсе не пытаюсь установить здесь Кондак в качестве *конкретного* прецедентного текста для рассказа Достоевского – в нем повторяются те именованья, которые можно найти и в других аналогичных текстах

Рассказ «Мальчик у Христа на елке» не менее тесно, чем с «Мальчиком с ручкой», связан с текстом, расположенным в этом выпуске «Дневника писателя» (надо вспомнить – первом выпуске! – то есть послужившем в целом как бы декларацией о намерениях Достоевского и изложением его фундаментальных идей, иными словами – ставшем тем самым предисловием ко всему изданию «Дневника», на неумение писать которые навязчиво жаловался Достоевский на первых страницах этого самого выпуска), так вот, «Мальчик у Христа на елке» тесно связан со знаменитым «Золотым веком в кармане», расположенным буквально страницей ранее, завершающим первую главу.

«Золотой век в кармане» – бесконечно важный для понимания всего творчества Достоевского текст. Нас сейчас он интересует в двух своих аспектах. Во-первых, писатель здесь, как нигде, впрямую выговаривает свою идею двусоставности образа любого человека, скрывающего в себе под корой явления, сиюминутного, преходящего, ту сущность, которая в нем неистребима, но все никак не может проявиться: «Ну что, – подумал я, – если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, – во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, – куда ума! – остроумия самого тонкого, самого сообщительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас все это есть и заключено, и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прекрасного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже 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. <...> А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» (22, 12–13).

Собственно, на этот глубоко скрытый – и все же в любую минуту могущий явиться человеческий истинный образ – образ Божий – и надеется непрестанно Господь.

И второй аспект, настоятельно проговоренный в «Золотом веке в кармане», тот, что явлением этого образа в любом из нас, согласно Достоевскому, мгновенно преображается весь мир. И Господь постоянно дает человеку возможность проявиться – и преобразить своим действием в одной точке всю историю человечества, актуализировав все то, что человеку так привычно «невероятно».

«Мальчик у Христа на елке» последовательно строится автором так, что в каждой точке встречи мальчика с тем или иным человеком сюжет может пойти совсем по другому руслу. Недаром естественно возникли методики преподавания этого рассказа таким образом, что учитель, читая первый раз текст в классе, останавливался в определенных местах и предлагал детям продолжить повествование самим. В этих точках рассказа людям предлагается узнать в мальчике Младенца-Христа и в себе – друга Христова. Это так легко – ведь на дворе Рождество, и все вот сейчас вспоминают события и образы двухтысячелетней давности. Но никто не оказывается способен увидеть их вновь вокруг себя. Никто не узнает Христа в «рабском виде». Снова и снова реализуется предсказанное в Евангелии: «ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня» (Мф 25, 42–43). И когда спросят Его: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе? Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне» (Мф. 25, 44–45). Достоевский своим способом построения образа убеждает нас в том, что в словах Христовых отсутствует какая бы то ни было метафоричность. Ибо Он неизменно и неложно присутствует в каждом «из сих меньших», продолжая евангельскую историю.

Характерно, что в тех точках рассказа, которые могли бы быть поворотными, мальчик встречается со всем человечеством. Первая из этих точек: «Мимо прошел блюститель порядка /здесь остановка учителя при чтении рассказа, чтобы дать возможность предложить читателю свой вариант/ и отвернулся, чтоб не заметить мальчика» (22, 15). Вторая: «Одна барыня подошла поскорее /остановка/ и сунула ему в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу» (22, 15). Третья: «Вдруг ему

почудилось, что сзади его кто-то схватил за халатик /остановка/: большой злой мальчик стоял подле и вдруг треснул его по голове, сорвал картуз, а сам поддал ему ножкой» (22, 16) – и тут же сразу четвертая: «Покатился мальчик наземь, тут закричали /остановка/, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и вдруг забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, – и присел за дровами: “Тут не сыщут, да и темно”» (22, 16). Мужчина, женщина, ребенок – и в конце безличное «закричали» – все, людская совокупность, человечество. Здесь в рождественском рассказе Достоевского спрессовалось время от Рождества до Голгофы, где тоже звучал крик единодушной травли всеми оставленного. И только Господь склонялся к нему – и там, и здесь: «Пойдем ко Мне на елку, мальчик».

Заметка в записной тетради Достоевского от 30 декабря 1875 г.: «Елка. Ребенок у Рюккерта. Христос, спросить Владимира Рафаиловича Зотова», – позволила Г.М. Фридлиндеру установить литературный источник «истории»: популярное рождественское стихотворение немецкого поэта Фридриха Рюккерта (1788–1866) «Елка сироты» (точнее: «Рождество для ребенка на чужбине», что существенно как для стихотворения Рюккерта, так и для рассказа Достоевского) («Des fremden Kindes heiliger Christ», 1816; буквально: «Святой Христос всем чужого ребенка» или «Святое Христово всем чужого ребенка»).

«Как свидетельствует продолжение заметки Достоевского – указывают комментаторы академического Собрания сочинений Достоевского – (“спросить Владимира Рафаиловича Зотова”), писатель, скорее всего, либо запомнил стихотворение Рюккерта с детства, либо слышал его где-то в детском чтении в те Рождественские дни 1875 г., когда создавался рассказ, – во всяком случае, чтобы разыскать текст баллады Рюккерта (она не была переведена на русский язык и Достоевскому нужен был немецкий оригинал), писатель собирался обратиться к специалисту – переводчику и знатоку всеобщей литературы, бывшему петрашевцу В.Р. Зотову.

Вот текст стихотворения Рюккерта в русском переводе:

Елка сироты

В вечер накануне Рождества дитя-сирота бегает по улицам города, чтобы полюбоваться на зажженные свечи.

Оно стоит подолгу перед каждым домом, заглядывает в освещенные комнаты, которые смотрятся в окно, видит украшенные свечами елки, и на сердце ребенка становится невыносимо тяжело.

Дитя, рыдая, говорит: “У каждого ребенка есть сегодня своя елка, свои свечи, они доставляют ему радость, только у меня, бедного, ее нет.

Прежде, когда дома я жил с братьями и сестрами, и для меня сиял свет Рождества; ныне же, на чужбине, я всеми забыт.

Неужели никто не позовет меня к себе и не даст мне ничего, неужели во всех этих рядах домов нет для меня – пусть самого маленького – уголка?

Неужели никто не пустит меня внутрь? Мне ведь ничего не надо для себя, мне хочется лишь насладиться блеском рождественских подарков, которые предназначены другим!”

Дитя стучится в двери и в ворота, в окна и в витрины, но никто не выходит, чтобы позвать его с собой; все внутри глухи к его мольбам.

Каждый отец занят своими детьми; о них же думает и одаряет их мать; до чужого ребенка никому нет дела.

“О дорогой Христос-Покровитель! Нет у меня ни отца, ни матери, кроме Тебя. Будь же Ты моим утешителем, раз все обо мне забыли!”

Дитя своим дыханием пытается согреть замерзшую руку, оно глубже прячется в одежду и, полное ожидания, замирает посреди улицы.

Но вот через дорогу к нему приближается другое дитя в белом одеянии. В руке Его светоч, и как чудно звучит Его голос!

“Я – Христос, день рождения Которого празднуют сегодня, Я был некогда ребенком, – таким, как ты. И Я не забуду о тебе, даже если все остальные позабыли.

Мое слово принадлежит одинаково всем. Я одаряю Своими сокровищами здесь, на улицах, так же, как там, в комнатах.

Я заставлю твою елку сиять здесь, на открытом воздухе, такими яркими огнями, какими не сияет ни одна там, внутри”.

Ребенок-Христос указал рукой на небо – там стояла елка, сверкающая звездами на бесчисленных ветвях.

О, как сверкали свечи, такие далекие и в то же время близкие! И как забилось сердце ребенка-сироты, увидевшего свою елку!

Он почувствовал себя как во сне, тогда с елки спустились ангелочки и увлекли его с собою наверх, к свету.

Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу. И то, что было уготовано ему на земле, оно легко там позабудет» (22, 322–323).

Для правильного понимания замысла Достоевского чрезвычайно важен характер трансформации, которой он подвергает сюжет Рюккерта. Если в

стихотворении немецкого поэта родина ребенка отнесена на небеса («Нынче дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу») – как, в конечном итоге, и родина каждого человека – странника на земле, только случайно и не на долгий срок обретающего здесь дом – и с землей его, после возвращения на небеса, ничего не связывает, то у Достоевского все иначе.

Во-первых, меняется субъект, с которым соотносит себя читатель. Если в стихотворении Рюккерта – это дитя на чужбине, каким, как сказано выше, в большей или меньшей степени ощущает себя всякий человек, не порвавший совсем своей связи с небом (и это именно читателя утешает поэт, говоря о том, что как бы ни сияла на земле радость, которая всегда не твоя, – та радость, которая ждет тебя на небесах, в тысячу раз совершеннее и полнее), то для читателя Достоевского субъектом самоотжествления никак не может быть замерзающий мальчик. Вызывая сильнейшее сочувствие к герою, Достоевский каким-то образом все время ставит своего читателя «по ту сторону баррикад», среди тех, кто не помог, не согрел, обидел, просто прошел мимо и сделал вид, что не заметил.

Соответственно этому различается и концовка. Дитя Рюккерта ныне со Христом. Дитя Достоевского – тоже со Христом; но у нас, на нашей земле, в нашем дворе («чужом» для мальчика) за дровами, – мы находим его маленький трупик – то, что осталось нам.

Заметим этот ход Достоевского: мальчик замерзает от холода *за дровами*: то есть в мире есть достаточно всего, чтобы его согреть (так же как в сцене его входа на праздник есть все, чтобы его накормить) – но он умирает от голода и холода в подчеркнуто *изобильном* мире исключительно из-за человеческого равнодушия и безразличия. Оказывается, чтобы актуализировать для кого-то изобилие мира, нужно прежде всего человеческое сердце, горящее огнем соединения с Богом, видимым в каждом человеке, а не замершее в эстетической отстраненности «празднования праздника». Ведь мальчика выгоняют именно потому, что его вторжение нарушает эстетическую «гармонию» праздника, прожигает в эстетически совершенной картинке дыру действительного присутствия жизни.

Итак, холодный, мертвый труп – нам, тем, у кого сердца остыли и омертвели.

Жизнь и счастье мальчика у Христа не снимает с нас ответственности за его бесприютность и гибель здесь.

Земля – не чужбина для нас, словно говорит Достоевский, это сад, который заповедано нам возделывать, каждый из нас – хозяин этого сада, каждый из нас – хозяин того дома, где во дворе – маленький замерзший

трупик, потому что мы не умели быть гостеприимными и радушными хозяевами на этой земле.

Недаром Достоевский, перечисляя участников Христовой елки, называет самые обычные случаи смерти детей и самые недавние обстоятельства жизни его современников, способствовавшие повышению детской смертности. «Рядом с каждым из нас каждый день умирает ребенок-Христос», – словно подчеркивает этим перечислением писатель: «И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонки, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода¹¹⁷), четвертые задохлись в вагонах четвертого класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они как ангелы, все у Христа, и Он сам посреди их...» (22, 16–17).

«Он сам посреди их» – очевидная аллюзия на литургический возглас: «Христос посреде нас», которым сопровождается «целование мира», даваемое друг другу сослужащими на литургии священниками после Великого входа, во время которого в алтарь переносятся Св. Дары, изображающие Иисуса Христа, шествующего на вольные страдания и смерть. Обратим внимание, что сослужащие священники – подчеркнута «Христы» в продолжение литургии, и среди них – Первосвященник-Христос, зримо вошедший в алтарь Дарами в момент Великого входа. Достоевский рисует ту же картину: младенцев-Христов вокруг Христа.

Но это перечисление *множества* умерших младенцев в связи с праздником Рождества, конечно, не может не вызвать у читателя и еще одну аллюзию – на историю младенцев, убиенных по приказу Ирода.

То, что тогда происходило по злой воле испуганного возможной конкуренцией правителя, словно говорит Достоевский, теперь происходит просто из-за нашей лени и попустительства. Мы 2000 лет вспоминаем злодейство Ирода и ужасаемся числу убиенных – но мы каждый год становимся, по нашему безразличию, причиной гораздо большего количества младенческих смертей. Наша безучастность делает из нас воинов иродовых, – словно говорит нам перечисление «случайных» смертей, произошедших как бы сами собой, без активного деятеля: не потому что рядом оказался злодей – но потому что рядом *никого* не оказалось, потому что все, оказавшиеся рядом, отвернулись чтобы не заметить.

¹¹⁷ Голод в Самарской губернии России случился в 1873–1874 году, а рассказ «Мальчик у Христа на елке» написан Достоевским в 1876 году.

И это наше поведение имеет катастрофические последствия не столько для них, сколько для нас. Своим бездействием мы сами делаем себя *никем*: обрекаем младенцев-Христов на гибель – но себя мы обрекаем на *ничтожество*. Ибо все, прошедшие мимо мальчика в рассказе Достоевского, своим бездействием *не включили себя* в Христову историю, сами вычеркнули себя из встречи с Тем, Кто пришел, как поется во всех службах Рождества, «прежде падший воскресити образ» – то есть вернуть человеку сияние его личности, его божественное достоинство и бессмертие.

В этом смысле интересно соотношение света и мрака в тексте рассказа.

Мальчик приехал в город из места, где по ночам «*черный мрак*», где все затворяется по низеньким домишкам, чуть смеркнется, а на улицах «только завывают целые стаи собак, сотни и тысячи их, воют и лают всю ночь» (22, 15). «Но там было зато так тепло и ему давали кушать» (22, 15). И из этого прежнего мрака он попадает в «*какой свет*» города, который будет усиленно акцентирован дальше: «А свету-то, свету-то!» (22, 15). В городе, правда, тоже воет большая собака – но она воет «весь день» – и только после того, как она перестает загоразживать выход и исчезает – мальчик выходит в город (22, 15).

Эти два мира словно перевернуты по отношению один к другому. В «*каком-то* огромном городе» (напомню, это неопределенное местоимение выделено здесь самим Достоевским) *ночь оказывается подчеркнуто светлее дня*. Это, пожалуй, первое, что наводит на мысль о том, что именно рисует тут Достоевский. Место, где не будет ночи – это первообраз всех городов – город Иерусалим, новый, сходящий с неба, украшенный, как невеста для мужа (Откр. 21, 2): «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его – Агнец» (Откр. 21, 22); «Ворота его не будут запираться днем, а ночи там не будет» (Откр. 21, 25); «И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их; и будут царствовать во веки веков» (Откр. 22, 5). Кстати, новый Иерусалим – действительно *огромный* город: «И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий, длина и широта и высота его равны» (Откр. 21, 16) – то есть город по каждому из этих измерений равен примерно 2400 км.

И еще одно – там не будет *собак*. «Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им право на древо жизни и войти в город воротами. А вне – псы...» (Откр. 22, 14–15).

Не совсем понятно, почему в Откровении, наряду с чародеями, любодееями, убийцами и идолослужителями, вне города оказываются псы, названные, причем, в этом ряду в первую очередь. Но в рассказе Достоевского собаки как бы становятся синонимом границ и разделения, того, что замыкает людей в ночи в низеньких домиках, почти в полном отсутствии света, заполняет воем и лаем практически все пространство между ними. Это как бы картина нашего бедного, разделенного тьмой на частицы тусклого света мира, с его бедной любовью и заботой – там тепло и дают кушать.

Но «какой-то огромный город» – слишком явственно уже другой мир, тот, в котором обещано, что Бог будет жить с людьми.

Именно этот небольшой абзац текста, где показано первое явление города мальчику, пронизан троекратным прямым обращением: «Господи!», – так, словно Он – совсем рядом: «Господи, какой город!»; «Господи, кабы покушать!»; «Господи, так хочется поесть...» (22, 15). Это обращение присутствует в рассказе, кроме этого абзаца, только еще один раз – и о нем речь впереди.

Как известно, центром нового Иерусалима является древо жизни: «Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов» (Откр. 22, 2). Это древо жизни и призвана изображать праздничная рождественская ель, украшаемая разными плодами как земных деревьев, так и рук человеческих. Это древо и видит в разных стеклянных витринах мальчик (кстати, улица нового Иерусалима – «чистое золото как прозрачное стекло» (Откр. 22, 21)): «Ух, какое большое стекло, а за стеклом комната, а в комнате дерево до потолка; это елка, а на елке столько огней, столько золотых бумажек и яблоков, а кругом тут же куколки, маленькие лошадки» (22, 15). Но заметны и искажения: дерево здесь украшено теми плодами, которые атрибутируются обычно древу познания добра и зла – древу разделения, и еще – золотыми бумажками – отблеском чистого золота нового Иерусалима – но и наиболее полным выражением денег, бумажного золота.

Четвертый раз обращение «Господи» будет произнесено перед витриной, где – на диво людям, стоящим перед ними толпой – «на окне за стеклом три куклы, маленькие, разодетые в красные и зеленые платьица и совсем-совсем как живые! Какой-то старичок сидит и будто бы играет на большой скрипочке, два других стоят тут же и играют на маленьких скрипочках, и в такт качают головками, и друг на друга смотрят, и

губы у них шевелятся, говорят, совсем говорят, только вот из-за стекла не слышно» (22, 16). Перед нами почти очевидное описание перихорезиса – способа общения Лиц св. Троицы – в согласной гармонии, символизируемой в европейской живописи изображением игры на музыкальных инструментах, – и во взаимопроникновении и общении Лиц, разделяющих действия друг друга, общение, в котором величайшее осуществление своей личности происходит посредством самоотдачи. Красный и зеленый цвета – цвета двух лиц Троицы (Христа и Святого Духа), которым соответствуют и облачения священников на службах посвященных Этим Лицам праздников.

Детям на Христовой елке, которых он тоже сначала примет за кукол, мальчик захочет «рассказать поскорее про тех куколок за стеклом» (22, 16) – и больше ни о чем.

«Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец» (Откр. 21, 22).

Все есть в городе – но все не проявлено до конца, все словно скрыто пеленой, «кукольностью», возникающей в рассказе Достоевского с очевидностью при переходе с одного плана на другой план бытия, при разглядывании одного уровня бытия с другого уровня.

Достоевский здесь наглядно и почти навязчиво повторяет идею прямо предвещающего рассказ «Золотого века в кармане»: все обещанное уже здесь, новый Город почти наглядно присутствует в нашей реальности, мы, не осознавая того, живем в нем – но мы не даем ему проявиться, стряхнуть с себя последние остатки старой реальности и стать совершенно новым – потому что мы сами нашим безразличием поддерживаем разделение, нашей слепотой возобновляем мрак – и, главное – мы отказываемся принять к себе (и в себя) Бога, присутствием Которого завершилось бы созидание города.

Город – невеста Агнца, а Агнца, младенца-Христа в очередной раз не приняли, не накормили, не заметили, отвергли и обрекли на смерть.

Достоевский дает *двойную* концовку своего маленького рождественского рассказа: мальчик – и все умершие в результате нашего безразличия – оказываются со Христом вокруг древа жизни; мы остаемся с маленьким трупом на заднем дворе, за дровами. Очевидно, до следующей попытки, предпринять которую предлагается уже читателю, закончившему чтение и вышедшему на простор своей жизни.

«МУЖИК МАРЕЙ»: СМЫСЛ ИСКУССТВА И СПОСОБ БОГОСЛОВСТВОВАНИЯ ДОСТОЕВСКОГО

«Мужик Марей» – уникальный текст Ф.М. Достоевского, в котором на протяжении четырех страниц писатель наглядно представляет читателю свою структуру образа (воспроизводящую структуру всякой вещи в мире в том виде, в каком она открывается глубокому взгляду художника), свой творческий метод и свой способ богословствования. Метод пристального и контекстуального чтения позволяет нам проанализировать и описать эти структуру образа, творческий метод и способ богословствования, а также увидеть наглядно смысл и цель появления художественных текстов в составе «Дневника писателя» и проанализировать глубинные смыслы самого рассказа, описывающего процесс изменения взгляда, появления у автора «глаза художника», обеспеченный столь важным для Достоевского «воспоминанием, вынесенным из детства».

Кроме того, Достоевский в своем коротком рассказе объясняет смысл искусства вообще и интенцию собственного творчества как вещи, которая способна передавать «воспоминания» тому, у кого таких воспоминаний «не могло быть», то есть – передавать опыт в отсутствие опыта.

Именно в этом рассказе – видимо, и из-за его краткости – наиболее очевиден совершаемый Достоевским переход от использования евангельских образов в глубине персонажей для проявления смысла эпизода для читателя к использованию ситуаций и отношений внешнего сюжета для проявления смыслов референтного текста – в данном случае, Евангелия, то есть – к богословию автора.

Достоевский влечет нас к себе как великий философ, великий богослов, великий христианин. Но мы не можем услышать его ни как философа, ни как богослова, не поняв его как художника, не усвоив его *художественного языка*. Изучать этот язык лучше всего на художественных текстах, входящих в «Дневник писателя», поскольку здесь, в смежных публицистических главах, Достоевский иногда очень близко подходит к высказыванию того, что достигает вершины своего выражения в художественных текстах.

Можно сказать, что в публицистических текстах нам почти открыто предлагается дискурсивно прописанная авторская интенция – а в соответствующих художественных – ее воплощение. Разница между дис-

курсивно прописанной интенцией и художественным текстом и даст нам художественный язык, и мы сможем увидеть, насколько дальше дискурсивно прописанного бьет стрела искусства.

Важно подчеркнуть, что Достоевский переходит к художественному тексту в тех случаях, когда ему нужно заговорить о самом главном, вполне осознанно и продуманно.

В письме Всеволоду Соловьеву от 16(28) июля 1876 года из Эмса он напишет: «Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*; доведите же иное слово до конца, скажите например вдруг: “вот это-то и есть Мессия” – прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер, например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать все, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, – то поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того – над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чём последнего слова, “изреченной” мысли, говорит, что: “Мысль изреченная есть ложь”» (29₂, 102).

Художественный текст, построенный так, как это делает Достоевский, позволяет высказать мысль до конца, не доводя, одновременно, до конца «слово», оставляя на волю читателя степень того, что он захочет и пожелает услышать из сказанного автором. Достоевский принимает не наступательную, а отступательную тактику, повторяя реальность (или Бога, использующего вещи и события реальности как собственные слова), говорящую с нами настойчиво, но одновременно позволяя не услышать себя, если мы к этому не готовы или если на то просто нет в данный момент нашей воли. Достоевский формирует художественный текст подобно событию реальности, могущему запасть нам в душу и храниться в ней капсулированным много лет до момента окончательного своего осмысления.

Посмотрим на ближайший контекст «Мужика Марея», чтобы понять, какие смыслы в их полноте будут высказаны в нем.

В главке II февральского номера «Дневника писателя» за 1876 год «О любви к народу. Необходимый контракт с народом», предшествующей самому маленькому среди самых значительных текстов Достоевского, «Мужик Марей» (и на которую он сошлется для верности в конце рассказа: «Скажите, не это ли разумел Константин Аксаков, говоря про

высокое образование народа нашего» (22, 49), писатель прямо предлагает нам структуру образа человека, как она ему видится и как она им изображается в художественных текстах:

«Я вот, например, написал в январском номере “Дневника”, что народ наш груб и невежествен, предан мраку и разврату, “варвар, ждущий света”. А между тем я только что прочел в “Братской помощи” (сборник, изданный Славянским комитетом в пользу дерущихся за свою свободу славян), – в статье незабвенного и дорогого всем русским покойного Константина Аксакова, что русский народ – давно уже просвещен и “образован”. Что же? Смутился ли я от такого, по-видимому, разногласия моего с мнением Константина Аксакова? Нисколько, я вполне разделяю это же самое мнение, горячо и давно ему сочувствую. Как же я соглашаю такое противоречие? Но в том и дело, что, по-моему, это очень легко согласить, а по другим, к удивлению моему, до сих пор обе эти темы несогласимы.

В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа» (22, 42–43).

Мы видим здесь даже не двух-, а трехсоставный образ. Если идти с поверхности в глубину, он описывается так: наносное варварство – человеческий образ – красота этого образа. И то, какой уровень мы видим, зависит, по отчетливо высказанному здесь мнению Достоевского, от нашего собственного внутреннего устройства: «Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты» (22, 43).

Заметим в скобках, что публицистический текст уже здесь способен вызвать довольно сильную реакцию сопротивления, например: почему я должен извинять чью-то мерзость, если я истинный друг человечества? Почему, если я не извиняю мерзость – я не истинный друг человечества?

С художественным текстом все будет совсем иначе.

Характерно, что «Мужик Марей» предлагается автором прямо в качестве итога его предыдущих рассуждений (и в некотором смысле – в качестве замены им: как текст, в котором сказано все то же – и много больше того). Это позволяет нам еще раз сформулировать и уточнить общую цель появления художественных текстов в «Дневнике писателя» – они

предлагаются Достоевским в тот момент, **когда глубина сообщаемых обобщений и прозрений делает практически невозможным изложение их в виде рассуждений, дискурсивно.** Невозможным по двум причинам: во-первых, потому что человек не воспринимает и не усваивает *конечных* выводов, сделанных за него; во-вторых, потому что безусловную и непосредственную убедительность, «очевидность» для человека имеет *образ*, а не слово.

Образ воспринимается как «факт», и писателю, чтобы быть убедительным, требуется, указав на «факт», проложить читателю путь в его глубину, подведя его к самостоятельным выводам, не обязательно выговариваемым словами и даже – лучше, если не выговариваемым словами и самим читателем.

Именно в момент возможного читательского несогласия и вероятно-го недопонимания Достоевский переходит к изображению *конкретного*, к образу, к «единичному случаю», актуализируя искусство как способ прямой передачи *опыта*, ощущения, чувства, без прохождения этапов познания и понимания, неизбежных для текста дискурсивного, обращенного к разуму, а не к сердцу.

Достоевский, дойдя до высших идей, предлагает их читателю так, что тот может усвоить их без рассуждений; в такой форме, в которой идея может зарониться в него как зерно, сохраненная в облатке сюжета – и прорасти в должное время.

Одновременно нужно сказать, что Достоевский здесь использует искусство по прямому назначению и в соответствии с первоначальной целью его возникновения.

Искусство исходно появляется как сопровождение религии, как оформление культа именно потому, что оно обладает способностью передавать *опыт* (то есть – переживание, встречу и начало «умения» – а не отвлеченное знание), в том числе – в ситуации, когда опыт изначально доступен не всем (а только специально способным к его восприятию), или когда он может случиться только в исключительных или не всем доступных обстоятельствах, и т.п. Искусство – это способ прямой трансляции опыта, по условию обретаемого лишь немногими, с целью сделать его доступным всем. Можно сказать, что искусство – это то, что осталось у нас от нервной системы единого человечества – или создано как единая нервная система разделенного человечества, когда полученный одним импульс способен передаваться всем как их непосредственное ощущение.

Вот как Достоевский обставляет переход от публицистического, дискурсивного текста к тексту художественному в «Мужике Марее»: «Но все эти *profession de foi*, я думаю, *очень скучно читать*, а потому расскажу один *анекдот*, впрочем, даже и не анекдот; так, одно лишь далекое *воспоминание*, которое мне *почему-то* очень хочется рассказать *именно здесь и теперь*, в заключение нашего трактата о народе» (22, 46).

Несмотря на так прямо выраженную авторскую волю («рассказать *именно здесь и теперь*»), «Мужик Марей» постоянно издается, читается и истолковывается отдельно от «Дневника писателя», будучи вырванным из контекста. И это, безусловно, затрудняет понимание текста, поскольку не только художественный текст важен как итог рассуждений и перевод их в ту область, куда рассуждения обычно не достигают, но и рассуждения перед текстом крайне важны для автора, ибо они задают ракурс, в котором нужно воспринимать художественный текст, ставят читателя на авторскую точку, предлагают определенные ключи к тексту.

Достоевский чрезвычайно значимо и структурно филигранно точно начинает свой рассказ об «одном лишь далеком воспоминании», хотя для читателя это выглядит, на первый взгляд, как авторское *претыкание*, сбивчивость, даже как некоторая небрежность: «Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду» (22, 46). Достоевский отчетливо дает нам увидеть, что он *намеренно* помещает одно воспоминание в центр другого, совмещая их.

Мы понимаем, что речь пойдет о *двух* событиях – но они составляют *одно* воспоминание, потому что одно – первое и важнейшее – событие является *лишь* внутри другого – более позднего по времени, но без которого не было необходимости вспоминать первое событие; первое событие, на первый взгляд, не такое уж важное (потому и никому не рассказанное, и забытое), обретает всю свою значимость, лишь становясь энергетическим центром второго события. Первое событие преобразует второе – но второе является тем единственным местом, в котором оно *было востребовано* – и потому смогло воскреснуть, проявиться, получить осмысление и проявить все свои трансформирующие качества.

Первое событие заронилось в память без осознания, лишь сюжетно, как прочувствованное, но не понятое во всей глубине художественное произведение, и было осмыслено в тот момент, когда это стало жизненно важно.

Собственно, здесь Достоевский очень «технологично» показывает, почему так важны воспоминания, вынесенные из детства (о которых мы

можем совсем забыть до времени), и как, собственно, *работает* то, что описано в «Братьях Карамазовых», на поверхностный взгляд, – как некое сентиментальное и потому сомнительное утверждение: «Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» (15, 195).

Два события сливаются в одно воспоминание, которое, в свою очередь, обладает таким же трансформирующим действием для других текстов этой главы «Дневника писателя», как внутри воспоминания первое событие – для второго. Возникает трехчастная текстовая структура, аналогичная трехчастной структуре образа человека, предложенной Достоевским: публицистический текст (почти «наносная грязь») – второе воспоминание (человеческий образ, нуждающийся в трансформации) – первое воспоминание (красота этого образа – источник трансформации). Здесь интересно кстати отметить, что и сама эта глава «Дневника писателя» имеет трехчастную структуру, состоит из трех подглавок, где третья – это «Мужик Марей» – место и момент, где начинают сиять красота и истина того, что в двух предыдущих главках автор «скучно» излагал в виде рассуждений и своих сердечных мыслей, не получающих, однако, в таком виде своего окончательного, несомненного для воспринимающего, воплощения.

Начинается внешнее, второе «воспоминание» с описания «наносной грязи»: гуляющих на Пасху каторжников, в которых человеческого образа *тогдашнему* Достоевскому рассмотреть поначалу не удастся.

Прежде чем перейти к собственно воспоминанию, заметим, что далее в тексте будет специально подчеркнуто, что рассказ ведется не от лица рассказчика или героя – а именно от «моего» лица – лица Достоевского-автора «Дневника писателя». Он здесь намеренно дистанцируется от другого текста о каторге, где рассказчик вымышлен, подчеркивая тем самым в данном случае свою реальность: «Может быть, заметят и то, что до сего дня я почти ни разу не заговаривал печатно о моей жизни в каторге; “Записки же из Мертвого дома” написал, пятнадцать лет назад, от лица вымышленного, от преступника, будто бы убившего свою жену. Кстати, прибавлю как подробность, что с тех пор про меня очень мно-

гие думают и утверждают даже и теперь, что я сослан был за убийство жены моей» (22, 47).

Но одновременно он, конечно, этим упоминанием и вводит «Мужика Марeya» в контекстное соприкосновение с «Записками из Мертвого дома». С этого момента они должны рассматриваться как ближайший контекст друг друга, и это обосновано в том числе тем, что в «Записках...» в первой части ярко и подробно рассмотрено и глубоко прочувствовано «Рождество» (как процесс возникновения единого тела человечества), но «Пасха», которая должна была бы стать центром второй части, словно смыта, словно пустое место, дыра, вокруг которой строится текст второй части.

Здесь Достоевский, наконец, прописал «Пасху», как она была постигнута им на каторге – и своим настаиванием на своей реальности как автора и повествовании здесь от своего лица подчеркнул, что тайна Пасхи, тайна возможного воскресения и преображения человека, всегда в нем присутствующая и из него неисторгаемая – это *главное*, что он вынес с каторги. Однако, упомянув здесь о «Записках из Мертвого дома», Достоевский одновременно ввел в свой маленький великий рассказ и контекст Рождества, чрезвычайно в нем значимый.

Итак, обратимся ко второму воспоминанию: «Другой уже день по острогу “шел праздник”; каторжных на работу не выводили, пьяных было множество, ругательства, ссоры начинались поминутно во всех углах. Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных, за особое буйство, собственным судом товарищей и прикрытых на нарах тулупами, пока живут и очнутя; несколько раз уже обнажавшиеся ножи, – всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула, а тут, в этом месте, особенно. В эти дни даже начальство в острог не заглядывало, не делало обысков, не искало вина, понимая, что надо же дать погулять, раз в год, даже и этим отверженцам и что иначе было бы хуже¹¹⁸. Наконец в сердце моем загорелась злота. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнули и губы затряслись: “Je hais ces

¹¹⁸ Заметим, что Пасха здесь обозначена как ЕДИНСТВЕННОЕ время свободы на каторге. Время Рождества в «Записках из Мертвого дома» – это не время личной свободы, а время солидарности и организованности, за счет чего обретается возможность делать то, что в другое время запрещено (театр), но под условием жесткого соблюдения внутренней дисциплины.

brigands!» (“Я ненавижу этих разбойников”. – Т.К.) – проскрежетал он мне вполголоса и прошел мимо. Я воротился в казарму, несмотря на то, что четверть часа тому выбежал из нее как полоумный, когда шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина усмирять его и стали его бить...» (22, 46).

Сделаем сначала важное пояснение относительно того, на каком языке произносит свою важнейшую для рассказа фразу поляк.

Достоевский всегда осмысленно употребляет французский язык, как правило, его герои говорят на нем в том случае, если именно на французском сквозь бытовую фразу может проступить образ Священной истории, необходимый писателю (то, что герои при этом дворяне – причина, *позволяющая* ввести французский язык в текст, а вовсе не *цель* его введения). Но эта французская фраза, кажется, ничего не дает дополнительно по отношению к такой же фразе на русском языке.

Здесь Достоевский имеет в виду иной смысл – смысл максимальной – в том числе, языковой – отстраненности говорящего от тех, о ком он судит.

Смысл использования французского в этом случае проясняется из текстовой рифмы: в самом начале второго, «внутреннего» воспоминания Достоевского присутствуют, казалось бы, совсем непонятно к чему, слова о французских уроках (так что можно даже счесть французскую фразу М-цкого тем триггером, который подключает забытое воспоминание к тому, что происходит сейчас, то есть – выполняющей важнейшую функцию в тексте, делающей возможным соединение жизненных событий в единое событие с преобразующим функционалом и производящей, благодаря этому, воскресение автора): «Мне припомнился август месяц в нашей деревне: день сухой и ясный, но несколько холодный и ветренный; лето на исходе и скоро надо ехать в Москву опять скучать всю зиму за французскими уроками, и мне так жалко покидать деревню» (22, 47).

Здесь французский присутствует как область удаления от живой жизни, область сокращения свободы, как то пространство, из которого хочется вернуться в пространство родной земли и родного языка (который здесь общий для мужика и его барчонка), – в то время как М-цкий говорит по-французски именно потому, что для него это последняя область свободы, недоступная окружающим его «разбойникам». Так Достоевский подспудно объясняет, почему у поляков «не могло быть таких воспоминаний»: изначально разный язык у шляхты с поработанным народом – словно разная почва, разная родина, в то время как русское дворянство, тоже старающееся отгородить себя языком (выученным, заимствованным, чу-

жим – французским) от народа, тем не менее имеет с ним одну (языковую) почву, единую родину, которая имеет эту потенцию *проявления* в самые критические минуты, сквозь «наносный» французский.

Вернемся к сюжету воспоминания.

Здесь очень важна последовательность событий: в сердце рассказчика загорается злоба, вызванная тем, что в этот момент он не способен увидеть в окружающих его ничего, кроме изобилия наносной грязи, которую в этот миг он принимает за существо человека; он словно упирается взглядом в землю, засыпавшую гроб, не предполагая там уже ничего живого, а вернее – он словно сотворяет этот гроб своим взглядом – и словно *в ответ* на эту *внутреннюю* злобу извне звучат слова ненависти, подтверждающей, что грязь и есть *все*, что есть в этих «разбойниках», – ненависти убийственной, желающей уничтожения того, что так яростно ненавидят.

Заметим, что слова М-цкого не звучат (или у них нет шанса быть воспринятыми) до тех пор, пока злоба не возникнет внутри. Наше внутреннее определяет мир вокруг нас, словно подчеркивает Достоевский. **Но мир вокруг нас позволяет нам увидеть уродство того, что изнутри воспринимается как праведное негодование.** Мир дает нам внятную и адекватную обратную связь – если мы готовы ее воспринять. Познать себя мы можем, лишь смотря на то, как наши чувства отражаются вовне. И после того, как мы увидим их в их истинном виде – нам будет дан шанс их изменить.

Надо заметить, что ненависть М-цкого сложно соотносится с описанием избиения Газина, от вида которого рассказчик в ужасе спасался на улице – и которое вдруг *предпочел* этой ненависти, вернувшись сразу же после слов М-цкого в казарму.

Продолжим цитату: «... шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина усмирять его и стали его бить; били они его нелепо, верблюда можно было убить такими побоями; но они знали, что этого Геркулеса трудно убить, а потому били без опаски. Теперь, воротясь, я приметил в конце казармы, на нарах в углу, бесчувственного уже Газина почти без признаков жизни; он лежал прикрытый тулупом, и его все обходили молча: хоть и твердо надеялись, что завтра к утру очнется, “но с таких побоев, не ровен час, пожалуй, что и помрет человек”» (22, 46).

Каторжники, избивающие Газина, надеются на его воскресение – физическое, если не духовное. Нельзя не обратить внимания на то, что об-

раз накрытого тулупом, бесчувственного, без признаков жизни Газина внутри празднования Воскресения Господня начинает нести на себе отблеск мертвого Христа, с той лишь разницей, что окружавшие Христа в момент Его смерти воскресения не ждут, отчаявшись, а здесь на воскресение надеются изо всех сил. И именно эта надежда на воскресение того, кого сами забили до полусмерти, потому что терпеть его было уже совсем невозможно и для жизни окружающих опасно – и есть то, что оказывается для молодого Достоевского предпочтительнее холодной и убийственной ненависти М-цкого, не ждущего – и не желающего – для этих «нелюдей» никакого воскресения.

Достоевский не случайно в рассуждении о том, ожидать ли воскресения Газина, говорит о *верблюде* и *Геркулесе*: «верблюда можно было убить такими побоями; но <...> этого Геркулеса трудно убить, а потому били без опаски» (22, 46).

Фраза построена так, словно цель бьющих убить верблюда – и сохранить Геркулеса. И если верблюд – наиболее памятный всем образ невхождения в Царство Небесное («удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» (Мф. 19, 24)) – то Геркулес – это как раз образ героя, вошедшего, несмотря на все препятствия и заблуждения, в результате своих правильных выборов, в царство небесное и воссоединившегося со своим богом-отцом¹¹⁹.

¹¹⁹ Давид Штраус, чью книгу Достоевский хорошо знал, в главе «Мессия-Иисус выдерживает искусы, которого не выдержал в пустыне ведомый Моисеем народ израильский», ставит Геркулеса (единственного в этом ряду небиблейского персонажа) в ряд еврейских праотцев, выдержавших испытание, что в этом отношении уравнивает их со Христом, взявшим на себя испытание, которое не прошел народ израильский: «Геркулесу, по словам Ксенофонта, довелось выдержать испытание – сделать выбор в таком возрасте, когда юноша уже начинает владеть собой и обнаруживает, пойдет ли он стезей добродетели или порока (Мемораб. II 1, 21). Аврааму пришлось выдержать испытание веры и послушания – исполнить повеление Божие о заклании единородного сына своего – в преклонном возрасте (Быт. гл. 22). Но народ израильский, по словам пророка Осии (11:1), был еще молод, когда Иегова наименовал его сыном своим и вызвал из Египта и затем испытывал его послушание в течение 40 лет, заставив его странствовать по пустыне и претерпеть всякие лишения и напасти (Втор. 8:2). Давиду при начале его общественной деятельности, когда он был помазан Самуилом и преисполнился Святого Духа (по свидетельству редактора книг Царств), довелось выдержать испытание – единоборство с Голиафом, филистимлянским великаном (1 Цар. гл. 17). Все испытания

Каторжники словно стремятся убить животное в человеке – и сохранить в нем героя.

М-цкий не различает разных уровней и составов человека за пеленой черной злобы, в один момент времени единой с Достоевским – но от которой тот тут же отходит, едва увидев ее отражение в глазах другого. После чего другой, послуживший зеркалом, позволившим увидеть собственное падение, становится необычайно важен – в то время, как если мы отрицаем то, что другой послужил лишь нашим зеркалом и с готовностью перекаладываем бремя нашего уродства на него одного – мы начинаем его отчаянно ненавидеть именно за это уродство и стараемся вытеснить из нашей жизни. Интересно, что в русле именно такой (надо признать – гораздо более распространенной на данный момент) стратегии воспринимается многими читателями отношение автора к М-цкому, вследствие чего фразе: «Эти поляки вынесли больше нашего», – придается ироническое звучание, в то время как она *начисто* его лишена.

Интересно, что Достоевский, вернувшись, как бы ложится вместе с Газиным – ожидать собственного воскресения от злобы и ненависти: «Я пробрался на свое место, против окна с железной решеткой, и лег навзничь, закинув руки за голову и закрыв глаза» (22, 46).

Итак, автор возвращается в казарму. Он ложится и уходит в воспоминания, по видимости, сбегая из неприглядной действительности – а на самом деле – начиная процесс ее связи с первым воспоминанием и последующей проработки: «Я любил так лежать: к спящему не пристанут, а меж тем можно мечтать и думать. Но мне не мечталось; сердце билось беспокойно, а в ушах звучали слова М-цкого: “Je hais ces brigands!”» (22, 46–47). И – как бы мимоходом сообщает нам, как он работает с событием реальности для того, чтобы создать его *истинный* образ:

«Эти воспоминания вставляли сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал

благополучно и успешно выдержали Авраам, Давид, а также Геркулес, но народ израильский испытания не выдержал: он возроптал на Иегову и предался сластолюбию и идолослужению, хотя он в данном случае поступил так, как поступила первая чета человек, которая тоже послушалась льстивых речей змия и потому была изгнана из рая и лишена благ древа жизни». *Штраус Д.* Жизнь Иисуса: Кн. 1 и 2 / пер. с нем. В. Ульриха. М.: Республика, 1992. С. 314.

новые черты уже давно прожитому и, главное, *поправлял* его, *поправлял* беспрерывно, в этом состояла вся забава моя» (22, 47).

Из *детали* возникает *цельная картина*, которая есть *цельное и сильное впечатление*. Данный пассаж, кстати, указывает нам на способ анализа, адекватный способу построения текста Достоевского: именно деталь, почти неприметная черта может и должна становиться его отправным пунктом, и, следуя за приключениями этой детали, мы способны будем воспроизвести линии смыслов, заложенные в текст писателем. Целостный анализ можно начинать с любой точки, с любой «неприметной черты», поскольку все в тексте оказывается сцеплено и сплетено друг с другом, и не просто сцеплено, но этой «неприметной чертой» и порождено, из нее и вырастает.

Цельное и сильное впечатление подлежит авторскому анализу, то есть в нем вскрывается его глубинный смысл, обнаруживаются «концы и начала», не явленные читателям в «насущном видимо-текущем», если изложить его так, как оно протекало, но могущие быть обнаруженными там художником, «имеющим глаз» – и затем путем *придания новых черт* этот смысл, этот фундамент, эта основа мироздания¹²⁰, первоначально заметные лишь автору, все более *проявляются* в цельной картине, почему процесс этот и назван автором *поправлением*. Изменяя изначально присущие воспоминанию черты, которые не способствовали проявлению смысла события, а, следовательно, были *случайными*, и придавая ему новые черты, *проявляющие смысл события*, автор не изменяет, не искажает, а *поправляет*, проясняет картину, позволяя выявиться смыслу предельно отчетли-

¹²⁰ А как основу мироздания, как место нахождения «концов и начал» герой Достоевского, как мы помним, в романе «Братья Карамазовы» описывает Библию: «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков*. И сколько тайн разрешенных и откровенных...» (14, с. 265). Укажем также на то, что «концы и начала», находящиеся за пределами «насущного видимо-текущего», – это отчетливая, хотя и перевернутая цитата – так четырежды называет себя Христос в Откровении Иоанна Богослова: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1, 8); «Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Откр. 1, 10); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 21, 6); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр. 22, 13). Вот что является глубинным центром, внутренним образом, прозреваемым писателем, «имеющим глаз», в каждом явлении повседневной жизни.

во, – так, чтобы «читатель, прочтя роман, совершенно так же понял мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»¹²¹.

Интересно, что в том высказывании о природе творчества, из которого я здесь заимствую ключевые слова, Достоевский утверждает принципиальное сродство структуры образа реальности со структурой образа великого художественного произведения: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем *глубину*, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это всё еще пока для человека фантастическое» («Дневник писателя»). 1876. Октябрь. Гл. 1, подглавка III. Два самоубийства (23, 144–145)).

Поэтому факты действительной жизни и не нуждаются в коренной переработке, но лишь в *поправлении* – и это отнюдь не делает Достоевского документалистом и не лишает целостности художественное произведение, которое, казалось бы, может быть представлено как мозаика из таких «поправленных» фактов. Но – следует попутно отметить – что при комментировании текстов указание на факты-прототипы должно сопровождаться анализом этих «поправлений» художника – в противном случае такой комментарий будет лишь «рассыпать» художественное произведение и дезориентировать читателя, радикально отвлекая его внимание от авторского замысла.

¹²¹ Эта обеспеченная поправленной реалией способность читателя к полному пониманию авторского замысла, или как мы бы сейчас сказали, к абсолютно адекватной интерпретации, для Достоевского является единственным истинным критерием художественности: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18, 80).

В этот раз, в страшной каторжной казарме, Достоевский вспоминает о своей детской встрече с «русским человеком из простонародья». Двадцать лет разницы между воспоминаниями снимаются как кора, как защитный слой, возвращая автору детскую чистоту и открытость миру. Для того, чтобы увидеть *внутреннее* другого, ему прежде всего нужно вновь получить доступ к своему *внутреннему*, к себе, еще не запертому в ту корку наносной грязи, что выросла за двадцать лет. Потому что есть вещи, которые мы не видим не из-за того, что они скрыты коркой наносной грязи на другом; есть вещи, которые мы не видим из-за нашей собственной наносной грязи, застилающей наш взгляд, блокирующей наши способности восприятия.

Автору нужно вернуться к себе до момента (или в самый момент) встречи со страшной и абсолютной смертью, радикально искажающей перспективу человеческого видения; смертью, которая есть источник/следствие всякой грязи и от которой пытаются спрятаться в кору самости, хотя самость – как раз ловушка, подготовленная смертью для нас; смертью, явленной в рассказе в образе волка. Но к этому мы еще вернемся.

Мальчик играет на природе и слышит, как недалеко мужик «пашет *круто в гору* и лошадь идет трудно, а до меня изредка долетает его окрик: “Ну-ну!”» (22, 47). Если мы приедем в усадьбу Достоевских «Даровое», мы увидим, что пахать *круто в гору* там негде. Это равнина. Да это видно и из описания местности в «Мужике Марее». О чем же Достоевский начинает вести речь, *поправляя* свои воспоминания? Речь идет о движении вверх не физическом – а духовном. Пахота земли – это образ труда над собой, духовной работы подъема, вспахивания своей собственной почвы, на которую должны упасть и принести плод семена Господни – которые есть семена свободы, как мы увидим из дальнейшего. Этот смысл вносит Достоевский в образ пашущего мужика, *поправляя* свое воспоминание.

И вдруг безмятежно играющему мальчику слышится крик: «Волк бежит!» Он бросается прочь, «вне себя от испуга» – так же, как будучи взрослым, он *выбежал* «как полоумный» из казармы, когда увидел, как мужики бьют пьяного татарина, – но в этом первом воспоминании, открывающемся в сердцевине второго воспоминания и связываемом с ним сигнальными словами, он «*выбежал* на поляну, прямо на пашущего мужика» (22, 48).

Здесь – в детском воспоминании – мужик – не источник чудовищной угрозы, а защитник и спаситель. Не тот, *от кого* он бежит, – тот, *к кому* он бежит. «Наш мужик». Достоевский даст удивительно внятную «текстовую рифму» к этой ситуации. Мальчик бежит от *волка* – но вполне прихо-

дит в себя и чувствует себя в полной безопасности, «вполне ободрился», только тогда, когда к нему кидается «наша дворовая собака *Волчок*» (22, 49). Защитник оказывается скрыт в том, кто кажется источником опасности – как под именем волка обнаруживается собака. И поэтому нужно искать защиту не *от* него, а *в* нем. *Глубоко в нем...*

Но почему именно волк так ужасно пугает мальчика и становится символом встречи со смертью, символом страха смерти? Волк для ребенка – это не соперник, не враг, а именно чистый и беспримесный ужас – потому что ребенок для волка – это просто *пища*. «Придет серенький волчок и ухватит за бочок», – это колыбельная о смерти. Столкновение с волком – это тотальное овеществление маленького человека. Это ощущение себя как *почти пищи* вновь возникнет у автора перед лицом каторжных. «Разбойник» – тот, кто добывает себе пропитание, отнимая у человека жизнь за крошку ресурса. И в этом смысле показательна так запомнившаяся Достоевскому рассказанная на каторге и записанная в «Сибирскую тетрадь» байка о разбойнике, наставлявшем своего сына, зарезавшего мужика и обнаружившего у него одну лишь луковицу: «Дурак! Луковица – ан копейка <...>. Сто душ, сто луковиц – вот те рубль» (4, 235).

Другой несет тебе смерть – вот что ощущает и от чего пытается убежать Достоевский в этот Великий Праздник Воскресения.

Мужик Марей – тот, кто спасает ребенка от страха смерти, а для взрослого переворачивает убивающее ощущение на противоположное: *другой несет тебе жизнь и заслоняет от смерти*.

Чрезвычайно важны слова, которыми Марей успокаивает ребенка.

«– Что ты, что ты, какой волк, померещилось; вишь! Какому тут волку быть! – бормотал он, ободряя меня. Но я весь тряся и еще крепче уцепился за его зипун и, должно быть, был очень бледен. Он смотрел на меня с беспокойною улыбкою, видимо боясь и тревожась за меня.

– Ишь ведь испужался, ай-ай! – качал он головой. – Полно, рódный. Ишь малец, ай!

Он протянул руку и вдруг погладил меня по щеке.

– Ну, полно же, ну, Христос с тобой, октись. – Но я не крестился; углы губ моих вздрагивали, и, кажется, это особенно его поразило. Он протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших губ моих.

– Ишь ведь, ай, – улыбнулся он мне какою-то материнскою и длинною улыбкой, – Господи, да что это, ишь ведь, ай, ай!

Я понял наконец, что волка нет...» (22, 48).

Сначала Марей говорит мальчику (которого называет «рѳдный», «малец»: слова эти словно формируют внутри высказывания атмосферу рождения младенца, родов, поддержанную и странными повторяющимися восклицаниями словно внезапной боли: «ай, ай»), что с ним Христос, и что надо креститься. Но это еще не успокаивает ребенка. А затем улыбка Марей, бывшая прежде «беспокойною», становится «длинною» и «материнскою» (словно рождение произошло, и роженица смотрит на младенца) – и он, говоря, по видимости, некую непонятную, состоящую из междометий фразу, по сути, обращается к ребенку со словом: «Господи». После чего тот наконец понимает, что волка нет. Станным образом Достоевский здесь показывает процесс рождения в человеке – Бога, ощущения в себе – божественного образа, неподвластного смерти, побежденной Христом. Потому что если Христос с тобой, то это еще ничего не говорит о твоём собственном бессмертии. Но если Христос в тебе – то смерти нет. Другой становится здесь пространством, в котором в тебе может родиться Бог. В маленьком Достоевском Бог рождается во взгляде мужика Марей. Большой Достоевский понимает, что он сам может обладать этим рождающим взглядом по отношению к другому.

Очень важно в «Мужике Марее», что волка на самом деле – нет. Крик о волке лишь послышался мальчику.

А вот собака Волчок – есть.

Волк, пугающий ребенка до потери себя, – лишь мираж, ошибка восприятия, наведенная слухами и чужими рассказами угроза. Собака Волчок, с которой мальчик «вполне ободрился» (не только пришел в себя, но и как бы внутренне пробудился) – прямая и несомненная реальность.

Поэтому меняется радикально взгляд Достоевского: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, взглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце. Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого. Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Марейях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме “Je fais ces brigands!” Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего!» (22, 49–50).

Так для Достоевского восстанавливается *человеческий образ* в клейменом каторжнике. Благодаря своему детскому воспоминанию он науча-

ется видеть *сквозь* наносную грязь, он обретает «глаз художника», проникающий в глубину вещей, – но, заметим еще раз, не гордится этим перед польским заключенным, а сочувствует ему (в восклицании: «Несчастный!») – нет никакого сарказма, зачастую придаваемого ему чтецами рассказа – и это нужно особенно подчеркнуть).

Достоевский понимает, что дарованный ему в этот миг, открывшийся у него *глаз* – не заслуга, а *привилегия*, полученная благодаря наличию у него детского воспоминания. Привилегия, которой он теперь обязан поделиться с другими, с любым в человечестве (художник, в некотором смысле, становится прозревающим глазом всего человечества, он – орган совокупного человечества, который обязан служить всем), и особенно – с теми, кто не встретился в детстве ни с какими Мареями. В этом смысле можно сказать, что рассказ написан *для* М-цкого, что он – главная фигура рассказа, что именно он – главный адресат автора: тот, кто послужил для него зеркалом его собственной злобы, началом его перерождения, и кому он не смог помочь тогда, но пишет теперь для того, чтобы помочь ему хотя бы сейчас. Рассказ призван и предназначен стать тем *событием*, тем святым *воспоминанием* детства, которое отсутствует у М-цкого и подобных ему, тем, которое сможет изменить характер их видения, характер их взгляда на человека.

Но для Достоевского в процессе его воскресения и обретения глаза художника восстанавливается не только человеческий образ. Восстанавливается и *красота* этого образа. И красота образа, как всегда у Достоевского, оказывается *женственной*. «Человеческий образ» мужика напоминает нам о Боге-Отце, как Его иногда изображали: «мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде»¹²². Но имя мужика – это имя, которого *не бывает* («не знаю, есть ли такое имя»¹²³ (22, 48) – напишет Достоевский), – то есть, не

¹²² Практически так будет изображен Бог-Отец на росписи потолка в Миланской крепости (Замке Сфорца), в Герцогской часовне (XV век). См.: Kasatkina T. È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro / prefazione di Julián Carrón, traduzione di Elena Mazzola. Itaca, Castel Bolognese, 2012. 110 p. P. 30–39.

¹²³ И именно в силу этого «сомнения» автора очевидно по ложному пути идут исследователи, объясняющие имя «Марей» как просторечный вариант имени «Марий» и проводящие на этом основании длинное сопоставление «нашего мужика» с римским полководцем (см.: *Ветловская В.Е.* «Дневник писателя» за 1876 год: О мужике Марее // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. М.:

бывает в русском языке в мужском роде (в европейских языках оно вполне обычно), потому что это – женское имя «Мария»¹²⁴. И вспоминать на каторге Достоевский будет о его женственной, *материнской* нежности:

«...припомнилась эта *нежная, материнская* улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: “Ишь ведь, испужался, малец!” И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с *робкою нежностью* прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был *собственным его сыном*, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлую любовью взглядом, а кто его заставлял? Был он собственный крепостной наш мужик, а я все же его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. Любил он, что ли, так уж очень маленьких детей? Такие бывают. Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою *тонкою, почти женственной нежностью* может быть наполнено сердце грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» (22, 49).

«Крепкий и плотный мужик с окладистой бородой» в глубинной точке своего образа, там, где открывается его *красота*, оказывается нянчащей и опекающей, преизобильно милующей Матерью¹²⁵ (*особо* вспоминающийся автору испачканный в земле толстый (то есть – подчеркнуто плотский: ведь Мария – источник плоти Бога) палец, которым он словно

ИМЛИ РАН, 2018. № 1. С. 30 и далее): в существовании имени «Марий» Достоевский не сомневался, а здесь ему именно нужно, чтобы читатель ощутил всю невероятность происходящего. Это еще одно целенаправленное «поправление воспоминания», поскольку согласно воспоминаниям А.М. Достоевского, «Марей» звали Марком (см.: 22, 344–345).

¹²⁴ Это наблюдение периодически делают исследователи и читатели, причем, во многих случаях, вполне самостоятельно. Насколько мне удалось проследить, первым об этом написал Р.Л. Джексон. См.: *Джексон Р.Л.* Тройное видение: «Мужик Марей» // Джексон Р.Л. Искусство Достоевского: бреда и ноктюрны / Перевод и редакция Т.В. Бузиной. М.: Радикс, 1988. С. 30.

¹²⁵ Так и у Бога-Отца, изображенного в Миланской крепости, под окладистой бородой открывается нежная обнаженная женская грудь. Вообще, изображение «Отца кормящего» было не слишком частым, но отнюдь не исключительным явлением в христианском искусстве.

причащает испуганного ребенка земле, в сочетании с именем, воспроизводит столь значимое для Достоевского: «Богородица – мать сыра-земля»).

Так мир спасет красота – если нам удастся выкопать из-под наносной грязи свой человеческий образ – и разглядеть человеческий образ за наносной грязью других. А потом – выпустить из глубины своего добротного, плотного, крепкого – защищенного – человеческого образа – *ее* – беззащитную (потому что – не защищающуюся), безоглядно отдающуюся, без меры милующую – *красоту*.

Но Достоевский не только использует здесь имя Богоматери для создания и проявления значений собственного художественного текста – он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского. И если первое есть действие писателя, то второе – это действие богослова. Это общий принцип создания его произведений: Достоевский, «соединяя» свой текст с библейским текстом или христианской историей цитатой или аллюзией, далее в самом «теле» художественного текста, в его сюжете и структуре вскрывает неожиданные смыслы источника, сообщает нам нечто не только о персонаже – но и о Христе. Иными словами, он сначала использует аллюзию для того, чтобы сообщить дополнительные смыслы тексту, в который он вводит аллюзию, а затем – чтобы сообщить нам некоторые дополнительные смыслы о том тексте, к которому аллюзия отсылает. Соединяя таким образом библейский текст или сюжет с конкретной рассказываемой им в данный момент историей, он лишает отстраненности наше восприятие библейской истории, он как бы ввергает нас в самую пучину ее, делает ее для нас не богословской отвлеченностью, а вновь новостью, «скандалом» и «безумием» (см. 1Кор. 1, 23).

Итак, попробуем теперь, обратясь к последней приведенной нами цитате, понять, не что образ Марии дает для понимания образа Маррея, а что образ Маррея дает для понимания Марии; как Достоевский, через сопоставление этих образов взрывает наше застывшее сусальное представление о Божьей Матери. Через встречу *зверски невежественного* мужика с его барчком, через смиренную и любовную службу низшего, но пока сильнейшего, слабому и бессильному пока высшему Достоевский передает дистанцию, отделяющую человека – Марию – от Бога и Его Сына. Он заставляет нас ощутить эту непредставимую дистанцию через ту, которую нам гораздо легче вообразить и воспринять. Бесконечную дистанцию – и всю решимость и свободу Марии, решившейся – и захотевшей – эту дистанцию преодолеть (или – пренебрегшей ей (как Марей) в по-

рыве любви и заботы) – и принять «как собственного сына», с материнской нежностью Того, кто все-таки Ее больше, чем «барчонок» – Ее Бог (и здесь совсем по-особому заиграет жест Маррея, пальцем, запачканным в земле, прикасающегося к губам мальчика: так Мать приобщает к земле Дитя, земле не принадлежащее: приобщает к ее бедам и бедности, но и к даваемым ею возможностям роста. Христос дважды будет покоиться во чреве земли – в Рождестве и в Погребении, земля родит Его и в эту жизнь – и в жизнь иную).

Это Ее самоотверженное принятие и материнская нежная забота о Высшем оказываются путем к свободе не только для Нее, но и для всего человечества (так же как просвещенная нежность Маррея оказывается для Бога (и Достоевского) свидетельством готовности к свободе всего русского народа). И отныне в глубине каждого человека Бог видит Ту, что ответила на Его призыв и с заботой приняла под свою опеку Его младенческую слабость. Так же, как в глубине всякого каторжника Достоевский видит Маррея.

Красота *любого* человека для Бога становится неуничтожима потому, что Его, Бога, нянчила и защищала Богоматерь.

И в свете богословского толкования мы можем глубже прочесть уже приведенную прежде цитату, увидев ее как свидетельство бесконечной и неумиряющей надежды Бога на человека – Бога, перед Которым свободой человеческой воли закрыты все не открывшиеся Ему своим собственным волеизъявлением, своим собственным движением сердца: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную силу песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Маррей: *ведь я же не могу заглянуть в его сердце*» (22, 49–50).

Эта цитата прямо соотносится с первым действием человека после грехопадения – со стремлением спрятаться и закрыться от Бога. Возможно, это стремление спрятаться и закрыться, начать автономное бытие и есть *единственное* проявление грехопадения, а все остальное – просто его последствия. Закрытость от Бога и есть то *непопадание* человека в свою собственную природу, предполагающую вольную и постоянную связь с Богом, которое было названо грехом. Собственно, именно эту закрытость – наличие собственных границ, ощущение их – обнаруживают

прародители, когда видят впервые, что «они наги». И эти возникшие границы вполне позволяют им укрыться от Бога. С этого момента Бог *не может увидеть человека без его на то позволения*. Бог ищет Адама между деревьями рая и не может найти до тех пор, пока тот не откликается на Его призыв: «Адам, где ты?» (Быт 3, 9). И потом неоднократно повторяющийся ответ Авраама на оклик Бога (традиционно переводимый у нас как «Вот я») – «**Узри меня**» – это, с очевидностью, формула *разрешения* Богу войти в контакт с человеком, *увидеть* того, кого Он окликнул.

Крайне наивно и весьма неосторожно было бы с нашей стороны понимать эти поиски Богом Авраама как некую игру в прятки взрослого с ребенком. Это «не может» – очень серьезно, и тут со стороны Господа нет никакой «игры», предполагаемой традиционным морализаторским толкованием этого места книги Бытия. Так же, как в начале творения Господь, вездеприсутствующий, «отступил», очистив, *освободив* место творению, так – с момента грехопадения – Он входит в это место лишь с вольного соизволения Им сотворенного. Прежде всего, конечно, – с соизволения человека, созданного именно в качестве хозяина и работника в Господнем саду, в качестве посредника между Богом и тварью. Господь не посягает на свободу человека, не нарушает Своего образа и подобия в человеке, которые и есть – свобода. И потому если мы пожелаем быть скрыты от глаз Господних – мы-таки *будем* от них скрыты (со всеми вытекающими из этого обстоятельства последствиями, конечно). Потому что, как сказал один рабби: «Господь везде... куда Его пускают».

Поэтому, кстати, единственная молитва, заповеданная нам Христом, – это, по сути, наше разрешение Господу входа и действия в нашем пространстве: «Да придет Царствие Твое, да будет воля Твоя яко на небеси и на земли». Молитва нашего повторяющегося согласия на наше единство.

Достоевский как богослов истолковывает эту человеческую укрытость не как удаленность и безнадежность – но как источник Господней надежды: «Я знаю праведников, открывших Мне сердца, Я знаю сердце Моей Матери – и могу надеяться, что закрытые сердца – те же, что Я видел у праведников».

Таким образом каторжная Пасха становится для Достоевского моментом рождения его как художника, раскрытия у него «глаза художника», видящего человека как *красоту* (Марию, в Благовещении *впускающую* Бога пребывать с человеком, то есть – открывающую и осуществляющую возможность преображения всякого человека – в Богочеловека), заклю-

ченную в *человеческом образе*, который может стать ее гробом, засыпанный, как землей, *наносной грязью*, – но грязь может обернуться плодородящей землей, а человеческий образ может стать местом воскресения красоты – и тогда преобразится сам и сможет преобразить других – как стал «живоносным» гроб Господень, «источник нашего воскресения»¹²⁶.

¹²⁶ «Яко Живоносец, яко рая краснейший, воистинну и чертога всякаго царскаго показася светлейший, Христе, гроб Твой, источник нашего воскресения». Тропарь Пасхи в православной Церкви.

«СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»: ЛИЧНОСТЬ КАК РЫЧАГ ПРЕОБРАЖЕНИЯ МИРА

В этой главе предпринимается медленное чтение «Сна смешного человека» в контексте «Дневника писателя». «Сон смешного человека» рассматривается как один из художественных манифестов Достоевского, в котором писатель синтетически выговаривает те философские основания, те глубинные мысли, которые лежат в основе окружающих его публицистических текстов «Дневника писателя», но прямо, дискурсивно, непосредственно в них выговорены быть не могут, поскольку в таком виде вызовут обвинения в «фантастичности», будут не только не восприняты, но безусловно и абсолютно отвергнуты и осмеяны читателем, существующим в пределах «насущного видимо-текущего» на совсем иных основаниях, видящим себя и человечество иначе устроенными. Достоевский стремится не только показать истинную конфигурацию, истинные взаимосвязи человека и человечества, но и дать читателю в облатке художественной формы рабочие методы взаимодействия с целым посредством изменения себя самого.

«Сон смешного человека» – это рассказ, в котором на очень-очень маленьком пространстве обозначены практически все основные огромные темы позднего Достоевского¹²⁷. В каком-то смысле это его манифест, текст, где под страшным давлением сжато все, о чем пространно повествуется в других текстах.

В силу вот этой сжатости под огромным давлением единственный адекватный способ исследования этого текста – медленное чтение в ближайшем контексте. Компаративное чтение в этом случае (а именно оно в значительном большинстве работ и применялось¹²⁸) особенно эффективно закрывает текст от читателя и исследователя.

¹²⁷ Это отметил уже М.М. Бахтин: «По своей тематике "Сон смешного человека" – почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского...». *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. Издание четвертое. М.: Советская Россия, 1979. С. 174.

¹²⁸ См. относительно недавние работы К.А. Степаняна и О.В. Золотко, а также библиографию, приведенную в этих работах. *Степанян К.А.* Загадки «Сна смешного человека» // Достоевский и мировая культура. № 32. СПб.: «Серебряный век», 2014. С. 63–83. *Золотко О.В.* Психология сна о «золотом веке» героя рассказа Достоевского «Сон смешного человека» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. № 1. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 107–120.

БЛИЖАЙШИЙ КОНТЕКСТ. УМ И СЕРДЦЕ. «ОТДАТЬ ВСЕ» – «НЕЛЬЗЯ ЖЕ ОТДАТЬ ВСЕ». ЧЕЛОВЕЧЕСТВО КАК ЕДИНОЕ ДРЕВО

Прежде всего, необходимо еще раз повторить кажущееся очевидным, но важное и традиционно *не* соблюдаемое исследователями творчества Достоевского методическое замечание. Необходимо сказать о том, как следует анализировать художественные тексты Достоевского, находящиеся в составе «Дневника писателя». Их следует анализировать *в составе «Дневника писателя»*. И в данном случае речь пойдет о гораздо более широком контексте, чем в предыдущих главах, ибо исследуемый текст связан не только с материалами конкретного выпуска, но его актуализированные связи простираются и далеко назад, и далеко вперед. Если мы не следуем этому простому правилу, то уходим очень далеко от авторской идеи, что доказали, в том числе, и некоторые работы о «Сне смешного человека», объявившие «рай» Достоевского нехристианским и заявившиеся выявлением религиозных уклонений писателя¹²⁹.

Между тем, Достоевский попросту говорит там *о совсем другом*. Но чтобы это понять, нужно не сопоставлять его «фантастический рассказ» с общими представлениями того или иного читателя или исследователя о всемирной истории со времен грехопадения и до него, а сопоставить его с той *актуальной историей*, рассмотрением которой настойчиво и вовлеченно занимается Достоевский на соседних страницах, и, главное, с тем способом ее рассмотрения, которым он постоянно пользуется.

Впрочем, темы «Сна смешного человека» появляются в «Дневнике писателя» 1877 года буквально с первой его страницы. Именно на первой странице январского номера он опишет, может быть, главное свойство той заразы, что принес смешной человек на изумрудную планету: поражать не ум, а сердце. Опишет он это, радуясь, что русских пока миновала такая участь, и что «все споры и разъединения наши произошли лишь от ошибок и отклонений *ума*, а не *сердца*, и вот в этом-то определении и заключается всё существенное наших разъединений. Существенное это довольно еще отрадно. Ошибки и недоумения *ума* исчезают скорее и бесследнее, чем ошибки *сердца*; излечиваются же не столько от споров

¹²⁹ См., например, выступление К.А. Степаняна на круглом столе «Эсхатологическая концепция Достоевского» // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные тезисы и доклады / под. ред. И.Л. Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2008. С. 190–192.

и разъяснений логических, сколько неотразимую логикую событий живой, действительной жизни, которые весьма часто, сами в себе заключают необходимый и правильный вывод и указывают прямую дорогу, если и не вдруг, не в самую минуту их появления, то во всяком случае в весьма быстрые сроки, иногда даже и не дожидаясь следующих поколений. Не то с ошибками *сердца*. Ошибки *сердца* есть вещь страшно важная: это есть уже зараженный *дух* иногда даже во всей нации, несущий с собою весьма часто такую степень слепоты, которая не излечивается даже не перед какими фактами, сколько бы они не указывали на прямую дорогу; напротив, перерабатывающая эти факты на свой лад, ассимилирующая их с своим зараженным духом, причем происходит даже так, что скорее умрет вся нация, сознательно, то есть даже поняв слепоту свою, но **не желая** уже излечиваться» (25, 5).

Ошибка сердца может поразить корень нации – ошибка сердца может поразить и корень человечества. В сущности, грехопадение можно описать именно как ошибку сердца. Или ошибку сердца описать как грехопадение. Такое грехопадение вовсе не однократно *исторически* (или *доисторически*), оно периодически случается в жизни родов, народов, наций, отдельных людей. В «Сне смешного человека» Достоевский берет целую планету. Его интересует этот процесс, максимально генерализованный, но **все фазы этого процесса находятся в пределах доступности для того человечества**, к которому обращается смешной человек: «я видел Истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле»¹³⁰.

Достоевский в фантастическом рассказе генерализует и само заболевание. Это не просто ошибка сердца – это отказ от жизни сердца в пользу жизни ума. Отказ от *живой* жизни в пользу *осознания* жизни. Это ошиб-

¹³⁰ В силу важности здесь прописной буквы, не сохраненной в советском издании, цит. по: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. В 9 т. Подготовка текстов, составление, примечания, вступительные статьи, комментарии председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. Т.А. Касаткиной. Т. 9. Кн. 2. Дневник писателя. М., Астрель•АСТ, 2004. С. 129. См. также статью: *Тарасова Н.* Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека»: («Дневник писателя» Ф. М. Достоевского за 1877 год) / Н. А. Тарасова // *Русская литература*. 2007. № 1. С. 153–165. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204025855&archive=1206184915&start_from=&ucat=& (Дата обращения: 12.09.2019).

ка сердца, *подчинившегося уму*. В то время как ум в своих уклонениях как раз и был способен исцеляться в результате правильной *жизни сердца*. Теперь же жизнь сердца заблокирована умом – и именно с этим собирается бороться смешной человек: «“Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья” – вот с чем бороться надо! И буду. Если только все захотят, то сейчас все устроится» (25, 119).

Разворачивая эту мысль Достоевского, следовало бы добавить (кстати, он это делает и сам в других местах), что подчинение сердца уму – это действительно роковая болезнь современного (и Достоевскому, и нам) мира, прежде всего – современной науки¹³¹.

Дело здесь в том, что ум – это орган *поиска*. Но лишь сердце – это орган *нахождения*, лишь сердце способно удостоверить нас в том, что найдено – правильно. С этой точки зрения я хотела бы обратить внимание на знаменитую строку семнадцатилетнего Пушкина: «Ум *ищет* Божества, а сердце не *находит*»¹³². Поэт, как всегда, безусловно и безупречно точен в слове: все поиски ума без удостоверения сердца – бесплодны. Очень примерно можно представить это себе так: ум протягивает перед нашим внутренним взором ленту вариантов, и в какой-то момент в один из них бьет стрела сердца. Это переживается как озарение, как внезапное прозрение, как явление воочию *живой жизни*. И это многократно описано, последний раз, кажется, Андреем Битовым в рассказе «Инфантьев»:

¹³¹ И здесь можно привлечь гораздо более широкий контекст, проясняющий фантастический рассказ, ибо эта мысль обдумывается Достоевским еще в совсем юные годы. Он, едва семнадцатилетний, пишет брату Михаилу: «Друг мой! Ты философствуешь как поэт. И как неровно выдерживает душа градус вдохновения, так не равна, не верна и твоя философия. Чтоб больше **знать**, надо меньше **чувствовать**, и обратно, правило опрометчивое, бред сердца. Что ты хочешь сказать словом **знать**? Познать природу, душу, Бога, любовь... Это познается **сердцем**, а не умом. Ежели бы мы были духи, мы бы жили, носились в сфере той мысли, над которою носится душа наша, когда хочет разгадать ее. Мы же прах, люди должны разгадывать, но не могут обнять вдруг мысль. Проводник мысли сквозь брентную оболочку в состав души есть ум. Ум – способность материальная... душа же, или дух, живет мыслию, которую нашептывает ей **сердце**... Мысль зарождается в душе. Ум – орудие, машина, движимая огнем душевным... Притом (2-я статья) ум человека, увлекшись в область знаний, действует независимо от **чувства**, след<овательно>, от **сердца**. Ежели же цель познания будет любовь и природа, тут открывается чистое поле **сердцу**...» (28, 53–54).

¹³² Пушкин А.С. «Безверие» (1817).

«Да, так я не думал, – повторял Инфантьев. – Я думал, что это такое? А это, оказывается, вот что»¹³³.

Но подчиненное уму сердце перестает исполнять свою находящую, удостоверяющую функцию. Ум заставляет сомневаться в безусловном свидетельстве сердца – и жизнь оказывается искаженной, неживой, ненастоящей. Характерно, что смешной человек, собираясь выстрелить в голову, в правый висок, то есть – в «ум», стреляет во сне в сердце, правильно выбирая корень ошибки и заблуждения. И пораженное сердце вновь оказывается способно быть источником удостоверения истины, источником оценки *разумности* происходящего.

Этот момент «поломки» взаимодействия ума и сердца также прописан Достоевским по дороге к «Сну смешного человека». Мало того, что интересы цивилизации, оказывается, вынуждают считать вполне допустимым сдирание кожи со спин людей, в интересах цивилизации производимое (См.: «Дневник писателя». Февраль, 1877), но и другие глубинные истины, безусловно удостоверяемые сердцем и жизнью, умом ставятся под сомнение, отрезая человека от самых корней живой жизни: «Да? Но что хорошо и что дурно – вот ведь чего, главное, мы не знаем. Всякое чутье в этом смысле потеряли. Все прежние авторитеты разбили и наставили новых, а в новые авторитеты, чуть кто из нас поумнее, тот и не верует <...>. Но чтоб не говорить отвлеченно, обратимся к данной теме. Вот мы действительно не сдираем кож, мало того, даже не любим этого (только один Бог знает: любитель часто прячется, любитель мало известен, до времени стыдится, “боится предрассудка”), но если и не любим у себя и **никогда не делаем**, то должны ведь ненавидеть и в других. Мало того, что ненавидеть, должны просто не дать сдирать кож никому, так-таки взять и не дать. А между тем, так ли на деле? Самые негодующие из нас вовсе не так негодуют, как бы следовало. Я даже не про одних славян говорю. Если мы уж так сострадаем, так и поступать должны бы в размере нашего сострадания, а не в размере десяти целковых пожертвования. *Мне скажут, что ведь нельзя же отдать всё. Я с этим согласен, хотя и не знаю почему. Почему же бы и не всё? В том-то и дело, что тут решительно ничего не понимаешь, даже в собственной природе*» (25, 48).

Между тем февральский дневник писателя находится в окружении двух «медальонов», посвященных каждый *одному* человеку. В январском

¹³³ См., например, в издании: *Битов А. Жизнь в ветреную погоду*. Л.: Художественная литература, 1991.

дневнике есть главка «Фома Данилов, замученный русский герой» (25, 12–17) – напрямую сопрягающая эти объединенные здесь идеи о сдирании кож и об «отдать все». Причем, случай Фомы Данилова, с которого содрали кожу за отказ принять ислам, как раз показывает, до какого предела простирается это *все* – до собственной кожи. Отдать все – это отдать жизнь.

И второй «медальон», состоящий из главок «Похороны “общечеловека”» и «Единичный случай» (25, 88–92) не отрицает, а разъясняет, что «все» – это не меньше, чем жизнь, даже если (или – тем более если) она отдана не одновременно и окончательно, а каждым мгновением своего долгого проживания.

Характерно, что Достоевский возьмет «общечеловека» в кавычки, и начнет вторую ему посвященную главку с исправления: «Кстати, почему я назвал старичка доктора “общечеловеком”? Это был не общечеловек, а скорее общий человек» (25, 90), – акцентируя внимание читателя на двух этих именовании. Общечеловек – это как бы абстрактный образец человека. *Общий* человек – это человек, принадлежащий всем и не принадлежащий себе (или – **именно за счет принадлежности всем впервые по-настоящему принадлежащий себе**). Это человек, *всю жизнь отдающий все*: «Он умер в такой бедности, что не на что было похоронить его» (25, 89). Он – буквально снимающий и отдающий «рубашку с плеча» (25, 89) – общечеловеческая идиома для обозначения полного самопожертвования.

Но в обоих описанных Достоевским случаях отдающему все возвращается многое – и именно тогда, когда он уже не мог бы этого потребовать – то есть после смерти. Фому даже его мучители называют богатырем, чтут его; соплеменники собирают деньги, помещают дочь в учебное заведение, *в котором она никак не могла бы оказаться при жизни отца* и т.д.; а похороны бедного, растратившего свое состояние на помощь нуждающимся доктора Гинденбурга оказываются богатейшими, пышнейшими из похорон, которые когда-либо видел город. Доктору оказываются такие почести от иноплеменников (в данном случае – евреев), которые вообще невозможно купить за деньги, которые оказываются только *своим*.

И здесь мы понимаем еще одно отличие *общечеловека* от *общего человека*: *общечеловек* как бы *выходит* за пределы одного (бывшего своего) народа, народного тела и народной личности, объявляя себя «гражданином мира», не соединяющимся ни с чем *частным* в этом мире (а потому оказываемым оторванным от всего) – а *общий человек*, напротив,

входит как абсолютно свой, причастный и укоренившийся, во все народные личности и тела, вдруг соединяющиеся в нем друг с другом через свою новообретенную родственность ему. Именно таким *общим человеком* или *всечеловеком* (см.: 26, 147), по Достоевскому, становится Пушкин, способный как *свой* и *причастный* (а не как отвлеченный и оторванный от своей национальности «гражданин мира») войти в любую европейскую национальность – и выразить самую сердцевину души ее¹³⁴. А таким *всенародом* предназначен, по Достоевскому, стать русский народ, и именно поэтому для него оказывается так важно вступление русских в освободительную войну, их жертвование собой, чтобы защитить иной христианский народ, мучимый иноверцами – *без всякого расчета на какую-либо выгоду для себя*. Именно самоотдача без расчета на выгоду, по Достоевскому, – единственно возможный для человека и для народа способ выхода из состояния «я» к состоянию *лица*, осуществляющегося в полноте, обретающего свои истинные границы и масштабы – в соединении со всеми, со *всем*.

Оказывается – способность *отдать все* вызывает преизобильную обратную отдачу. В сущности – хоть на мгновение, но создает рай на земле, создает то самое единение душ и сердец друг с другом и с целым вселенной, которое увидел на новой земле смешной человек.

Оказывается – этой способностью *с очевидностью* наделена именно личность, отдельный человек, единичный случай. Для нации эту спо-

¹³⁴ В своем очерке «Пушкин», первоначально произнесенном как речь на открытии памятника Пушкину и составляющем сердцевинное содержание «Дневника писателя» за 1880 год, Достоевский пишет: «<...> к третьему периоду можно отнести тот разряд его произведений, в которых преимущественно засияли идеи всемирные, отразились поэтические образы других народов и воплотились их гении. <...> И в этот-то период своей деятельности наш поэт представляет собою *нечто почти даже чудесное, неслыханное и невиданное до него нигде и ни у кого*. <...> Самые величайшие из европейских поэтов никогда не могли воплотить в себе с такой силой гений чужого <...> народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призвания, как мог это проявлять Пушкин. Напротив, обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Даже у Шекспира его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность» (26, 145–146).

способность пока нужно утверждать императивно. Достоевский все это тоже пропишет по дороге к «Сну смешного человека»: «Кроме того, выступают политики, мудрые учителя: есть, дескать, такое правило, такое учение, такая аксиома, которая гласит, что нравственность одного человека, гражданина, единицы – это одно, а нравственность государства – другое. А стало быть, то, что считается для одной единицы, для одного лица – подлостью, то относительно одного государства может получить вид величайшей премудрости! Это учение очень распространено и давнишнее, но – да будет и оно проклято!» (25, 48–49)

Именно эти две идеи, два жизненных принципа: *отдать все* и *нельзя же отдать все* – определяют способ существования человечества до и после грехопадения в «Сне смешного человека».

Характерно, что *единичный случай, один человек* всякий раз становится для Достоевского «началом разрешения всего вопроса» (25, 90), «эмблемой России, всей России, всей нашей народной России, подлинным **образом** ее» (25, 14). В «Сне смешного человека» писатель покажет, как *один человек* заразил и развратил все человечество. Но, принимая доказательство от противного, нужно заключить, что с одного человека может начаться и произойти и исцеление всего человечества¹³⁵.

¹³⁵ В сущности, о том же (и, в сущности, «расшифровывая» слова Серафима Саровского: «Спасись сам – и тысячи вокруг тебя спасутся») говорит Густав Майринк: «В известном смысле правы те, кто смеется над чудачком, заявляющим о своих планах переделать человечество. Только им невдомек, что вполне довольно того, что хоть один человек коренным образом пересоздал себя. И если это удастся, его усилия не пропадут даром, независимо от того, узнает о них общество или нет. Представь себе, что кто-то проделал дырочку в картине существующего бытия – она уже не зарастет, и не имеет значения, заметят ли ее сегодня или через миллионы лет. Однажды возникшее исчезает лишь иллюзорно. Поэтому разорвать сеть, в которой запуталось человечество, но не публичными проповедями, а усилием рук, разрывающих оковы, – вот чего я хочу». *Майринк Г.* Зеленый лик. [Электронный ресурс] – режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/95233/read> (Дата обращения: 27.09.2019). Вообще, акцент на такой степени значительности личности ставился разными посвященными организациями (сам Майринк принадлежал к «Магическому терапевтическому братству Мириам» Джулиано Креммерца), в том числе Орденом российских тамплиеров, действовавшим в России в 1920-х годах. Исследователь пишет о целях ордена: «...были призваны формировать мировоззрение посвященного и, раскрывая перед человеком структуру мироздания, вводили его в нее в качестве необходимой и действенной частицы, от которой зависит судьба всего сущего». См: Орден российских тамплиеров. Т.1. Документы 1922–1930 гг. Публи-

Это одна из сокровеннейших и любимейших мыслей Достоевского, неоднократно обнаруживаемая в «Дневнике писателя», проведенная неявно, но внятно для вдумчивого читателя еще в первом номере 1876 года, являющемся фундаментальным философским предисловием к «Дневнику писателя» как таковому. В ближайшем контексте для «Сна смешного человека» она появляется в IV главке первой главы, в тексте, непосредственно предшествующем «Сну смешного человека»; в главке, выглядящей, надо признаться, довольно странно (даже и по графическому оформлению – большую часть этой совсем коротенькой главки занимает цитата с пространными подчеркиваниями в ней Достоевского) – и не совсем понятно для чего включенной Достоевским в его рассуждения о прямо сейчас вот происходящей русско-турецкой войне как освободительной христианской войне, поскольку он уже все мысли, могущие быть обретенными здесь, прописал раньше от себя, гораздо более внятными современному читателю языком.

Главка эта называется «Мнение “тишайшего” царя о восточном вопросе», и слова Достоевского в этой главке, как может показаться при невнимательном чтении, сводятся к библиографическому описанию и краткому пересказу содержания приводимой цитаты. Однако писатель сопровождает эту публикацию чужого текста в своем «Дневнике...» следующими словами: «она *столь* характерна и *столь* любопытна в теперешнюю минуту». «Это мнение царя Алексея Михайловича о Восточном вопросе – тоже “Тишайшего” Царя, но жившего еще два века тому назад, и его тогдашние слезы о том, что он не может быть Царем Освободителем»¹³⁶. В цитате Царь говорит о сокрушении своего сердца о порабощении «этих бедных людей» и заканчивает словами, которые Достоевский выделил в своей публикации: «...и я боюсь вопросов, которые мне предложит Творец в тот день: и порешил в своем уме, если Богу угодно, что потрачу все свои войска и свою казну, пролью свою кровь до последней капли, но постараюсь освободить их”. На все это вельможи отвечали ему: “Господи, даруй по желанию сердца твоего”»¹³⁷.

кация, вступительные статьи, комментарии, указатель А.Л. Никитина. М.: «Минувшее», 2003. С. 27.

¹³⁶ В силу важности в этом тексте прописных букв, не сохраненных в советском издании, цит. по: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. В 9 т. Т. 9. Кн. 2. Дневник писателя. М., Астрель•АСТ, 2004. С. 112.

¹³⁷ Там же. С. 113.

Чем же *столь* любопытна и характерна эта цитата в теперешнюю минуту, после столь многих приведенных Достоевским на предыдущих страницах подобных желаний его современников, в сущности – всего русского народа? Ничем, в общем, из них не выделяющаяся? А любопытна и характерна она для Достоевского именно тем, что однажды зародившееся – и даже не исполненное по обстоятельствам, но горевшее в сердце – *истинное* желание *одного* (о котором, в общем, забыли и не вспоминали – и вот только сейчас случайно вспомнили в специальном историческом сочинении) неведомыми путями через два века становится желанием *всех* – и осуществляется уже во всеобщем движении, которое не могут остановить никакие неблагоприятные обстоятельства. В сущности, эта история царя во всем подобна истории мелкого чиновника, выкупавшего крестьян на свое мизерное жалование.

Исцеление человечества, начавшееся с исцеления одного человека, возможно потому, что человечество есть не конгломерат изолированных частиц, но единый организм, хотя и весьма своеобразный организм – такой, в котором соединены не разнофункциональные и неравнозначные для организма члены – а *лица* – глубинные центры, средоточия личностей, уникальность каждого. В знаменитой записи «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей...», Достоевский так дает его формулу: «Мы будем – лица, не переставая сливаться со всем» (20, 174).

Человечество – «единое древо». И это, по Достоевскому, и есть, собственно, «русская идея». Многократно высказанная на страницах «Дневника писателя» 1877 года, самое дивное выражение она принимает в главе, непосредственно предшествующей «Сну смешного человека»:

«Мы первые объявим миру, что не через подавление личностей иноплеменных нам национальностей хотим мы достигнуть собственного преуспевания, а, напротив, видим его лишь в свободнейшем и самостоятельном развитии всех других наций и в братском единении с ними, восполняясь одна другою, прививая к себе их органические способности и уделяя им и от себя ветви для прививки, сообщаясь с ними душой и духом, учась у них и уча их, и так до тех пор, когда человечество, восполняясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и великолепное древо осенит собою счастливую землю» (25, 100).

Нельзя не увидеть, что здесь в качестве *результата* действия в человечестве идеи русской национальной личности показано то, что будет благим *исходным* состоянием человечества в «Сне смешного человека».

Характерно, что сразу после этих слов читаем: «О, пускай *смеются* над этими “*фантастическими*” словами нашими теперешние “общечеловеки” и самооплевники наши, но мы не виноваты, если верим тому, то есть идем рука в руку вместе с народом нашим, который именно верит тому» (25, 100).

Эта насмешка над авторскими словами и характеристика их как «фантастических» накрепко связывает сей пассаж с расположенным во второй главе этого выпуска фантастическим рассказом «Сон смешного человека». Впрочем, уже на первых страницах январского выпуска, сразу после абзаца, с которого был начат анализ, можно увидеть: «Пусть не смеются надо мной заранее, что я считаю ошибки ума слишком легкими и быстро изгладимыми. И уж смешнее всего было бы, даже кому бы то ни было, а не то что мне, принять на себя в этом случае роль изглаживателя, твердо и спокойно уверенного, что словами проймешь и перевернешь убеждения данной минуты в обществе. Я это все сознаю. Тем не менее стыдиться своих убеждений нельзя, а теперь и не надо, и кто имеет сказать слово, тот пусть говорит, не боясь, что его не послушают, не боясь даже и того, что над ним насмеются и что он не произведет никакого впечатления на ум современников» (25, 5–6). Нельзя не заметить, что перед нами авторская декларация о намерениях, являющаяся своего рода «заготовкой», «основой» будущих деклараций смешного человека.

Чтобы закончить с формальной встроенностью «Сна смешного человека» в окружающий его текст Дневника писателя, укажем на то, что, предваряясь видением о великом будущем организме-древо единого человечества на счастливой земле, рассказ, заканчивающийся словами: «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» (25, 119), продолжается в пределах той же главы текстом, озаглавленным «Освобождение подсудимой Корниловой», юной, едва совершеннолетней женщины, в судьбе которой принял такое благое участие Достоевский. Как и герой «Сна...», автор здесь зримо совмещает проповедь обновления всего человечества с заботой об одном нуждающемся в помощи человеке: как и в «Сне смешного человека», эти идеи оказываются несуществующими и неосуществимыми одна без другой: собственно, осуществление идеи в масштабах человечества возможно только в том случае, если она однажды зажглась в одном человеческом сердце и охватила его целиком – а сердце, загоревшееся идеей «люби других как себя», немислимо без деятельной любви к тому, кто оказался рядом.

Видя, как стягиваются ближние и дальние контексты «Дневника писателя» к «Сну смешного человека», мы можем с уверенностью сказать, что «Сон смешного человека» является кульминацией важнейших и осевых идей, для проведения которых Достоевский и осуществлял «Дневник писателя».

КОНТЕКСТ МОТИВА ВИДЕНИЯ О ЗОЛОТОМ ВЕКЕ

Выше я сказала, что компаративное чтение в случае «Сна смешного человека» особенно эффективно закрывает текст от читателя и исследователя.

И, однако, в одном случае сравнения могут нам очень помочь – если мы будем обращать внимание не на сходство, а на *отличия*, на то, что выделяет использование мотива или жанра в данном тексте.

«Сон смешного человека» часто сравнивают с мечтами или видениями других героев Достоевского о *золотом веке*. При этом в рассказе не только ни разу не употреблено словосочетание «золотой век», в отличие от соответствующих видений Ставрогина (глава «У Тихона», роман «Бесы») и Версилова (роман «Подросток»), – в нем даже порознь не встречаются слова «век» или «золото». И, очевидно, это происходит потому, что Достоевскому нужно было как-то выделить именно этот текст среди остальных – прежде всего, максимально отдалив в восприятии читателя изображение новой земли от общеупотребимого мифа или аллегории, с которыми, напротив, прямо соотносятся видения Версилова и Ставрогина¹³⁸. Точно так же в «Сне смешного человека» не будет никакой отсылки к картине Клода Лоррена «Асис и Галатей», с упоминания которой начинаются сны и Версилова, и Ставрогина, которая является в некотором роде образующей матрицей их снов.

¹³⁸ Впрочем, и эти два видения совершенно функционально неоднородны, при том, что сон Версилова практически дословно воспроизводит сон Ставрогина – но указанное соотнесение с аллегорией или мифом – и картиной – определенно объединяет их в одну группу, противопоставленную «Сну смешного человека». Заметим здесь кстати: проблема «плохой» компаративистики заключается именно в том, что исследователи обращают самое пристальное внимание на *что*, но гораздо меньше внимания обращают на *как*, и практически не обращают внимания на *зачем*. Между тем, **дословно повторенный** фрагмент может выполнять в различных текстах совсем разную и даже прямо противоположную функцию.

Но есть вещь еще более важная, радикально отличающая «Сон смешного человека» от наиболее структурно близкой к нему «фантазии» Версилова. Версиров тоже начинает с того, что видит сон, но сон Версирова соотносится лишь с первым моментом прибытия смешного человека на новую землю, с видением прекрасных детей новой земли. А вот то, что сопоставимо с завершением сна смешного человека, то, что происходит после того, как «великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их» (13, 378), в результате их борьбы против него отошел от них – названо уже не *сном*, а «*фантазией*, даже *самой невероятной*» (13, 379). Впрочем, и сам этот «земной рай», который они увидели, Ставрогин, и Версиров называют не иначе как «чудный сон, высокое *заблуждение* человечества!» (13, 375) – и это радикально отличает то, с чем они встретились и что они смогли из этого воспринять, от того, что видел смешной человек, непрестанно повторяющий: «Я видел *Истину!*»

Таким образом, Ставрогин и Версиров должны быть соотнесены с людьми «новой земли», обоготворяющими доступное им лишь как миф свое прошлое, но не верящими в него¹³⁹, – но никак не с главным героем «Сна смешного человека». А это сразу очень многое меняет, радикально устраняя смешного человека из привычного для исследователей и читателей Достоевского общего ряда *героев*, имевших видения о «золотом веке» – и прямо соотнося его с *автором*, обозревающим своих героев из точки совсем иного видения, иного пространства и времени.

Вот как – совсем не согласно с видением смешного человека (и как заведомую ложь, с точки зрения Достоевского) – описывает Версиров свою *фантазию* о людях, утративших «единение с целым вселенной» (так это называет смешной человек, и чтобы точнее понимать, что это значит для Достоевского, нам нужно вспомнить описание им «окончательного Синтеза» в записи «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей...»: «Синтез

¹³⁹ Вот что говорится о людях новой земли: «Они чуть-чуть лишь помнили о том, что потеряли, даже не хотели верить тому, что были когда-то невинны и счастливы. Они смеялись даже над возможностью этого прежнего их счастья и называли его *мечтой*. Они не могли даже представить его себе в формах и образах, но странное и чудесное дело: утратив всякую веру в бывшее счастье, назвав его сказкой, они до того захотели быть невинными и счастливыми вновь, опять, что пали перед желанием сердца своего, как дети, обоготворили это желание, настроили храмов и стали молиться своей же идее, своему же “желанию”, в то же время вполне веруя в *неисполнимость* и *неосуществимость* его, но со слезами обожая его и поклоняясь ему» (25, 116).

вселенной и наружной формы ее – вещества, то есть Бог» (20, 175) – люди, выпавшие из целого – это люди, вышедшие из единства с Богом, единым и питающим все Центром): «Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют всё друг для друга. Исчезла бы великая идея бессмертия, и приходилось бы заменить ее; и весь великий избыток прежней любви к Тому, Который и был бессмертие, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку. Они возлюбили бы землю и жизнь неудержимо и в той мере, в какой постепенно сознавали бы свою преходимость и конечность, и уже особенную, уже не прежнюю любовью. Они стали бы замечать и открыли бы в природе такие явления и тайны, каких и не предполагали прежде, ибо смотрели бы на природу новыми глазами, взглядом любовника на возлюбленную. Они просыпались бы и спешили бы целовать друг друга, торопясь любить, сознавая, что дни коротки, что это – все, что у них остается» (13, 378–379).

Подросток так в черновых записях комментирует видение Версилова: «Это атеизм – это чистый атеизм! Который с Богом на устах приходит. Сначала Клод Лоррен – все пройдет, *но вместо картин крови или замерзания создавались мечты, идеалы*. Потом атеизм» (16, 428). Подросток говорит, что мечты и идеалы, создаваемые по своему желанию духовными вождями человечества и ложно отражающие последствия выхода из прежнего единства, задают другой – «дурной» – вектор движению человечества; направляют человечество по дороге, по их словам – ведущей к расцвету и обретению предельной глубины человеческой природы, на деле – ведущей в пропасть.

Получается, что «мечта» обманывает нас, потому что лишена истинного «сопротивления материала», которое одно возвращает нас к взаимодействию с реальностью и видению истинных результатов и последствий наших действий.

Но смешной человек не *придумывает* мечту, а *видит* сон, о котором он в конце концов скажет: «... всё это, быть может, было вовсе не сон!» (25, 115)

Итак, герои «Бесов» и «Подростка», с одной стороны, не верят тому, что увидели во сне, с другой стороны, Версиров *придумывает* своему сну продолжение, не согласное с истиной, продолжение, которое есть ложь о природе человека; продолжение, разбиваемое при встрече с реальностью, и ведущее в силу этого своего изобретателя к разочарованию и личному крушению.

Фантазия и мечта отличны от сна тем, что у них нет очевидных критериев истинности, они не оказывают мечтателю и фантазеру сопротивления, не заставляют его столкнуться с истинными последствиями придуманных событий. Мечты возникают в голове, создаются рассудком, есть игры ума, легко подставляющие желаемые следствия на место неизбежных, если есть для этого минимальные логические зацепки.

Между тем, сны, «стремит не рассудок, а желание, не голова, а сердце» (25, 108) (как, впрочем, и истинную реальность, что мы в очередной раз видели в главке о Тишайшем Царе), и сон (поскольку сердце есть орган истины) образует род реальности, неподвластный произвольным искажениям в соответствии с идеями сновидца, сон зачинается, но не управляется сновидцем, в отличие от мечты, сон показывает сновидцу все *истинные* следствия произошедших событий – только *радикально сокращая при этом те временные расстояния, на которых эти следствия становятся очевидны.*

ЖАНРОВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ

И однако Достоевский называет «Сон смешного человека» *«фантастическим* рассказом». Очевидно, что для него оказываются концептуально различны «фантазия» и «фантастическое» как жанровое определение в составе «Дневника писателя». Если «фантазия» означает искажение реальности в угоду своим представлениям, то фантастическое в качестве жанрового определения, как уже было сказано, означает для Достоевского введение некоторых «технических» условий, при которых проясняется то, что неясно и не выражено в обычных условиях – и именно поэтому «фантастическое» в этом случае становится реальнее реального, становится «реализмом в высшем смысле»

Так, называя «Кроткую» «фантастическим рассказом», автор говорит, что считает «его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа <...>» (24, 5). И далее поясняет, что «Кроткая» – принципиально не рассказ и не записки – то есть повествование не удалено ни на малейшее расстояние от процесса проживания эмоций, оно не есть изложение осмысленного – оно есть *сам процесс* осмысления – и поэтому включает все радикальные повороты изменяющегося у героя взгляда на предмет.

Поэтому для такой формы нужно предположить, что героя «мог подслушать и все записать за ним стенограф» (24, 6). «Вот это предположе-

ние о записавшем все стенографе <...> и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим» (24, 6). И далее, назвав своим предшественником в применении аналогичного «фантастического» приема Гюго, Достоевский заключает: «не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения – самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных» (24,). «Кроткая» составляет содержание ноябрьского «Дневника писателя» за 1886 год – то есть к моменту написания «Сна смешного человека» жанровая концепция «фантастического рассказа», состоящая в том, что некоторое «технологическое» допущение открывает доступ к недоступным иным образом пластам и уровням реальности, уже прописана Достоевским в «Дневнике писателя».

Какое же базовое «техническое» допущение совершается в «Сне смешного человека» – кроме использования всех возможностей, предоставляемых состоянием сна? (На то, что автор использует все технические возможности состояния сна, указывается постоянно, но это ведь скорее позволяет оставить текст в «реалистических» рамках: «Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающею ясностью, с ювелирски-мелочною отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, через *пространство и время*» (25, 108).)

Это – допущение принципиальной *соразмерности* жизни человека и целой планеты, не только позволяющее человеку увидеть все последствия однажды им совершенного, как уже было сказано (причем не только на всей протяженности времени, но и на всем протяжении пространства), но странным образом связывающее его со *всем бытием* звездочки, явившейся ему поздним вечером сквозь разрывы туч на породившей его земле и подавшей ему мысль о самоубийстве.

Это допущение соразмерности человека и звезды-планеты отчасти сродно допущению присутствия «стенографа» рядом с человеком в самые уединенные моменты жизни его души. Смешной человек ведь отчасти и есть такой стенограф, передающий нам историю тысячелетий, в которой он одновременно соучаствовал (во всяком случае, как утверждает он сам: став причиной разращения людей новой земли) – и которой он в то же время был странно внешен, соотносим скорее со *всем*, чем с чем-то отдельным и конкретным.

ВОСПРИЯТИЕ МИРА КАК СУБЪЕКТА

Когда мы произносим слова «восприятие мира» по отношению к какому-либо писателю, мы прежде всего думаем о том, как он говорит о природе. И действительно мир без человека, мир *как другое* по отношению к человеку – это природа. Даже в нашем очень быстром, энергичном, динамичном, насквозь человеческом мире, когда мы задумываемся о лице мира – перед нами встает лицо природы. Вопрос, однако, заключается в том, *лицо* ли перед нами встает?

На пространствах мировой литературы мы стабильно выделяем два типа пейзажа. (Мы, конечно, можем их выделить гораздо больше – но эти две группы все равно будут основными и кроме разных их вариантов мы практически ни о чем и не будем говорить.) Прежде всего – это природа как сцена для действия человека. Природа в этом случае – это буквально доски под ногами и декорация за спиной. В человеческом спектакле природа – это не действующее лицо, это обстановка.

Есть второй тип пейзажа. Его мы любим больше, потому что он как-то оживляет декорацию за нашей спиной. Это тип пейзажа, когда природа как бы продолжает и проявляет в себе чувства человека (это могут быть чувства автора, героя, социума, которому противостоит герой и т.д.). В этом типе пейзажа природа становится воплощением, раскрытием, повторением, аллегорией, символом человеческих ощущений, переживаний и даже базовых ценностей. В этом случае природа становится нашей проекцией.

Имея в виду эти два типа пейзажа, к которым можно свести все многочисленные его дальнейшие подразделения, мы можем совсем по-другому услышать традиционное суждение о текстах Достоевского. А это традиционное суждение таково: Достоевский никогда не изображает природу. И это в каком-то смысле справедливо – потому что Достоевский практически никогда не создает указанных типов пейзажей. Тем не менее у Достоевского есть очень пространные описания природы. В частности, такие пространные описания природы содержатся и в «Сне смешного человека». Посмотрев на них пристально, мы сможем понять, почему эти пространные описания природы у Достоевского *не воспринимаются нами как описания природы*. Что в этих описаниях абсолютно выводит изображаемое Достоевским за пределы всех наших представлений о том, как писатель рисует *пейзаж*.

Вот описание природы, находящееся в самом начале прибытия смешного человека на ту землю, где не произошло грехопадения.

«О, всё было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым наконец торжеством. Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной» (25, 112). Тут уже возникает какое-то непривычное нам отношение между берегом и морем. Достоевский выстраивает фразу так, что почти штамп – «вода, целующая берег» – становится снова образом, метафора оживает и реализуется, мы видим действительно происходящий здесь поцелуй как выражение «почти сознательной» любви. И дальше заявленное уже в первых строках любовное стремление, влечение между тем, что в другой ситуации мы бы назвали «частями пейзажа», теперь направленное на героя, нарастает и развивается, охватывая всю планету. «Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки и радостно били меня своими милыми, трепетными крылышками» (25, 112). Мы уже видим, почему мы не можем воспринять это описание как привычное описание природы. Потому что здесь человек находится в непрерывном любовном общении с тем, что его окружает. Здесь перед нами появляется *лицо* природы, не декорация, и не наша проекция – а полноправное лицо в отношении. И только до тех пор, пока это лицо нами воспринимается именно как лицо, мы сами остаемся субъектами отношения. Потому что как только отношение прекращается – субъект постепенно исчезает за ненадобностью. Собственно, этому исчезновению субъекта – вплоть до решения его об окончательном самоуничтожении, посвящена вся первая часть рассказа.

После встречи с птичками к смешному человеку наконец выходят люди: «Они пришли ко мне сами, они окружили меня, целовали меня» (25, 112). Эта последовательная встреча героя с единой планетой происходит в соответствии со структурой того Синтеза, который по Достоевскому, и есть Бог. Интенсивность Божественного присутствия (ощутимая как интенсивность проявленной любви) нарастает по мере движения от материи и стихий к деревьям, живым существам – и наконец к людям. Достоевский словно описывает нам здесь медленное и последовательное объятие планеты и смешного человека.

Увидев ясно эту особенность бытия природы в сне смешного человека, мы можем заметить, что именно так, как *лицо*, природа изображается в рассказе и за пределами сна! И мы могли это не сразу заметить только потому, что вне сна отношение природы к человеку имеет другой вектор – отталкивания, отторжения, враждебности: «Это было в мрачный, самый мрачный вечер, какой только может быть. Я возвращался тогда в одиннадцатом часу вечера домой, и именно, помню, я подумал, что уж не может быть более мрачного времени. Даже в физическом отношении. Дождь лил весь день, и это был самый *холодный* и *мрачный* дождь, какой-то даже *грозный* дождь, я это помню, с явной *враждебностью* к людям, а тут вдруг, в одиннадцатом часу, перестал, и началась страшная сырость, сырее и холоднее, чем когда дождь шел, и ото всего шел какой-то пар, от каждого камня на улице и из каждого переулка, если заглянуть в него в самую глубь, подальше, с улицы. Мне вдруг представилось, что если б потух везде газ, то стало бы отраднее, а с газом грустнее сердцу, потому что он все это освещает» (25, 105). Интересно, что слова «холодный» и «мрачный» меняют свое наполнение в зависимости от того, читаем мы их до слов «грозный» и «враждебностью» – или возвращаемся к ним взглядом по прочтении этих слов. Холодный дождь вполне может быть физической характеристикой вполне объектного и неодушевленного дождя, «мрачный» ощущается как проекция чувств героя на природу как фон – а вот слова «грозный» и «враждебностью» радикально меняют (или должны поменять) восприятие читателя. Если это случилось – становится ясна и дальнейшая картина испускающих пар камней – вещи словно хотят дополнительно защититься, закрыться от объективирующего их взгляда человека. И человек это ощущает и признает бессмысленность и лишнюю травматичность искусственного освещения там, где уже выросли почти непроходимые границы, которым он задумал сдаться окончательно, погасив свет жизни в себе.

Границы

Границы нарастают в течение рассказа дважды. Первый раз это происходит со смешным человеком – второй раз с новой землей. Смешной человек описывает становление границ как осознание своего качества быть *смешным*.

«Я всегда был смешон, и знаю это, может быть, с самого моего рождения. Может быть, я уже семи лет знал, что я смешон. Потом я учился в

школе, потом в университете и что же – чем больше я учился, тем больше я научался тому, что я смешон. Так что для меня вся моя университетская наука как бы для того только и существовала под конец, чтобы доказывать и объяснять мне, по мере того как я в нее углублялся, что я смешон. Подобно как в науке, шло и в жизни. С каждым годом нарастало и укреплялось во мне то же самое сознание о моем смешном виде во всех отношениях. Надо мной смеялись все и всегда. Но не знали они никто и не догадывались о том, что если был человек на земле, больше всех знавший про то, что я смешон, так это был сам я, и вот это-то было для меня всего обиднее, что они этого не знают, но тут я сам был виноват: я всегда был так горд, что ни за что и никогда не хотел никому в этом признаться. Гордость эта росла во мне с годами, и если б случилось так, что я хоть перед кем бы то ни было позволил бы себе признаться, что я смешной, то, мне кажется, я тут же, в тот же вечер, раздробил бы себе голову из револьвера. О, как я страдал в моем отрочестве о том, что я не выдержу и вдруг как-нибудь признаюсь сам товарищам. Но с тех пор как я стал молодым человеком, я хоть и узнавал с каждым годом все больше и больше о моем ужасном качестве, но почему-то стал немного спокойнее. Именно почему-то, потому что я и до сих пор не могу определить почему. Может быть, потому что в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно – это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде **все равно**. Я очень давно предчувствовал это, но полное убеждение явилось в последний год как-то вдруг. Я вдруг почувствовал, что мне **все равно** было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что **ничего при мне не было**. Сначала мне все казалось, что зато было многое прежде, но потом я догадался, что и прежде ничего тоже не было, а только почему-то казалось. Мало-помалу я убедился, что и никогда ничего не будет. Тогда я вдруг перестал сердиться на людей и почти стал не примечать их. Право, это обнаруживалось даже в самых мелких пустяках: я, например, случалось, иду по улице и натыкаюсь на людей. И не то чтоб от задумчивости: об чем мне было думать, я совсем перестал тогда думать: мне было все равно. И добро бы я разрешил вопросы; о, ни одного не разрешил, а сколько их было? Но мне стало **все равно**, и вопросы все удалились» (25, 104–105).

Смешной человек дважды довольно парадоксально обозначает начало своего знания о том, что он смешной. Потому что если «семи лет» хоть

на что-то похоже, то «с самого моего рождения» – вызывает решительное недоумение, если мы прочитываем это заявление в бытовом плане. Но смысл этого двойного начала, прочитанный в плане семиотики культуры, довольно очевиден: речь идет о *грехе*, том, с которым человек рождается, первородном, и том, который начинает исповедываться в православной церкви с семилетнего возраста – личном. Смешной человек – это грешный человек. Достоевский имеет в виду глубинный смысл понимания греха как ошибки, промаха, *непопадания в свою собственную природу* (мы помним, что грех по-гречески – ‘αμαρτία – от ‘αμαρτάνω – ошибаться, промахиваться, не попадать) – и в этом смысле грех и есть смешное по преимуществу: так смешно неточное движение, неточное, смещающее фокус странным образом высказывание; так смешон разрыв между должным и ожидаемым – и явленным. Мы смеемся над огромным псом, испуганно поджавшим хвост, и над маленькой собачкой, озверело бросающейся на проходящих (потом это может вызвать другие чувства – но прежде всего нас смешит *несоответствие*).

Это внутреннее ощущение несоответствия и растит границы в попытке скрыть свое несоответствие от внешнего взгляда – потому что то, отчего смеются при взгляде на меня все (неважно при этом, правда ли они смеются – или это моя иллюзия, мое восприятие отношения ко мне окружающих, моя проекция на них) не идет ни в какое сравнение с тем, что я знаю о себе сам, с тем, что я сам знаю о моей «нетаковости». Это внутреннее ощущение переживается каждым подростком, хотя может совсем не связываться им с идеей греха, как не связывается с ним и смешным человеком (а связывается только автором – через «абсурдные» утверждения героя) – и наиболее адекватно выражено героем «Записок из подполья» в словах: «Я-то один, а они-то **все**» (5, 125). В принципе – вот этого стояния одного против всех достаточно, чтобы вызвать ощущение собственной неадекватности, ущербности, «непопадания» – что и есть существо греха.

Постепенно смешной человек успокаивается – потому что растущие и укрепляющиеся границы самости заставляют его перестать чувствовать движение мира, разницу потенциалов мира, движение любви в мире. Сначала все становится «все равно», а потом возникает уверенность, что «ничего нет». И никого нет: смешной человек перестает замечать людей и даже натывается на них на улице. Границы dorастают до замыкания человека в полный круг (абсолютный нуль) – остается только поставить последнюю точку выстрелом в голову. Собственно, такой

путь представлен Достоевским как *нормальный* путь человека, развивающегося на земле, которая есть давно распавшееся на атомы в результате грехопадения целое.

Такое состояние земли объясняет постоянно повторяющуюся смешным человеком фразу о том, что любовь на нашей земле неизменно связана со страданием: «На нашей земле мы можем любить лишь с мучением и только через мучение» (25, 112). Любовь – это открытость друг другу – поэтому наиболее ясная аллегория любви – это поцелуй: размыкание двух замкнутых форм друг для друга. Но если на нашей земле рост и взросление сопровождаются неизменным нарастанием границ, границ, о которых мы в конце концов начинаем думать, что они – это мы и есть, то любовь, как противоположный этому процесс снятия границ, размыкания, открывания навстречу (связанного, мы помним, с опасностью, что увидят того ужасно смешного тебя, каким ты видишь себя сам) будет всегда мучительна. Мучительность становится настолько необходимым маркером любви, что мы начинаем думать, что любовь – и есть мучение.

Внутри соединенного любовью единства границы возникают и растут иначе – и катализатором этого процесса становится «я», которое и есть границы личности, «закон личности на земле», как скажет о «я» Достоевский в знаменитой записи «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей...»: «Возлюбить человека, **как самого себя**, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. **Я** препятствует» (20, 172). Собственно, смешной человек и приносит на новую землю это непрозрачное для *всех* (мы помним, что у Достоевского «все» – это не собирательное множество, а исходное единство) «я» – препятствие любви. На это «я» и будет указано в тексте прямо (как и в «Записках из подполья») – и все же максимально скрыто за первым очевидным значением (герой говорит о *себе*) – как на источник заразы и причину «разврата»: «Дело в том, что я... развратил их всех. Да, да, кончилось тем, что я развратил их всех! Как это могло совершиться – не знаю, не помню ясно. Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне лишь ощущение целого [заметим здесь этот многократно обозначенный в тексте обмен: сон о новой земле оставляет в смешном человеке ощущение *целого*; смешной человек приносит на землю ощущение *я*. – Т.К.]. Знаю только, что *причиной грехопадения* был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту

лжи» (25, 115). В состоянии открытости ложь невозможна. Ложь предполагает возникшие границы, за которыми можно укрыться.

Потрясающе угадан Достоевским первый шаг вторжения и торжества лжи – *кокетство*: «О, это, может быть, началось **невинно**, с шуток, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с *атома*, но этот *атом* лжи проник в их сердца и понравился им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность жестокость... О, не знаю, не помню, но скоро, очень скоро брызнула первая кровь: они удивились, ужаснулись, и стали расходиться, разъединяться» (25, 115–116).

Если принцип любви – *отдать все*, то принцип кокетства: *отдать, но не все*, обещать больше, чем отдавать; в сущности – крохами провоцировать самоотдачу другого.

Так единый прежде организм новой земли перестает функционировать как собственно организм, чей принцип – полная самоотдача всякой клетки (напомню, что в «организме» человечества «клетка» – это лицо, то есть антитеза собственно «клетки», в самом названии которой сделан упор на автономию и отъединение) для всеобщего изобилия, что, в свою очередь делает доступным для каждой «клетки» (для всякого личностного центра) все пространство организма: все его ощущения, весь его опыт, все его ресурсы. Теперь клетки начинают охотиться друг за другом, отбирать друг у друга ресурс, предполагать, что они могут сделать себе хорошо, сделав находящемуся рядом плохо – и все распадается.

Обратим внимание на повторяющееся слово «атом» в приведенной цитате. «Атом» по-гречески – это «индивид» на латыни, тот самый предел деления рода, то самое «я». Достоевский подспудно – но предельно ясно (если не для ума, то для внутреннего чувства читателя) проговаривает ответ на вопрос, что за заразу принес смешной человек на новую землю.

Интересно, что если «объятие» смешного человека с новой землей начинается со стихий и постепенно двигаясь к центру и одушевляясь, заканчивается людьми, то разъединение, распадение общего объятия *всего*, начинается с *сердцевин*, с человека и поражает ничто иное, как чувство любви (кокетство – это заболевание, искажение, *грех* любви) – и дальше распространяется к периферии *всего*. «Явились союзы, но уже друг против друга. Начались укоры, упреки. Они узнали стыд и стыд возвели в добродетель. Родилось понятие о чести, и в каждом союзе поднялось свое знамя. Они стали мучить животных и животные удалились в леса и стали им врагами. Началась борьба за разъединение, за обособле-

ние, за личность, за мое и твое» (25, 116). Достоевский говорит: на земле, зараженной разьединением, искажается все, и то, что представляется доблестью и добродетелью, за что люди готовы умирать, за что они славят своих героев – это все тот же грех наращивания границ. Увы, ошибка сердца – это поражение и искажение самых начальных принципов, *аксиом* жизни. Ошибка сердца, предпочтение границ – любви, превращает жизнь в умирание.

Но мы не можем не заметить здесь и еще одного – очевидного. Вся новая земля теперь стала в точности такой, как смешной человек в начале. *Все* изменилось по его образу и подобию. И если Истина, которую несет читателю смешной человек – та, что «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (25, 118) – и что достигается это растворяющей границы любовью, принципом «люби других как себя» (25, 119) (заметим, что здесь у Достоевского, в отличие от русского перевода Мф. 22, 39, *нет запятой*, то есть перед нами не сравнение: люби так же, как самого себя, а отождествление: люби других потому, что это и есть ты сам, настоящий ты сам, в своем подлинном виде, размере и масштабе), то истина, которую открывает своим рассказом Достоевский – в том, каким образом это практически достижимо. Один человек может всех развратить – одному человеку под силу и всех исцелить, явив в себе иной принцип бытия. И после своего сна смешной человек становится носителем этого нового принципа бытия, воспринятого им в себя от новой земли.

ТО ЖЕ САМОЕ – И СОВСЕМ ДРУГОЕ

Рассказ начинается словами: «Я смешной человек» (25, 104). Но это уже совсем другое *смешной*, чем то, что разбиралось выше, чем то *смешной*, которое начинается со второго абзаца рассказа.

Если раньше смешной человек был смешон из-за несоответствия личного истинному: несоответствия тех границ, что выросли в нем и с ним, его истинной природе; если раньше он был смешон из-за постоянного *промаха* мимо себя, – то теперь он смешон несоответствием *всем*, теперь он единственный человек совсем без границ в мире, из границ состоящем: «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде. Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной – и тогда чем-то

даже особенно милы. Я бы сам смеялся с ними, – не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут» (25, 104). То есть – теперь он смешон потому, что *попал* в свою истинную природу.

Но это то же самое несоответствие, в той же самой пропорции, с которого началось радикальное изменение всего на новой земле!

Да, сон пронесся над тысячелетиями – но и смешной герой готов теперь идти «и хотя бы на тысячу лет» (25, 118). Дело не только в том, что он видел Истину – дело еще и в том, что он уже совершил одну трансформацию, о которой должно было бы плакать (и плакало во сне) его сердце – и от которой он теперь бодр и свеж и готов к проповеди, потому что все *уже было* – и он знает, что начатая одним «атомом» трансформация – непременно произойдет и завершится.

Достоевский очень любит такие идеи: те же самые, и совсем другие – потому что они доказательство того, что речь идет не о том, чтобы все в мире снести и начать заново – но о том, чтобы лишь убрать искажение – и, почти не меняясь на внешний взгляд (человек как был смешным, так и остался), то же самое превратится в совсем другое.

Еще одна та же самая и совсем другая идея в рассказе – идея о том, что «жизнь и мир теперь как бы от меня зависят» (25, 108).

Если «ум» внушает смешному человеку идею зависимости от него мира в том смысле, что все в мире есть лишь принадлежность его сознания (весь мир вмещается даже не под его кожу – а под его черепную коробку), долженствующая угаснуть вместе с ним, то сердце открывает ему истину – весь мир зависит от него, потому что если все – единый организм, то одна клетка может изменить основной принцип его существования. В первом случае человек редуцирует до себя весь мир. Во втором случае один человек расширяется до целого мира, начиная его ощущать, любить, чувствовать и преобразовывать как себя.

Смешной человек дважды повторит, что сон ему приснился третьего ноября. Возможно, этому можно найти и другие объяснения, но для меня очевидна связь этой даты с датой крещения Достоевского, записанного в церковно-приходской книге как 4 ноября, но, вероятно, произошедшего вечером 3 ноября – когда уже начался новый церковный день, и запомненной Достоевским в соответствии с гражданским календарем. Крещение для христианина – день смерти и воскресения, день отсечения от земного рода, день привития к небесной маслине, странствия к но-

вой земле, день возвращения к своей неповрежденной природе, день всего, что так чудно перекликается с рассказанным в «Сне смешного человека». Достоевский как бы дает еще одну тайную возможность отождествить себя, писателя, с героем рассказа.

Смешного человека после его выстрела во сне зарывают в землю как зерно. А зерно всходит из земли колосом – множеством в единстве. Это зримый образ того, как атом превращается в планету.

«Сон смешного человека» – мистерия, сквозь которую проводит Достоевский читателя, чтобы тот смог ощутить собственное всемогущество несмотря на свою «малость», понять свою ответственность, принять свои истинные размер и масштаб – и стать одним из тех, что меняют землю.

Возможно, таких читателей будет немного. Но это о них скажет Достоевский, завершая рассказ об общем человеке докторе Гинденбурге: «... вот без этих-то единиц никогда не соберете всего числа, сейчас всё рассыплется, а вот эти-то все соединят. Эти мысль дают, эти веру дают, живой опыт собою представляют, а, стало быть, и доказательство. И во все нечего ждать, пока все станут такими же хорошими, как и они, или очень многие: нужно очень немного таких, чтобы спасти мир, до того они сильны. А если так, то как же не надеяться?» (25, 92).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адоньева С.* Лекция «Магия и целительство. Недуг и здоровье. Естественное и сверхъестественное» на XI Ежегодной Международной Конференции «Я и Другой: Пространство Отношений», 2018 год. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Ai2XGOvhC_8 (Дата обращения: 27.08.2019).
2. *Алленов Михаил.* Тексты о текстах. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.
3. *Антоний, митрополит Суражский.* Спасение мира. М.: Изд. «Медленные книги». 2018. 496 с.
4. *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций. Составление, подготовка текста, послесловие Д.С. Московской. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 584 с.
5. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. В русском переводе с параллельными местами (Синодальный перевод). Москва: Российское Библейское Общество, 1995.
6. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе. Перевод с древнееврейского, арамейского и древнегреческого и примечания / под ред. доктора богословия М.П. Кулакова, доктора философии М.М. Кулакова. Институт перевода Библии при Заокской духовной академии, 2015.
7. *Барт Р.* Смерть автора. Эссе 1967 года. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/scientia/gasparov-nravstvennost.php> (Дата обращения: 12.09.2019).
8. *Барская Н.А.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: «Просвещение», 1993. 223 с.
9. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. Издание четвертое. М.: Советская Россия, 1979. 318 с.
10. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры. 2002. 799 с.
11. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб., 1883. 839 с.
12. *Битов А.* Жизнь в ветреную погоду. Л.: Художественная литература, 1991. 624 с.
13. *Ветловская В.Е.* Pater Seraphicus // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1983. С.163–178.

14. *Ветловская В.Е.* «Дневник писателя» за 1876 год: О мужике Марее // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. М.: ИМЛИ РАН, 2018. № 1. С. 21–58.
15. *Волошин М.* Аполлон и мышь // Волошин М. Лики творчества / изд. подготов. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988. С. 96–111.
16. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: «Искусство», 1991. 368 с.
17. *Гаспаров М. Л.* Филология как нравственность // Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2001. С. 98–100. [Электронный ресурс] – режим доступа: <http://nevmenandr.net/scientia/gasparov-nravstvennost.php> (Дата обращения: 17.09.2019).
18. *Гачева А.* Творчество Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата о Троице в русском богословии XIX – первой трети XX века // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 52–87.
19. *Десницкий А.* Введение в библейскую экзегетику. М.: Издательство ПСТГУ. 2011. 413 с.
20. *Джаммария.* Эта неизвестная алхимия / пер. и комментарии Г. Бутузова. 2-е изд. Воронеж: TERRA FOLIATA, 2014. 256 с.
21. *Джексон Р.Л.* Искусство Достоевского: бреды и ноктюрны / Перевод и редакция Т.В. Бузиной. М.: Радикс, 1988. 288 с.
22. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. Л.: Изд. «Наука». 1972–1990.
23. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. В 9 т. Подготовка текстов, составление, примечания, вступительные статьи, комментарии председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. Т. А. Касаткиной. М., Астрель•АСТ, 2003–2004.
24. Евангелие от Матфея, Марка, Луки и Иоанна на славянском и русском наречии с предисловиями и подробными объяснительными примечаниями архимандрита Михаила (Лузина). Кн. 1. Евангелие от Матфея. М.: Синод. тип., 1870. Кн. 2. Евангелие от Марка и от Луки. М.: Синод. тип., 1871. Кн. 3. Евангелие от Иоанна. М.: Синод. тип., 1874.
25. Евангелие Достоевского. В 2 т. М.: Русский Мирь, 2010.
26. *Евдокимов П.* Искусство иконы / пер. с фр. иеромонаха Димитрия (Захорова) и Е.Л. Майданович. Клин: «Христианская жизнь», 2007. 383 с.
27. *Зелигманн К.* История магии и оккультизма. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://religion.wikireading.ru/71360> (Дата обращения: 28.09.2019).
28. *Золотько О.В.* Психология сна о «золотом веке» героя рассказа Достоевского «Сон смешного человека» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. № 1. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 107–120.

29. *Кант И.* Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // Кант И. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М.: Мысль., 1966. С. 25–35.
30. *Касаткина Т.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
31. *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. – М.: ИМЛИ РАН. – 2015. 528 с.
32. *Касаткина Т.А.* Философия всеединства Ф.М. Достоевского // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX-первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева. М., 2018. С. 262–271.
33. *Касаткина Т.* Об онтологии отношений мужчины и женщины в христианстве // Новый мир. № 9. 2008. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/9/ob-ontologii-otnoshenij-muzhchiny-i-zhenshhiny-v-hristianstve.html (Дата обращения: 27.09.2019).
34. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. Москва, 1998. 784 с.
35. *Лидов А.М.* [Доклад] «Иконописный подлинник» и византийское иконоческое в русской культуре позднего средневековья // XV международная научная конференция «Икона в русской словесности и культуре» / Москва. 2019. 31 января, 1–2 февраля.
36. *Льюис К.С.* Избранные работы по истории культуры / сост., пер. с англ. и коммент. Н. Эппле, предисловие У. Хупера. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 928с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://predanie.ru/book/218281-izbrannye-raboty-po-istorii-kultury/> (Дата обращения: 07.10.2019).
37. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Произведения Ф.М. Достоевского 1840-х – начала 1869-х годов как «единый текст». Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. ИМЛИ РАН. М., 2019.
38. *Майринк Г.* Зеленый лик. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/95233/read> (Дата обращения: 27.09.2019).
39. *Малер-Матязова Е.* «Что такое Просвещение?» – (философский ответ И. Канта и вопрос М. Фуко) // Форум молодых кантоведов (По материалам Международного конгресса, посвященного 280-летию со дня рождения и 200-летию со дня смерти Иммануила Канта). М.: ИФ РАН, 2005. С. 180–188.
40. *Мандельштам О.* Собр. соч. в 4 т. Т.1. Стихи и проза 1906–1921. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. 357 с.
41. *Маццола Е.* Неизбежность комментария: «слепые места» переводчика // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. №. 4. С. 107–147.

42. *Маццола Е.* Перевод versus комментарий // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1(5). С. 127–156.
43. *Меерсон О.* Персонализм как поэтика: Литературный мир глазами его обитателей. СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2009. 432 с.
44. *Мосин И.И.* Всё о живописи. Самые знаменитые шедевры. Вильнюс; Санкт-Петербург: УАВ “Bestiary”; ООО «СЗКЭО», 2014. 112 с.
45. *Мурашова К.* Дом за радугой. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://kniguru.info/korotkiy-spisok-desyatogo-sezona/dom-za-radugoy-katerina-murashova> (Дата обращения: 26.09.2019).
46. *Нам Е.В.* Пространство и время в шаманском космосе: Семиотический анализ / ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. Вып. 2 (16). С. 175–194.
47. *Непомнящий В.С.* Пушкин. Русская картина мира / Серия «Пушкин в XX веке», вып. VI. М.: Изд. «Наследие». 1999. С. 495–536.
48. *Непомнящий В.С.* Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. В 2 т. Т. 2. [Пушкин. Русская картина мира]. М.: АО «Московские учебники», 2001. 495 с.
49. *Новикова Е.Г.* Софийность русской прозы второй половины XIX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1999. 254 с.
50. *Новиченков А.* «Сексизм, лицемерие, нелюбовь: что не так с преподаванием литературы в школе». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/relationship/4797-seksizm-licemerie-nelyubov-что-не-так-s-prepodavaniem-literatury-v-shkole/> (Дата обращения: 12.09.2019).
51. Орден российских тамплиеров. В 3 т. Т. 1. Документы 1922–1930 гг. Т. 2: Документы, 1930–1944 гг. Т. 3. Легенды тамплиеров. Литература ордена. Публикация, вступительные статьи, комментарии, указатель *А.Л. Никитина*. Серия: Мистические общества и ордена в Советской России. М.: «Минувшее», 2003.
52. *Пайк А.* Мораль и Догма Древнего и Принятого Шотландского Устава Вольного Каменщичества / пер. с англ. Е.Л. Кузьмишина. В 3 т. Т. 2. М.: «Ганга», 2008. 360 с.
53. *Платон.* Собр. соч. в 4-х томах. Том 2. М.: «Мысль», 1993. 528 с.
54. *Подосокорский Н.Н.* Ещё раз о Наполеоне из подполья // Достоевский и современность. Материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011 года / Новгородский музей-заповедник. Великий Новгород, 2012. С. 305–309.
55. *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., 2001. 564 с.
56. Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории / Под ре-

- дакцией А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. (Серия: Интеллектуальная история). М.: Новое литературное обозрение, 2019. 400 с.
57. *Прийма И.Ф.* Достоевский и Соловьев: проблема влияния // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2016, № 3. С. 94–104.
58. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений в 10 т. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://tvb.ru/pushkin/toc.htm> (Дата обращения: 04.10.2019).
59. *Сегаль Э.* Переселение душ. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://religion.wikireading.ru/138050> (Дата обращения: 02.10.2019).
60. *Стам С.М.* Корифеи Возрождения. Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Книга первая. Саратов: изд-во Сарат. ун-та, 1991. 383 с.
61. *Степанян К.А.* [Выступление] Круглый стол «Эсхатологическая концепция Достоевского» // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные тезисы и доклады / под ред. И.Л. Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2008. С. 190–192.
62. *Степанян К.А.* Загадки «Сна смешного человека» // Достоевский и мировая культура. № 32. СПб.: «Серебряный век», 2014. С. 63–83.
63. *Страхов НН.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки, СПб. 1883. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/memory/v-vospominaniyah-sovremennikov/strahov-vospominaniya-o-dostoevskom.htm> (Дата обращения: 12.09.2019).
64. *Тарасова Н.* Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека»: («Дневник писателя» Ф. М. Достоевского за 1877 год) / Н. А. Тарасова // Русская литература. 2007. № 1. С. 153–165. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204025855&archive=1206184915&start_from=&ucat=& (Дата обращения: 12.09.2019).
65. *Тихомиров Б.Н.* «Записки из подполья» как художественное целое // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. СПб.: «Серебряный век», 2010. с. 40–73.
66. Толковый типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Составил проф. Киевской духовной академии Михаил Скабалланович. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2004. 816 с.
67. *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. В 2 т. Т. 1. СПб.: София, 1991. 350 с.
68. *Франкл В.* Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://e-libra.ru/books/232313-chelovek-v-poiskah-smysla.html> (Дата обращения: 12.09.2019).

69. *Фрезер Дж Дж.* Фольклор в Ветхом завете. [Электронный ресурс] – режим доступа: <https://history.wikireading.ru/55783> (Дата обращения: 02.10.2019).
70. *Хэйзинга Й.* Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Перевод Д.В. Сильвестрова; Статья А.В. Михайлова; Комментарии Д.Э. Харитоновича; Отв. ред. С.С. Аверинцев; Консультант С.Ю. Завадовская. М.: Наука, 1988. 544, [18] с.
71. *Ходоровски А.* Путь Таро. Старшие арканы. М.: Клуб Касталия, 2017. 258 с.
72. *Хондзинский Павел, протоиерей.* Достоевский как «учитель Церкви». [Электронный ресурс] – режим доступа: <http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/450438/> (Дата обращения: 18.06.2019)
73. *Хондзинский Павел, протоиерей.* «Чистая любовь» в поучениях старца Зосимы // Достоевский и мировая культура. 2013. № 30. Ч. I. С. 423–440.
74. *Честертон Г.К.* Святой Франциск Ассизский // Честертон Г.К. Вечный человек. М.: Политиздат. 1991. С. 13–92.
75. Шедевры европейских художников / текст и составление Морозовой О.В. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=230189&p=2> (Дата обращения: 24.02.2018).
76. *Шлеймахер Ф.* Герменевтика. СПб.: Европейский дом. 2004. 242 с. См. также: *Шлеймахер Ф.* Герменевтика. [Электронный ресурс] – URL: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=293 (Дата обращения: 18.09.2019).
77. *Шпет Г.Г.* Герменевтика и ее проблемы // Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. 1989. М., 1989; Контекст. 1990. М., 1990. Контекст. 1991. М., 1991. [Электронный ресурс] – URL: http://www.bim-bad.ru/docs/shpet_hermeneutics_and_its_problems.pdf (Дата обращения: 18.09.2019).
78. *Штраус Д.* Жизнь Иисуса: Кн. 1 и 2 / пер. с нем. В. Ульриха. М.: Республика, 1992. 528 с.
79. *Эвола Ю.* Герметическая традиция / Издание 2-е, исправленное и дополненное, пер. и комментарии Г. Бутузова. Воронеж: TERRA FOLIATA, 2015. 272 с.
80. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении // Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
81. *Эйхенбаум Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во. 1924. 167 с.
82. *Юнг К.Г.* Проблемы души нашего времени. Пер. с нем. А.М. Боковикова. М., 1994. 329, [2] с.

-
-
83. Юнг К.Г. Психологические типы. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://tainoe.o-nas.info/index.php/books/228-jung01/2233-jung0129> (Дата обращения: 27.09.2019).
 84. Existentialism from Dostoevsky to Sartre. The basic writings of Existentialism, edited, with an introduction, prefaces, and new translations by *Walter Kaufmann*. Meridian Books, Cleveland and New York. Twelfth printing, 1960. 323 p.
 85. Greek-English New Testament. Nestle-Aland. Deutsche Bibelgesellschaft. 1994.
 86. *Kasatkina T.* È Cristo che vive in te. Dostoevskij. L'immagine del mondo e dell'uomo: l'icona e il quadro / prefazione di Julián Carrón, traduzione di Elena Mazzola. Itaca, Castel Bolognese, 2012. 110 p.
 87. *Krag E.* Dostoevsky: The Literary Artist. Translated from the Norwegian by Sven Larr. Oslo and Atlantic Highlands, N.J.: Universitetsforlaget and Humanities Press, 1976 [1962]. 317 p.
 88. *Peace R.* Dostoevsky's Notes from Underground. Bristol Classical Press, 1993. 113 p.
 89. *Scanlan J. P.* Dostoevsky the Thinker. Cornell University Press, 2002. 251 p.
 90. *Weston B.H., Bollier D.* Green Governance: Ecological Survival, Human Rights, and the Law of the Commons. Cambridge University Press, 2013. 363 c.

SUMMARY

В новой книге Т.А. Касаткиной предпринимается исследование философских и богословских смыслов «Записок из подполья» и художественных текстов «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского посредством субъект-субъектного метода, подробно описанного в первой части исследования. Во второй («Записки из подполья») и третьей (художественные тексты «Дневника писателя») частях исследуется, что такое философия произведений Ф.М. Достоевского, почему она существует в его текстах как внутренняя и имплицитная, как именно она там существует и посредством чего открывается для читателя. В первой части демонстрируются также возможности субъект-субъектного метода применительно к произведениям изобразительного искусства: иконе и религиозной живописи. Субъект-субъектный метод – метод исследования реальности, при котором познающий вступает с познаваемым в равноправное взаимодействие (а не подвергает его ряду воздействий, сам оставаясь за пределами непосредственного с ним контакта, как это предполагается при субъект-объектном методе познания). Целью субъект-субъектного метода является выяснить не внешние характеристики и объективные процессы в познаваемом, а его внутреннюю жизнь и самоощущение как уникального целого. Главным инструментом субъект-субъектного метода является личность исследователя, вольно умягчающаяся перед познаваемым для того, чтобы не исказить и не экранировать передаваемое ей знание – и одновременно расширяющаяся для того, чтобы предоставить исследуемому максимально доступную исследователю шкалу. В результате взаимодействия в процессе такого познания на каждом новом витке герменевтического круга меняется не только видение соотношения общего и частных в познаваемом – но меняется и сама личность исследователя. На каждом новом витке взаимодействия с познаваемым познающей личности становятся доступны новые данные и новые уровни обобщения. Этот метод наиболее адекватен подлинно гуманитарному знанию, изначально ставившему перед собой задачу не «приобретения объективных знаний», но формирования человеческой личности. Именно личность конкретного познающего определяет как способ взаимодействия, так и точки «входа» в познаваемое – поэтому радикально меняется представление о взаимной работе познающих в исследовательской группе (в классе), организация этой работы и роль ведущего ученого/преподавателя/учителя в ней. Точкой входа в изучаемое всегда является момент нашего непонимания.

*

In her new book Tatiana Kasatkina explores the philosophical and theological meanings of *Notes from the Underground* and of the fiction texts of *A Writer's Diary* by F.M. Dostoevsky, using the subject-subject method, which is detailed in the first part of the treatise. The second (“Notes from the Underground”) and the third (“A Writer’s Diary”) parts of the book examine what is the philosophy of F.M. Dostoevsky’s works, why it exists there internally and implicitly, how exactly it exists, how a reader can comprehend it. The first part also demonstrates the possibilities of the subject-subject method with regard to works of visual art: icon and religious painting.

The subject-subject method is the method of exploring reality in which a cognizing person starts a peer-to-peer interaction with the cognizable (and doesn’t put it under various operations while being beyond the bounds of the direct contact as the subject-object method assumes). The purpose of the subject-subject method is not to discover the physical characteristics and objective processes in the cognizable but its internal life and self-awareness as the specific whole. The main tool of the subject-subject method is a researcher’s individuality willingly diminishing in front of the cognizable, in order to not distort or screen the knowledge being passed on to it – and, in the same time, widening, in order to give the material under examination the maximum scale available to the researcher. As a result of the interaction during such a learning process each turn of the hermeneutic circle changes not only the understanding of the correlation between general and specific in the cognizable but the individuality of a researcher, too. Each new round of the interaction between the cognizable and a cognizing person opens new data and new levels of generalization. This method is most adequate to the truly humanities knowledge that initially aimed not to “achieve objective knowledge” but to shape the human person. It is the individuality of a certain cognizing person that defines both the way of interaction and points of “entrance” to the cognizable; that is why the understanding of the cognizing persons’ mutual work in a research group (a school class) changes, and the same thing happens to the organization of this work and the role of a leading researcher/professor/teacher. The “entrance point” to the matter we study is always the point of our incomprehension.

In the second part of the book the author also attempts to read the diary note “Masha is lying on the table...”, which is recognized by most researchers as the close, but highly problematic context of “Notes from Underground”, using the method of close reading to reveal not only the common problems in

them, but also those common decisions, which Dostoevsky offers in the texts in question. It becomes obvious that the necessity (and even, to some extent, the inevitability for the human existence) of “faith and Christ” is concealing in the speeches of the character which seem “most nihilistic”. The part deals with the categories of Dostoevsky’s philosophy such as “I” and “all”, Dostoevsky’s solution of the problem of the goal of human life, and the problem of wholeness of “Notes from the Underground”.

The third part is an attempt of slow reading of “The Peasant Marey”, “The Beggar Boy at Christ’s Christmas Tree” and “The Dream of a Ridiculous Man” in the context of *A Writer’s Diary*. “The Dream of a Ridiculous Man” is here examined as one of Dostoevsky’s ‘art manifesto’, where the writer synthetically formulates the philosophical foundations and thoughts that shape the depths of the surrounding journalistic texts of *A Writer’s Diary*. The author cannot speak directly about these foundations, because if so they would be accused for certain of being “fantastical” and ultimately rejected and mocked by readers, whose existence is organized on different basis, within the limits of the “proximate and visible in its flowing immediacy”. Dostoevsky strives not only to show the true configurations, the true interconnections between the single person and mankind, but also to give his reader, in the capsule of an artistic form, some working methods of cooperation with the whole.

В СЕРИИ
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ: ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ»
ВЫШЛИ КНИГИ:

Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Водолей, 2018. – 600 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1). Тираж 200 экз.

ISBN 978–5–91763–402–9

Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Водолей, 2018. – 548 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2). Тираж 200 экз.

ISBN 978–5–91763–443–2

Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Водолей, 2019. – 660 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 3). Тираж 200 экз.

ISBN 978–5–91763–487–6

Касаткина Татьяна Александровна

Достоевский как философ и богослов:
художественный способ высказывания

**Русская литература и философия:
пути взаимодействия**

Выпуск 4

Научное издание

Технический редактор *А. Ильина*
Корректор *Н. Федотова*

Подписано в печать 16.11.19. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Тираж 300 экз. Печ. л. 21

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23
Официальный сайт: <http://www.vodoleybooks.ru>
E-mail: info@vodoleybooks.ru

Отпечатано: АО «Т8 Издательские Технологии»
109316 Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5
Тел.: 8 (499) 322–38–30

16+

