

самих себя» как героев, так и зрителей, *третий* реvisor, хотя и «предусмотрен» структурой комедии, но вынесен за ее пределы как подразумеваемый, но не воплощенный непосредственно в тексте. Этот *третий* реvisor и не может быть изображен вербальными средствами пьесы. Будучи воплощенным, он, подобно другим персонажам, стал бы лишь *одной из* фигур, находящихся в определенном сегменте текста. Тогда как подлинному реvisorу предстоит *все* художественное целое комедии. Он не эксплицирован, но присутствует в целом комедии имплицитно. Его образ намечен отнюдь не словами жандарма: этот реvisor должен явиться в душе зрителя уже после того, как занавес опустился, поскольку подразумевает внутреннее духовное труженичество зрителей над собой. В конечном итоге, согласно гоголевскому замыслу, явление этого *подлинного* (третьего) реvisора призвано способствовать духовному воскресению зрителей гоголевской пьесы — после их «окаменения» вместе с героями произведения.

## Глава 4

### НОВЫЕ КАТЕГОРИИ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

Сравнительно недавно С.Г. Бочаровым была опубликована запись его разговоров с М.М. Бахтиным. Некоторые признания нашего выдающегося философа и филолога очень трудно признать бахтинским апологетам (к числу которых, безусловно, относится и сам Бочаров), но зафиксированное им несогласие с достаточно низкой оценкой Бахтиным собственных трудов, на наш взгляд, является дополнительным аргументом в пользу подлинности бахтинских высказываний. Согласно этой записи, Бахтин был глубоко убежден в том, что в книге о Достоевском «оторвал форму от главного... (выделено нами. — И.Е.). Прямо не мог говорить о главных вопросах... Философских, о том, чем мучился Достоевский всю жизнь — существованием Божиим. Мне ведь приходилось все время вилять — туда и обратно. Приходилось за руку себя держать. Даже церковь оговаривал»<sup>1</sup>.

Сегодня кажется уже очевидным, что изучая созданную ученым особую, отличающуюся от формалистской, поэтику — и, конечно, изучая поэтику Достоевского, невозможно уже ни игнорировать этого вынужденного умолчания, ни — тем более — пытаться, подобно Бочарову, записавшему монолог Бахтина, превращать недостаток бахтинской работы, написанной «под <...> несвободным небом»<sup>2</sup> (невозможность высказаться «о главных (!) вопросах»), в ее достоинство.

В условиях советской несвободы Бахтин хотя и особо подчеркнул, что «впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов»<sup>3</sup>, однако не смог воспользоваться ивановским определением полифонического

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 71–72.

<sup>2</sup> Там же. С. 71.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 212.

мышления Достоевского как мышления соборного. В итоге центральная категория эстетических построений Вяч. Иванова — *соборность* — на долгие десятилетия осталась вне внимания востоковедов.

Ключевые моменты суждений о Достоевском крупнейшего русского символиста не только могут послужить обязательным «комментарием» к написанным позднее трудам Бахтина, направляя читателя к верному истолкованию «недовысказанных» самим Бахтиным его новаторских идей, как справедливо полагает Бочаров. Эти же суждения, будучи высказаны еще под «свободным небом», кроме того, реконструируют последующие «фигуры умолчания» и намечают адекватный ценностям самого Достоевского контекст понимания, глубоко укорененный в русской духовной культуре. В этом контексте бахтинская концепция полифонии, например, онтологически родственна идее православной соборности — и вряд ли поэтому может быть адекватно воспринята без учета этого родства. Не случайно все-таки для Бахтина «церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники и праведники», является именно таким образом, «к которому как бы тяготеет весь <...> мир» Достоевского, мир принципиально полифонический. Правда, Бахтин был вынужден «оговорить» церковь в следующем же абзаце «Поэтики Достоевского», заявив: «но и образ церкви остается только образом, ничего не объясняющим в самой структуре романа»<sup>1</sup>.

Именно по этой причине нам представляется научно корректным и продуктивным *восстановить в исторической поэтике те фигуры умолчания, те положения, которые и хотел бы, но не мог высказать в свое время Бахтин*. Подчеркнем, что подобная работа в современной русской филологии уже ведется.

Нельзя не заметить, что многие постбахтинские исследователи пытались восполнить те «зияния», о которых горестно говорил Бахтин. Нина Перлина доказывала, что, вопреки своей полифоничности, «Братья Карамазовы» содержат строгую иерархию ценностей, где привилегированное место занимает Священное Писание<sup>2</sup>. Хотя — в свете уже сказанного выше — слово «вопреки» вряд ли уместно здесь. Малькольм Джоунс в книге «Достоевский после Бахтина» совершенно справедливо, хотя и, на наш взгляд, недостаточно

<sup>1</sup> Там же. С. 232.

<sup>2</sup> См.: *Perlina N. Varieties of poetic utterance: Quotation in «The Brothers Karamazov»*. Lanham, New York, London, 1985.

последовательно пытается дифференцировать бахтинское понятие «карнавала», говоря, вслед за Мишелем Турнье (M. Tournier), о «белом карнавале». Он отмечает, что Христос своей вестью бросает вызов «официальному миру»<sup>1</sup>. Даяна Томпсон, исследуя «Братьев Карамазовых», убедительно доказывает, что память о Христе является доминантой всего романа<sup>2</sup>. Разумеется, эти примеры «восполнения» бахтинского умолчания можно было бы продолжать и дальше.

Но обратим внимание на то, что углубление в христианскую проблематику все-таки далеко не всегда приводит к осознанию необходимости корректировки существующей системы литературоведческих категорий. Это происходит, на наш взгляд, потому что большинство категорий, которые мы уже упоминали во Введении и которые будут предложены далее, не относятся исключительно лишь к творчеству Достоевского, а определяют — в той или иной степени — русскую словесность как таковую. Но для того, чтобы признать необходимость новой системы категорий, обращенной к русской словесности, нужно — особенно постсоветским исследователям — отрешиться от некоторых удобных для их ментальных установок положений, унаследованных от десятилетий несвободы. В отличие от Бахтина, вполне осознававшего подлинные масштабы собственного исследовательского «умолчания», многие его мнимые «наследники» склонны — а в последнее время особенно — всячески превозносить достижения «нашей» (т. е. советской) литературоведческой науки, которые, конечно же, были, однако не стоит забывать, что литературоведение являлось для советского режима одной из идеологически направляемых гуманитарных дисциплин, призванных решать поставленные перед ней (и отнюдь не Наукой) свои специфические задачи. Именно этим советское литературоведение и отличается от предшествующей ему русской филологии.

Пасхальность творчества Ф.М. Достоевского уже являлась предметом специального исследовательского внимания<sup>3</sup>, в том числе и

<sup>1</sup> См.: *Malcolm V.J. Dostoevsky after Bakhtin*. Cambridge, 1990.

<sup>2</sup> См.: *Thompson D.O. The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory*. Cambridge, 1991.

<sup>3</sup> См.: *Захаров В.Н.* Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С.37–49; *Zakharov V. Orthodoxy and Ethnopoetics of Russian Literature // Cultural Discontinuity and Reconstruction: the Byzanto-Slav heritage and the creation of a Russian national literature in the nineteenth century*. Oslo, 1997. P. 22–25.

нашего<sup>1</sup>. В поэтике Достоевского пасхальность весьма своеобразно соотносится с категориями закона и благодати. Как мы уже подчеркивали ранее, митрополит Иларион в первом же оригинальном произведении русской словесности намечает два возможных способа ориентации человека в мире: *самоутверждение в земной жизни и духовное спасение*, для достижения которого необходимо освободиться от «рабства» земных забот. Н. Афанасьев — спустя почти тысячелетие — то же разграничение применяет, описывая благодать как антипод «правового пространства». Напомним, что для последнего «благодать исключает право подобно тому, как благодать <...> исключила ветхозаветный закон... Признание права есть отказ от благодати <...> есть возвращение к закону».

Конечно, в этом разграничении протопресвитер исходит из православной традиции, согласно которой благодать понимается как результат спасительного воздействия на человека Святого Духа и традиционно противопоставляется закону как категория сверхзаконная, а потому и «отменяющая» в перспективе все правовые отношения. Безблагодатное («механическое») следование закону трактуется в традиции православного христианства как рабство и несвободное подчинение необходимости; как заповеди, идущие не от Бога, но «придуманные» человеком (например, «римское право» и вообще идея «правового пространства»); как формальные рамки абстрактной «нормы», не могущие предусмотреть многообразия конкретных жизненных коллизий; как «мертвая буква», убивающая жизнь и препятствующая духовному спасению; как нечто противоположное Царству Божию. Поэтому освобождение от «пуг» закона обычно понимается как некий идеальный (благодатный) ориентир для России, не ставший, однако, историческим фактом. Можно сказать, что сверхзаконные (благодатные) отношения присущи, скорее, идеальному пространству Святой Руси, нежели исторической России.

В романах Достоевского ориентация героев на «правовое пространство», как правило, неизбежно предполагает отход от нравственных критериев. Например, Дмитрий Карамазов говорит об отце: «<...> юридически он мне ничего не должен... Но ведь нравственно то должен он мне». Стало быть, идея права и идея благодати не просто *различные* по своей природе, но в некотором смысле это антиномичные идеи.

<sup>1</sup> См., например: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Гл. 5; *Esaulov I. The categories of Law and Grace in Dostoevsky's poetics // Dostoevsky and the Christian Tradition. Cambridge, 2001. P. 116–133.*

Далеко не случайно, согласно русским народным представлениям, нашедшим свое отражение и в поэтике Достоевского, «аблакат (адвокат. — И.Е.)» — это «нанятая (т. е. недействительная, неистинная. — И.Е.) совесть». Хотя для осуществления собственно *правовых* отношений адвокат, как известно, является одной из важнейших, незаменимых и почитаемых фигур.

Законничество и юрицизм, по Достоевскому, отнюдь не являются открытием *католической* цивилизации, что иногда приписывают этому автору. Напротив, для Достоевского преобладание в отношениях между людьми юридических (правовых) критериев — в ущерб отношениям евангельским (благодатным) — это неплодотворное и опасное *возвращение* человечества к дохристианскому состоянию мира. Вавилонскую башню намечается не *построить*, а *достроить*: «И тогда уже мы и достроим...».

Суть упреков Великого Инквизитора Христу состоит как раз в том, что Спаситель осуществил переход от «твердых основ для успокоения совести человеческой» к новозаветной свободе. При этом состоялась замена «твердого древнего закона» (т. е. Ветхого Завета) Новым Заветом («свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве Твой образ перед собою...»), иными словами, произошел отказ от ветхозаветного *иерархического* разделения человечества на достойных свободы и недостойных ее. Великий Инквизитор открыто манифестирует «исправление» подвига Христа и возвращение к доевангельскому состоянию: «Мы исправили подвиг Твой и основали его на чуде, тайне и авторитете (выделено автором. — И.Е.). И люди обрадовались, что их вновь повели как стадо».

Обратим внимание на слово «вновь», которым эксплицируется возвращение к состоянию «твердого древнего закона». Управляемое им коллективное «стадо» («Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь, как детскую игру <...> О, мы разрешим им и грех...») отличается от соборного единства как жесткой двухчастностью, о которой — ниже, так и *безблагодатностью*, из нее вытекающей, поскольку, по мнению Инквизитора, «ищет человек на земле <...> кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец всем вместе в бесспорный общий и согласный муравейник».

Здесь можно заметить то же жесткое разделение человечества на две неравные части, что и в проекте Шигалева из «Бесов»: *мы* и

они. Образующий в результате этого разделения тоталитарный «муравейник» имеет одно существенное отличие от своих дохристианских (ветхозаветных) аналогов: отвергать Бога уже *после* прихода в мир Христа означает — быть с дьяволом. По словам Великого Инквизитора, «Мы давно уже не с Тобою (т. е. не с Христом. — И.Е.), а с ним (т. е. с дьяволом. — И.Е.)».

Интересно, что революционность и либеральность вполне вписываются в «правовое сознание». Причем, эта особенность романа обнаруживается даже в самых будто бы «нейтральных» фрагментах текста. Так, Миусов, который «знавал лично Прудона и Бакунина и особенно любил вспоминать и рассказывать <...> о трех днях февральской парижской революции сорок восьмого года», «начать процесс с “клерикалами” (юридическую тяжбу с монастырем. — И.Е.) почел даже своею гражданскою и просвященною обязанностью». Мы видим, что юрицизм, по Достоевскому, не противоречит революционности. Однако и то и другое противоречит идее благодати, поскольку строится на внешних принципах. Поэтому «иметь право» на что-либо (в частности, на жизнь другого человека) в мире Достоевского становится возможным часто только после отказа от христианской совести или на пути эмансипации от нее. Ср.: «Мир говорит: “Имеешь потребности, а потому насыщай их, ибо (характерен сам ход логического рассуждения. — И.Е.) *имеешь права* такие же, как у знатнейших и богатейших людей...” Вот нынешнее учение мира. В этом и видят свободу».

Таким образом, согласно логике мира *безблагодатного*, свобода — это насыщение потребностей, достижение формального (юридического) равенства с позиции *права*. Причем, при подобной установке, по словам Дмитрия Карамазова, «у них («бернардов». — И.Е.) ведь всякой мерзости *гражданское оправдание* есть».

Однако, конечно, это далеко не универсальное понимание свободы. Не случайно Зосима говорит о «свободе *ихней*». Примечательно, что в «Бесах» открытое «право на бесчестье» предполагает прежде всего свободу от христианской совести, свободу от Бога как «право» человека. Кармазинов приписываемую ему веру в Бога называет *клеветой* («Меня оклеветали перед русской молодежью»). Он же с одобрением определяет: «...сколько судить могу, вся суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести». Вспомнив прогноз Петра Верховенского из той же главы «У наших», в которой описывается предлагаемая жесткая двухчастная иерархия, — «Новая религия идет взамен старой», то есть «взамен» хрис-

тианской, — можно сказать, что основой этой «новой» религии является свободное «право на бесчестье» как главное из «прав человека». Однако в «Братьях Карамазовых» уже указывается возможный результат замены благодатной *свободы духа* на юридическую *свободу права*: «Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью».

Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» занимает, с точки зрения нашей проблемы, ключевое место в романе «Братья Карамазовы». При анализе любопытно его сопоставить с «Божественной комедией» Данте, обратив внимание на манифестацию героем эстетической *равнозначности* «монастырской поэмки» и великого итальянского шедевра: «поэмка» «с картинками и смелостью не ниже дантовских». В мифопоэтике *католического* космоса каждый грешник *иерархически* получает то, что «заслужил» при жизни. У Достоевского же, напротив, можно заметить исчезновение кругов Ада и иерархии ярусов грешников. Богородица «просит всем во аде помилования <...> без различия», «велит всем святым <...> молить о помиловании всех без разбора». Помилование «всех без разбора», которое основывается на принципиально неправовой идее, важнейшая особенность православно-русской ментальности, проявившей себя и в поэтике Достоевского. Даже в аргументации Великого Инквизитора можно обнаружить проявление всеохватности, не позволяющей «забыть» о слабейших, имеющее тот же духовный источник. Герой поэмы Ивана Карамазова заявляет: «<...> а <...> миллионы слабых, но любящих Тебя, должны лишь послужить материалом для великих и сильных? Нет, нам дороги и слабые». Но Богородица старается помиловать (спасти) «слабых» от мук, Инквизитор же стремится к «освобождению» их от свободы личного выбора.

Бинарная оппозиция, не допускающая третьего, «промежуточного», варианта, проявляет себя и в этом тексте. Так, архангел Михаил обращается к Богородице: «Куды хоцещи, благодатная, да изыдешь на востокъ или на западъ, или в рай, на десно или на лево, идеже суть великие муки?». Таким образом, *запад* и *восток* соотносятся между собой, как *левое* и *правое*, как ад и рай, как вечные беспроблемные муки («тма мрачна») и вечное блаженство. В другом месте апокрифа грешники, описываемые автором «Хождения», характеризуются именно *погружением во тьму*. Богородица видит «тму велику». Здесь же имеется противопоставление тьмы и света (Христа, который «паче 7 солнць светлейши»). Грешники (мученики) «рекоша»: «<...> отъ века несмь света видели, да не можем зрети горе».

Характерно, что Богородица *плачет, жалея* грешников («восплакася велми», «паки прослезися»), хотя и ей известно, что мученики «не вероваша во Отца и Сына и Святаго Духа».

В данном тексте и «ангелы скорбныи и уныли грешникъ ради». В финале этого произведения Богородица готова *разделить с грешниками их судьбу*: «<...> да вниду и азъ, да ся мучу со крестьяны», а затем обращается с молитвой к Богу-Отцу: «Помилуй, Владыко, грешныя, яко видехъ я, и не могу терпети, да ся мучю и азъ со крестьяны». Следует отметить *соборную небесную* молитву *всех святых за грешников*: «Приидите вси ангелы и сущии на небесехъ; приидете вси праведнии <...> молитися за грешныя». Только после такой молитвы Бог-Отец «умилосердися», а Бог-Сын хотя и не дарует *помилования* грешникам («да не имамъ васъ помиловати»), но дарует им *покой* «отъ Великаго четверга до святяя пянтикостия <...> имете вы покой».

Заметим здесь же, что загадочный финал «Мастера и Маргариты» Булгакова, возможно, архетипически восходит к этому древнерусскому апокрифу. Ведь, оставаясь в пределах православной бинарной оппозиции рая и ада, *простить* грешников означает ни больше ни меньше, как вынести их из Ада в Рай, минуя неведомое православную Чистилище. Вопрос Воланда: «А что же вы не берете его (Мастера. — И.Е.) к себе, в свет» свидетельствует именно о гипотетической возможности полного прощения, аналогичного *свету*, имеющему и у Булгакова онтологический статус. «К себе, в свет» равнозначно, конечно, райскому блаженству, если вспомнить финальное возвращение Воланда в диаметрально противоположный топос: «черный Воланд <...> кинулся в провал».

Покой, который получает булгаковский Мастер, может быть, конечно, осмыслен как результат западного католического влияния, как некая разновидность католического Чистилища. Но возможно и иное объяснение, вытекающее из древнерусской апокрифической традиции, только что нами рассмотренной. По крайней мере, фраза булгаковского Левия Матвея о Мастере — «Он не заслужил света, он заслужил покой» — может быть интерпретирована не в тернарной системе (как что-то срединное между светом и тьмой), но как художественное освоение и детализация того *покоя*, который даруется и грешникам в православной апокрифической традиции. Грешникам, находящимся не в «срединном» положении между раем и адом, но все-таки продолжающим оставаться в аду, вне света — даруется *покой как избавление от невыносимых мук*.

Поэтому просьбу, «чтобы <...> взял с собою мастера и наградил его покоем», выполняет именно «дух зла» Воланд. Избавление от мук (знакомое уже по древнерусскому апокрифу как *вечно* повторяющееся, *но периодическое* состояние грешников) весьма отлично от райского блаженства. По-видимому, в этой проекции *беспамятство* Мастера (как освобождение от адских мук, но не как некое идеальное состояние) чуть более понятно, нежели в любом другом контексте культурной традиции: «Память мастера <...> исколотая иглами память, стала потухать». Отличие (но, конечно, весьма существенное) лишь в том, что *просит за грешников* не Богородица, а Левий Матвей — как посланник Бога. И просит «духа зла», может быть, именно потому, что «вечный дом» Мастера и Маргариты находится, увы, вполне в адских пределах; так сказать, в полной юрисдикции Воланда. Последнее обстоятельство дополнительно укрепляет нас в верности нашего гипотетического предположения.

Возвращаясь к непосредственному рассмотрению текста «Братьев Карамазовых», можно вспомнить и рассказ Грушеньки о «луковке». Конечно, он существенно связан с апокрифом. В мире Достоевского допускается сама возможность спасения из Ада. Эта возможность также вытекает из значимого для православной традиции, на которую нами обращалось внимание уже при анализе «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, отсутствия промежуточной субстанции между Адом и Раем, т. е. отсутствия Чистилища. «Коли вытянешь ее (грешницу. — И.Е.) вон из озера, то пусть в рай идет». Конечно, допускаемая автором возможность *мгновенного* перехода из адского «озера» непосредственно в Рай имеет православный подтекст понимания.

Отсутствует Чистилище, следовательно, резко сближаются противоположные сакральные сферы. Насколько нам известно, допускаемая возможность *мгновенного* перехода для каждого персонажа из области *греха* в область *святости* (и обратно), знаменитое «вдруг» у Достоевского не рассматривались как художественные преломления именно православной традиции. Между тем православная духовность является необходимой «грибницей» для понимания этих особенностей поэтики Достоевского. Можно вспомнить «бунт» русского инока Алеши, усомнившегося в Провидении, завершающийся, однако, тем, что Алеша «*открыт для мистического видения* “Каны Галилейской”»<sup>1</sup> и затем, будучи духовно преображен-

<sup>1</sup> Мочульский К. Достоевский: жизнь и творчество. Париж, 1989. С. 518.

ным, открыт и для посещающего его духа благодати Божией: «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным” <...> “Кто-то посетил мою душу в тот час”, — говорил он потом и с твердою верой в слова свои».

Таким образом, проснувшееся и в этом герое «карамазовское сладострастие» соседствует в пределах седьмой книги романа с духовным трепетом от мистического опыта чудесного обретения непосредственного ощущения божественного *единства мира*, когда незримые «нити» соединяют «звезды», «цветы в клумбах» и «золотые главы собора». «Полная восторгом душа» героя является той результирующей, которая авторской волей вбирает в себя «небесный купол» (начало абзаца) и «землю» (конец абзаца).

С другой стороны, имеется неявное сближение наиболее отгалицированного и наиболее возвышенного персонажей: Смердякова и старца Зосимы — хотя бы посредством *смердения*. Тело Зосимы неожиданно оказывается *смердящим* после его смерти, как при жизни душа Смердякова. Однако значимо и рождение последнего от *юродивой*, «которую будто все даже любили». Образы святого Зосимы и смердящей юродивой корреспондируют в пределах одной системы. Федор Павлович Карамазов как «шут», но не юродивый, став отцом Смердякова, вторгается в эту систему и становится причиной ее флуктуации.

В передаче денег Ивану Смердяковым можно усмотреть не только ситуацию, за которой мерцает евангельский инвариант возвращения сребренников Иудой, но и иные коннотации, свидетельствующие о неоднозначности и фигуры Смердякова. И в нем проявляется характерное для православной аксиологии резкое сближение двух противоположных сакральных сфер; и его сердце — вплоть до самоубийства — является «полем», где «дьявол с Богом борется». Нельзя не обратить внимание, что в разговоре с Иваном Смердяков ощущает присутствие живого Бога: «Без сумления, тут Он теперь, третий этот находится, *между нами двумя*. — “Кто он? Кто находится? Кто третий?” — испуганно проговорил Иван Федорович, озираясь кругом и поспешно ища глазами кого-то по всем углам («третий» для Ивана, конечно, черт. — *И.Е.*). — “Третий это — Бог-с... только вы не ищите Его, не найдете...”».

Намеренно макароническое сочетание *денег* и книги *Исаака Сирина* (которую, возможно, перед смертью и читал герой), являясь одним из текстуальных проявлений флуктуации, может означать и

продолжение борьбы за душу Смердякова. Герой «взял со стола ту *единственную* лежавшую на нем толстую желтую книгу <...> и придавил ею деньги». Название книги было: «Святого отца нашего Исаака Сирина слова». Затем еще раз звучит имя святого — причем уже не как *название* книги: «Смердяков снял с пачек Исаака Сирина...». Не забудем ироническое предположение Ивана, обращающегося к Смердякову: «Теперь, стало быть, в Бога уверовал, коли деньги назад отдаешь?». Скорее, однако, отказ от денег свидетельствует не об обретенной действительной вере в Бога (вспомним суждение Алеши: «“У Смердякова совсем не русская вера”, — серьезно и твердо проговорил Алеша»), но о неверии в атеистическую доктрину Ивана. Это еще одно из проявлений отмеченной нами флуктуации системы, наиболее ярко проявившейся в этом персонаже.

В пределах поставленной нами темы очень важным является понимание любимыми героями Достоевского факультативности для спасения души культа земных дел («Я луковку подал, вот и я здесь (в раю. — *И.Е.*), — говорит, например, Зосима. — И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... *Что наши дела?..*»). Конечно, в художественном мире Достоевского, где возможно мгновенное спасение и мгновенная же погибель, *реестром дел*, длинным списком их нельзя рассчитывать на обретение благодати. Нельзя *выслужить* благодать, можно только *обрести* ее.

У Достоевского можно обнаружить неюридическое понимание вины и наказания даже у служителей Фемиды: «...русский суд есть не кара только, но и спасение человека погибшего! Пусть у других народов буква и кара, у нас же дух и смысл, спасение и возрождение погибших».

Разумеется, это не описание *реального* русского суда, а формулируемая *идеальная* установка, основывающаяся на том, что «русские преступники еще веруют». Тогда как идея права проявляет себя, в частности, тем, что позитивистская «совокупность фактов», которой и руководствуются судьи Дмитрия Карамазова, приводит к несправедливому судебному решению, внешнему по отношению к истинному «греху» героя. Таким образом, *вина* и *наказание* фактически выносятся из сферы «правового пространства».

Как известно, истинная вина Раскольников не в том, что он совершил убийство (т. е. совершил правовое преступление). Истинная его вина в том, что он лишился благодати (выпал из соборного единения людей, противопоставил себя другим людям, в своей «гордо-

сти сатанинской» самовольно пытаюсь определить «ценность» своей и чужой жизни). Правовое же преступление является только одним из *следствий* этой вины.

Причем это следствие (т. е. нарушение правового пространства) может быть и факультативным. Дмитрий Карамазов с юридической (т. е. с правовой, с законнической) точки зрения не преступник, иступивший за пределы законодательных норм: потому книга двенадцатая и имеет название «*Судебная ошибка*». Иван также не покидает границ собственно правового пространства. Однако — точно так же, как и в случае с Раскольниковым, — к этим героям Достоевским прилагается иная мера — наличие или отсутствие благодати. Тогда как расширение *внешних* прав личности, отчужденных от спасения души, у позднего Достоевского явно факультативно. Поэтому совет Ракитина Дмитрию Карамазову «ты <...> о расширении гражданских прав человека хлопочи лучше, али о том, чтобы цена на говядину не возвышалась» не случайно подан автором в несколько комическом контексте — это маргинальный вектор русской традиции. Для русской духовности построение «правового пространства», отчужденного от благодатной основы, является типичной утопией.

Представление, что «Сын Божий <...> сошел <...> со креста прямо во ад и освободил всех грешников, которые мучились», и убеждение Грушеньки: «Кабы Богом была, всех бы людей простила» весьма показательны для космоса Достоевского. Мир Достоевского имеет своей опорой установку на милость и благодать, а не на закон и правосудие, поскольку: «...и греха такого нет и не может быть на всей земле, какого бы не простил Господь воистину кающемуся... Али может быть такой грех, чтобы превысил Божью любовь?».

Даже «атеист» Иван во время своего «бунта», по определению Алеши, и тот заявляет: «<...> я простить хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы страдали больше».

Не стоит поэтому удивляться, что рассудочный *расчет*, *рассчитывание* возможной выгоды из совершаемых поступков в мире Достоевского является иной раз синонимом *подлости*. Например, Дмитрий Карамазов заявляет, удивляя других, о деньгах, полученных им от Катерины Ивановны: «<...> отделил по подлости, то есть по расчету». Таким образом, расчет и подлость образуют единый семантический ряд.

Необходимо отметить проблематичность осуждения Другого («Можно ли быть судьей себе подобных?.. Ибо <...> сей судья <...> такой же точно преступник, как и стоящий пред ним, и что он-то за

преступление стоящего пред ним, может, прежде всех и виноват»; «всякий человек за всех и за вся виноват»). Имеется и поразительное место, где Митя «исступленно молился» о том, чтобы и сам Бог не стал его Судией: «Господи! Мерзок сам, а люблю Тебя: во ад пошлешь, и там Тебя любить буду и оттуда буду кричать, что люблю Тебя во веки веков...».

Поэтому в художественном мире Достоевского доминирует представление о *соборной* вине и *соборном спасении*. Важнейшее определение Алеши Карамазова: «<...> он не хочет быть судьей людей, он не захочет взять на себя осуждения и ни за что не осудит». К.В. Мочульский, характеризующий «Братьев Карамазовых» как «вершину, в которой нам открывается органическое единство всего творчества писателя» и как «завершение его жизни», убедительно показывает, что «писатель изображает трех братьев, как *духовное единство* (выделено автором. — И.Е.). Это — соборная личность в тройственной своей структуре... Концепцией *соборной личности* (выделено автором. — И.Е.) определяется построение романа»<sup>1</sup>.

Можно добавить к этому, что финал романа представляет собой изображение такого «всечеловеческого братства», которое — как и видение Алешей «Каны Галилейской» — выражает православный архетип торжествующего *пасхального воскресения*, отличающийся от католического *рождественского* архетипа именно представлением о благодатной основе соборного единения, преодолевающего физическую смерть отдельной личности. Отсюда и мотивы *пасхального веселья* и *ликования* в том и другом ключевых для романа эпизодах, следующих, между прочим, за *смертью* почитаемого старца и мальчика Илюши. Приговор Дмитрию также можно считать своего рода физической «смертью», исходящей из следования суда идее *права*, которая, однако «отменяется» благодатным воскресением в ветхом Дмитрии «нового человека»: «Брат, я в себе в эти два последних месяца нового человека ощутил, *воскрес* во мне новый человек!» Тогда как в Иване можно уловить несомненный отпечаток неправославной («западной») культурной традиции, проявляющейся как в *авторстве* «Легенды о Великом Инквизиторе», в возможном масонстве его («Ты, может быть, сам масон! — вырвалось вдруг у Алеши...»); по мнению Мити, «он масон. Я его спрашивал — молчит»), так и в настойчивой акцентуации страданий *невинных* детей (которые тем самым исключаются из соборного круга «всех», где

<sup>1</sup> Мочульский К. Достоевский: жизнь и творчество. С. 490–492.

каждый «за всех виноват»), эксплицирующей не архетип загробного *воскресения*, но посястороннего земного существования и земных же страданий — действительно *бессмысленных*, если затемнено живое ощущение итоговой пасхальной радости.

В эпилоге можно усмотреть романную «формулу» соборного единства. Алеша говорит мальчикам: « <...> всех вас заключу в мое сердце, а вас прошу заключить и меня в ваше сердце!». Чрезвычайно существенно, что «соединил» *всех* «в добром, хорошем чувстве» *христианской любви* к ближнему («мы вас любим, мы вас любим, — подхватили все») именно покойный Илюша. Тем самым *бессмысленная*, на первый взгляд, смерть ребенка преобразается в соборный *пасхальный образ*: «...неужели <...> мы все встанем из мертвых и оживем и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку? — *Непреренно восстанем, непременно увидим* и весело, радостно расскажем друг другу все, что было».

Поэтому, например, *блины* в финале («такое горе, и вдруг какие-то блины») являются не только атрибутом *поминального* обряда, но и символом сверхвременного единства и пасхальной победы: «не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь *старинное, вечное...*».

Рассмотрим с этой точки зрения рождественский рассказ Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке», который окружен целым «рождественским» разделом «Дневника писателя». Предшествует рассказу описание ёлки в клубе художников. За ним следует описание колонии малолетних преступников, куда автор приезжает «на третий день» Рождества и где слышит молитву «Рождество Твое Христе Боже наш». Обратим внимание на то, что в том и другом случаях рождественская идея *преобразования* земного мира постоянно акцентуируется писателем — вплоть до подзаголовка «*Переделка порочных лиц в непорочные*». Впрочем, «средства» к подобной «переделке» автор Дневника находит «пока недостаточными».

Однако рождественский рассказ, к тому же помещенный в очевидно «рождественский» контекст, неожиданно обнаруживает свой пасхальный смысл: замерзший на земле «на чужом дворе» мальчик *воскресает*, это Воскресение описывается автором как действительная, хотя и нездешняя *реальность*. Подобно тому, как, «выражая смысл отрешенного от земной юдоли бытия, иконописец выражает его как реальность <...> мир умпостигаемый и невидимый он дела-

ет видимым, изобразимым, зрительно-созерцательным»<sup>1</sup>, «реалист в высшем смысле» Достоевский — в отличие от Ф. Рюккерта, чье рождественское стихотворение «Ёлка сироты» он использует в качестве литературного источника собственного рассказа, — показывает пасхальное *преодоление смерти*. «*Да и не ёлка это*, — думает мальчик Достоевского, — он и не видал еще таких деревьев!». У Рюккерта вообще не говорится о *смерти*; сам момент смерти сироты настолько завуалирован, что неизбежный *трагизм* смерти словно обойден немецким автором, который поэтому и рисует безличного ребенка-сироту так, что он *легко* позабывает, «что было уготовано ему на земле». В рассказе Достоевского наличествует *память смертная*: «мальчики и девочки», которых видит он у Христа, «все были всё такие же, как он, дети, но одни *замерзли* еще в своих корзинах., другие *задохлись* у чухонок., третьи *умерли* у иссохшей груди своих матерей., четвертые *задохлись* в вагонах третьего класса...».

Отточиями мы заменили те уточнения причин *смертей*, которые обычно исследователями Достоевского трактовались — в духе Ивана Карамазова — как «темы незаслуженных и не подлежащих оправданию, безвинных страданий»<sup>2</sup>, как должная конкретизация, свойственная «критическому реализму»: так, корзины «подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников»; умершие «у чухонок» дети были «от воспитательного дома на прокормлении»; умершие «у... груди» — «во время самарского голода»; наконец, задохшиеся задохнулись «от смраду». Эти уточнения, разумеется, важны хотя бы для того, чтобы вместо «морализаторства» читатель исполнился реальным *трагизмом* смерти реальных, а не безлично-условных детей. Но этот трагизм, *в конечном итоге, неотменим* никакой земной «переделкой»: ни исправлением «чиновников», ни воспитанием «чухонок», ни ликвидацией «голода», ни улучшением условий железнодорожных перевозок.

Христианская культура знает лишь один подлинно реальный выход из неизбежной «земной юдоли бытия»: это пасхальное *преодоление* смерти. Незамеченным в достоевведении остался едва ли не важнейший момент рассматриваемого рассказа: *пасхальные* поцелуи, которых так много в крохотном рассказе Достоевского и которые совершенно отсутствуют у Рюккерта. В самом деле: пасхальную радость невозможно в русской традиции переживать в одиночку! В

<sup>1</sup> Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 131.

<sup>2</sup> См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Л., 1981. Т. 22. С. 324.



тексте Достоевского мальчика и девочки «целуют» маленького героя; он «опять целуется с детьми»; эти же дети «целуют» своих матерей. Троекратно упоминаемое целование в этом пасхальном контексте радости («смотрит его мама и смеется на него радостно») вполне изоморфно православным троекратным поцелуям во время пасхального торжества.

Если «сирота» Рюккерта таковым остается и в финале, то мальчик Достоевского этой пасхальной радостью преодолевает и отменяет свое сиротство. В первом издании пасхальный смысл рассказа приглушен, потому что еще отсутствует пасхальная встреча мальчика с мамой (мать ребенка жива). Комментаторы академического издания Достоевского справедливо замечают, что в первой публикации «непосредственная связь рассказа “Мальчик у Христа на ёлке” с обрамлением его раскрывалась более прямо»<sup>1</sup>, однако не указывают причины отказа писателя от этой слишком тесной связи с контекстом, каковой является пасхальное преодоление этого рождественского «обрамления». Напротив, согласно их комментарию, смысл рассказа в том, что автором «...картина нищеты и страданий ребенка написана слишком резкими и яркими красками, чтобы эти страдания были прощены <...> Своим рассказом он не зовет надеяться терпеливо на божественное искупление на небесах, но призывает не забывать здесь, на земле, о реальных, земных детях и их страданиях...»<sup>2</sup>. У Достоевского же сюжет с мальчиком завершается не упоминанием о страшной находке дворниками тела ребенка, не указанием на то, что мать «умерла еще раньше его», а мысль русского писателя находит пасхальный смысл в этих страданиях, возносясь к сфере небесного: «оба свидетели у Господа Бога в небе». Иными словами, факт обнаружения «здесь, на земле» лишь тел умерших автор отнюдь не считает последней реальностью и таким образом завершает «историю», что последним ее событием для читателя становится не находка дворников, а неотменимое уже навеки небесное свидание<sup>3</sup>. Далеко не

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Случившиеся *чудо* в данном случае уместно называть и явлением *христианского реализма* (См.: Захаров В.Н. Христианский реализм в русской литературе (к постановке проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С. 19; Есаулов И.А. Христианский реализм как художественный принцип русской классики // Феномен русской духовности: словесность, история, культура. Калининград, 2007. С. 9–20).

случайным мы считаем и то обстоятельство, что Достоевский публично читал рассказ 3 апреля 1879 г. «в пасхальные дни на литературном чтении для детей»<sup>1</sup>.

У Рюккерта — в соответствии с временем Рождества — Христос показан *ребенком*. Достоевский показывает взрослого Христа: «Он Сам *посреди их* (умерших на земле детей. — И.Е.), и *простирает к ним руки*, и благословляет их и их грешных матерей». Может показаться несколько странным присутствие «грешных матерей», да и само их участие в небесном празднестве. Однако обратим внимание на то, что матери стоят все-таки «в сторонке». Самое же существенное, что в православной иконографии пасхальный сюжет передан таким образом, что стоящий в центре и окруженный ангелами Христос простирает руки к прародителям Адаму и Еве, выводя их из Ада.

Этот же рассказ Достоевского позволяет нам еще раз подчеркнуть *архетипичность* Воскресения в русском сознании. У Рюккерта Христос-ребенок является сироте в *ответ* на его вполне *сознательное* призывание-молитву: «О дорогой Христос-покровитель! Нет у меня ни отца, ни матери, кроме Тебя. Будь же Ты моим утешителем, раз все обо мне забыли!». У Достоевского голодающий и замерзающий ребенок и не думает — на сознательном уровне — о Боге, но Христос, тем не менее, *является* ему как *Спаситель* — и не может не явиться, согласно русским народным представлениям. Это *спасение* имеет не земную, но небесную природу. С нехристианской точки зрения, о каком спасении может идти речь? Напротив, согласно этой логике, «маленький трупик» ребенка лишь говорит об иллюзорности авторского решения. Но православное сознание четко разграничивает «спасение» жизни и спасение души. В первой части той же самой второй главы «Дневника писателя», где помещен «Мальчик у Христа на ёлке», представлен *противоположный* вариант спасения, когда «мальчик с ручкой» превращается, наконец, в «дикое существо», которое «не понимает иногда ничего, ни где он живет, ни какой он нации, есть ли Бог, есть ли Государь; даже такие передают об них вещи, что невероятно слышать». По-видимому, в последнем случае превращение в «дикое существо», потерявшее человеческий облик, означает такое спасение жизни, какое сопряжено с погибелью души. Лишь Богу известно, когда Он призовет к Себе. Поэтому слова «Пойдем ко мне на ёлку,

<sup>1</sup> См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 324.

мальчик», звучащие у Достоевского не как ответ, но как приглашение из «темноты», которая окружает мальчика, в «свет», означают именно бесконечную милость Божию, именно воскресение и спасение мальчика.

Начинается и заканчивается «Мальчик у Христа на ёлке» выражением некоторой неуверенности автора в том, что именно он *выдумал* эту «историю»: «...кажется, одну «историю» сам сочинил. Почему я пишу: «кажется», ведь я сам знаю наверное, что сочинил, но мне *всё мерещится*, что это где-то и когда-то случилось...»; «...вот в том-то и дело, *мне всё кажется и мерещится*, что все это могло случиться действительно, — то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об ёлке у Христа — уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться, или нет?». Дело в том, что приводимое автором *спасение* страждущего — не индивидуальная сочинительская «выдумка» Достоевского, а не всегда словесно артикулируемое ядро народных пасхальных представлений, которые могут составлять не только мотивы, сюжеты, образы, но и культурное бессознательное (отсюда и слова «кажется», «мерещится»).

Далее в этой главе нам бы хотелось, во-первых, рассмотреть как именно проявляет себя пасхальность в своего рода «молекуле» художественного мира писателя: романном фрагменте (нас интересует не только конструкция текста, но и порождаемые пасхальным архетипом особенности читательской рецепции). Во-вторых, мы обратимся к наиболее проблемному — с избранной точки зрения — произведению Достоевского, где как будто трудно и ожидать проявления пасхальности: роману «Идиот», попытавшись обозначить соотношение *родного* и *вселенского* в этом произведении.

Представляется, что анализ фрагмента может быть продуктивным, если рассматривать фрагмент не как часть конструкции, но как сохраняющую все основные свойства художественного целого «клеточку» его поэтического космоса. Подобный анализ продемонстрировал в свое время Э. Ауэрбах в своем классическом труде «Мимесис».

Знаменитый эпизод со чтением Соней Евангелия Раскольникову происходит почти в самом центре романа: в четвертой главе четвертой части. Соня читает «четвертое» Евангелие (от Иоанна). В самом тексте автором выделено слово «четыре», говорящее о четырех днях, проведенных Лазарем во гробе, что, как уже неоднократно отмечалось, сопоставлено с четырьмя днями Раскольникова после со-

вершенного им убийства. Хотя замечено, что этот счет не совсем точен, но чрезвычайно значима сама читательская иллюзия, вероятно, сформированная внутренним миром романа.

Соня «энергично ударила» (сделала словесное ударение) на слове «четыре». Как видим, данный эпизод выделяется тем, что речь героев, евангельский текст и авторская композиционная организация романа сходятся в некоей соборной высшей словесной точке (вершине), где повествуется о евангельском чуде — воскресении умершего Лазаря. Поэтому корректно рассматривать этот эпизод как своего рода романную «формулу» Достоевского.

Поставим вопрос о романном контексте, в котором повествователь характеризует событие воскресения Лазаря как «величайшее и неслыханное чудо». Соня «приближалась к слову о *величайшем и неслыханном чуде*, и чувство великого торжества охватило ее». Сама возможность чуда воскресения отнюдь не подвергается скептическому сомнению.

Как мы уже подчеркивали на страницах этой книги, в русской духовной традиции для того, чтобы *воскреснуть* необходимы не только страдания, но и — в пределе — смерть «ветхого» человека: Воскресения без смерти не бывает. Воскресение — это не возрождение заново, не «повторение» природного цикла. Это переход в качественно иное измерение, преодоление смерти посредством духовного спасения.

«Убийца» и «блудница» в духовной перспективе уже являются мертвыми душами. Однако инвариант смерти проникает также и в смысловые глубины собственно поэтики Достоевского. В главе, предшествующей евангельскому чтению, этот инвариант, неявно связанный со смертью Лазаря, проявляется смертными атрибутами, сопровождающими всех героев, — Раскольников говорит родным: «вы точно погребаете меня»; Пульхерия Александровна изображается «помертвевшей»; Разумихин «побледнел как мертвец». По словам Раскольникова, «Катерина Ивановна в чахотке, в злой; она скоро умрет». У самой Сони до чтения о воскресении «пальцы, как у мертвой». «Я и всегда такая была», — замечает героиня.

Однако Воскресения не бывает не только без смерти, но и без твердой веры в реальную возможность этого чуда.

Тогда как до евангельского чтения именно вера в возможность чуда и отрицается Раскольниковым: «"Да, может, и Бога-то совсем нет", — с каким-то даже злорадством ответил Раскольников, засме-

ялся и посмотрел на нее». Само слово «чудо» возникает в «немых» монологах героя. Но характерно, что *вера в чудо спасения для Сони понимается Раскольниковым как признак помешательства*, то есть наделяется ярко выраженными негативными коннотациями. Рассматривая три варианта судьбы Сони (самоубийство, сумасшествие и разврат), герой останавливается именно на помешательстве как аналоге веры в чудесное спасение. «Но кто же сказал, что она не сошла уже с ума? Разве она в здравом рассудке? Разве так можно говорить, как она? Разве в здравом рассудке так можно рассуждать, как она? <...> Что она, уж не чуда ли ждет? И наверно так. Разве все это не признаки помешательства?».

Текст построен таким образом, что сразу же после этих мыслей героя следует его вопрос: «Так ты очень молишься Богу-то, Соня?». После утвердительного ответа («Что ж бы я без Бога-то была?») Раскольников укрепляется в своей догадке о действительном сумасшествии героини («"Ну, так и есть" — подумал он»; «"Так и есть! так и есть!" — повторял он настойчиво про себя»; «"Вот и исход! Вот и объяснение исхода" — решил он про себя, с жадным любопытством рассматривая ее»). Таким образом, согласно рациональной, рассудочной установке упование на Божью волю и молитва Богу являются вариантом помешательства. Проблема адекватного *понимания* этого эпизода — и, соответственно, всего романа — состоит как раз в том, что для многих его интерпретаторов именно такая установка героя — *до евангельского чтения* — и является весьма близкой собственным ценностным установкам.

Очень существенно, что в этой же части текста имеется определение Раскольниковым Сони как *юродивой* («"Юродивая! юродивая!" — твердил он про себя»), однако это предполагаемое юродство героини также рассматривается в чисто позитивистском смысле — как девиантное, недолжное поведение.

Таким образом, можно сделать вывод, что знаменитая фраза «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился» находится во вполне определенном, так сказать, гуманистическом контексте, исключая реальную веру в возможность чудесного пасхального воскресения. Но для Достоевского Воскресения, как уже было сказано, не бывает без твердой веры в это *состоявшееся* чудо.

Анализируя этот эпизод, следует иметь в виду, что не только композиционно он располагается в центре романа, но и само еван-

гельское описание воскресения Лазаря занимает центральное положение в Евангелии от Иоанна (11 глава). Тем самым структура романа отчасти повторяет структуру евангельского инварианта.

Почему уже *после* чтения Соней Евангелия Раскольников отнюдь не «воскресает» к новой жизни (подобно Лазарю), но возвращается к мысли о власти «над всей дрожащею тварью и над всем муравейником» как своей «цели»? («Свобода и власть, а главное власть! <...> Вот цель! Помни это. Это тебе мое напутствие»).

На православной литургии воскресение Лазаря воспоминается во время Великого Поста (на его пятой неделе). Испытания героя — как раз в соответствии с литургическим циклом — еще далеко не закончены, его «наказание» растягивается вплоть до финала. Однако одновременно этот «путь» героя становится, начиная с рассматриваемого эпизода, уже своего рода паломничеством к Пасхе, к «новой жизни», что укореняет Раскольникова в той пасхальной традиции, имманентной русской словесности, которая и является предметом нашего преимущественного внимания в этой книге. В самом векторе пути и проявляется пасхальный архетип поэтики романа — как в «Братьях Карамазовых» тот же архетип можно усмотреть в пасхальном веселии и ликовании, сюжетно следующими за смертью старца Зосимы и мальчика Илюши.

Испытания не закончены и для Сони. Очень часто при анализе этого романа упускается из виду, что сама Соня до евангельского чтения также характеризует Раскольникова именно как сумасшедшего: «Соня в ужасе от него отшатнулась, как от сумасшедшего. И действительно, он смотрел, как совсем сумасшедший». После чтения вновь возникает похожее определение: «"Как полоумный!" — подумала в свою очередь Соня»; «Она смотрела на него как на помешанного».

Таким образом, автором как бы намеренно демонстрируется по крайней мере два полярных контекста понимания веры в чудо воскресения, о котором говорит евангельский текст: 1) как некое недолжное утопическое упование, вариант помешательства, психический аффект, от которого надлежит рационально освободиться; 2) как единственная возможность для Раскольникова и Сони преодолеть собственные прегрешения. В первом случае предполагается внешнее воздействие на действительность, во втором — внутреннее прозрение.

Однако далеко не случайно, что сама возможность этого прозрения наступает в результате не индивидуального чтения Евангелия, но именно совместного чтения. Не только Раскольников «вдруг» настаивает на этом чтении о «величайшем и неслыханном чуде» («Он перенес книгу к свече и стал перелистывать. “Где тут про Лазаря?” — спросил он вдруг»; «Найди и прочти мне»; «Читай! Я так хочу!»), но и Соне «мучительно самой хотелось прочесть, несмотря на всю тоску и на все опасения, и именно *ему* (выделено автором. — И.Е.), чтоб он слышал... Он прочел это в ее глазах, понял из ее восторженного волнения...». Для Сони читать Раскольникову знакомый ей *наизусть* эпизод («Строчки мешались перед ней, потому что в глазах темнело, но она знала наизусть, что читала») означает «выдавать и обличать всё *своё* (выделено автором. — И.Е.)», что составляет «*тайну* ее (выделено автором. — И.Е.), может быть еще с самого отрочества». Речь, стало быть, может идти именно о совместном, соборном спасении «блудницы» и «убийцы», сошедшихся «за чтением вечной книги».

Одновременно возникает вопрос не только о читательской, но и исследовательской рецепции *во время этого чтения*. Выше нами были обозначены два возможных контекста понимания евангельского чуда воскресения. Исследователь может занять родственную фундаментальным ценностям самого поэтического мира Достоевского — и сформированную текстом — вполне определенную позицию по отношению к этому чуду, но тогда он неизбежно оказывается причастным православной традиции, которой наследует Достоевский. Именно этим, по-видимому, объясняются известные многочисленные случаи обращения к вере читателей Достоевского.

Сравнивая Евангелие от Иоанна и те его фрагменты, которые звучат в романном мире, можно сказать, что у Достоевского болезнь Лазаря не случайно манифестирована, а строки о его смерти отсутствуют. «Был же болен некто Лазарь из Вифании..» — проговорила Соня. Таким образом, акцентируется именно *болезнь*. Однако болезнь уже не как «помешательство» (аналог веры в Бога), но, напротив, болезнь как *неверие* («Иисус... сказал: эта болезнь... к славе Божией» — Ин. 11:4). Вспомним, что финальное воскресение Сони и Раскольникова наступает также после болезни. Если начало чтения Соней совпадает с началом 11-й главы Евангелия, то конец этой главы и завершение чтения в романе не совпадают. У Достоевского этот евангельский эпизод имеет следующее окончание: «Тогда многие из

*иудеев, пришедших к Марии и видевших, что сотворил Иисус, уверовали в Него*». Это предложение интонировано автором, оно выделено курсивом.

Таким образом, евангельское чудо воскресения призвано *воскресить к вере* доселе неверующих в Христа зрителей. Сама героиня склонна сравнивать с «неверующими иудеями», которые «через минуту, как громом пораженные, падут, зарыдают и уверуют», самого Раскольникова («*И он, он* (выделено автором. — И.Е.) — тоже ослепленный и неверующий, — он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да! сейчас же, теперь же», — мечталось ей, и она дрожала от радостного ожидания»). Но следует обратить внимание, что, кроме Раскольникова, который «с волнением смотрел на нее», есть еще два слушателя этого евангельского, со свечой, чтения. Один — это читатель текста Достоевского, другой — герой — Свидригайлов.

Соня и Раскольников «не знают», что их разговор «подслушивается» двумя субъектами. Причем, этот диалог «нравится» (можно говорить об эстетическом «удовольствии») не только читателю, но и герою. Свидригайлову «разговор показался... занимательным и знаменательным и очень, очень понравился, — до того понравился, что он и стул перенес, чтобы на будущее время... не подвергаться опять неприятности простоять целый час на ногах, а устроиться покомфортнее, чтоб уж во всех отношениях получить полное удовольствие».

Случайно ли возникает эта деталь, связанная с известным комфортом: стул? Возникает эффект театрального зрелища с актерами и зрителем. Свидригайлов прослушивает исповеди героев — и само евангельское чтение, будучи отделен от их мира этической и даже пространственной дистанцией: закрытой дверью.

Надо полагать, чтение Евангелия является испытанием не только для героев, предоставляя им христианскую *свободу выбора* пути, но и для читателя. Мы вовсе не хотим сказать, что Достоевский как бы принуждает читателя к насильственному участию в своего рода литургическом действе. Еще раз подчеркнем композиционную маркированность этого эпизода, свидетельствующую не о завершении пути героев к Христу, но только о начале этого пути. Однако же о «релятивности» выбора читателя, а тем более о «релятивности» авторской позиции говорить не приходится.

Читатель также может занять позицию, внутренне причастную по отношению к евангельскому событию воскресения, — и тем са-

мым *принять* чудо воскресения, уверовать в него (всерьез отнестись к выделенной Достоевским курсивом цитате из Евангелия от Иоанна). Тогда пасхальный архетип мира Достоевского может быть принят и читателем. Напомним евангельское: «где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:20).

Но читатель также свободен занять и позицию внешнюю по отношению к этому событию, которая, нельзя, однако, не отметить, уже обозначена в тексте Достоевского фигурой подслушивающего и получающего эстетическое наслаждение от прослушанного им спектакля Свидригайлова. В сюжете романа эта позиция, как известно, приводит не к воскресению героя, но к самоубийству. Если Соня и Раскольников, сошедшиеся «за чтением вечной книги», мистически, тем самым, уже вовлечены в итоговое воскресение, то занявший позицию внешнего наблюдателя (театрального зрителя) этого действия Свидригайлов не случайно затем оказывается самоубийцей, потеряв надежду и на жизнь вечную: внешняя позиция по отношению к этому своего рода литургическому действию отбрасывает наблюдателя (как и читателя) за пределы соборного устремления к пасхальному воскресению. Так что сама структура романа, оставляя полную свободу читателю в толковании текста, все-таки имеет весьма жесткие векторы пути: свободу пасхального воскресения и свободу самоубийственной гибели.

Приступая к рассмотрению другого романа Достоевского, заметим, что особое значение категорий «своего» и «чужого», родного и вселенского, столь важное для автора, в «Идиоте» подчеркивается самой структурой романа. Он начинается описанием дороги и дорожной сцены в третьем классе петербургско-варшавского поезда на пути в Петербург одних героев, а заканчивается швейцарской клиникой, куда вновь увозят из России центрального персонажа романа и куда съезжаются уже другие герои. Они рассуждают о католическом вероисповедании, о русских за границей, Европе и соотношении между русским и заграничным. Объединяющим моментом является также мотив холода: князю Мышкину «зябко», поскольку он «отвык» от русского мороза; однако и в финале, по мнению Лизаветы Прокофьевны Епанчиной (в девичестве Мышкиной), за границей «зиму, как *мышьи* в подвале, *мерзнут*».

Князь Мышкин, восторженно говорящий ближе к концу романа об обновлении «*русским* Богом и Христом», тем не менее, появляется на первых же страницах в непригодном для зимней

России дорожном костюме (что потом неоднократно обыгрывается по ходу развития сюжета): «На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии, или, например, в Северной Италии, не считывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до Петербурга... На ногах его были толстоподошвенные башмаки с штиблетами». В целом у Мышкина было «всё не по-русски». Итак, герой, говорящий о русском Боге и Христе, появляется одетым «не по-русски».

Напротив, его романтический антагонист-побратим Рогожин одет именно по-русски и даже подчеркнута по-русски: «в широкий мерлушечий черный крытый тулуп». В этом противопоставлении скрыто присутствует и мотив невинной жертвы. Будущий убийца Рогожин не только оказывается в одном вагонном пространстве с христоподобным Мышкиным, но значима и одежда Рогожина: «мерлушечий тулуп» на будущем убийце — это тулуп из молодого, ни разу не стриженного ягненка: таким невинным агнцем явится не только Настасья Филипповна, имеющая фамилию *Барашикова*, но и — в сублимированной сфере — сам князь Мышкин.

Можно обратить внимание именно на последующую трансформацию и переосмысление этой исходной романтической коллизии «своего» (русского) и «чужого» (заграничного). Подчеркнем, что лобовое, одноуровневое противопоставление «своего» и «чужого» у Достоевского часто *пародируется* и, тем самым, подвергается профанирующему снижению. Такой пародийный характер имеет, например, конкуренция отставного подпоручика-боккера и господина с кулаками. «Подпоручик обещал брать “в деле” более ловкостью и изворотливостью, чем силой, да и ростом был пониже кулачного господина. Деликатно, не вступая в явный спор, но ужасно хвастаясь, он несколько раз уже намекнул о преимуществах английского бокса, одним словом, оказался *чистейшим западником*. Кулачный господин при слове “бокс” только презрительно и обидчиво улыбался и, с своей стороны, не удостаивая соперника явного прения, показывал иногда, молча, как бы невзначай, или лучше сказать, выдвигал иногда на вид, одну *совершенно национальную вещь* — огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом, и всем становилось ясно, что если эта *глубоко национальная вещь* опустится без промаху на предмет, то действительно только мокренько станет». Напомним также, что господин

с кулаками удостоен автором сравнения с *медведем* — тоже, можно сказать, «глубоко национальным» животным: он «счел себя даже обиженным и, будучи молчалив от природы, только рычал иногда, как медведь».

Таким образом, одноуровневое противопоставление «своего» и «чужого» вполне может в мире Достоевского не только лишиться сущностного характера, но и пародироваться. Это недействительная, мнимая оппозиция. Хотя «чистейший западник» и обладатель «совершенно национальной вещи» и названы конкурентами, но это конкуренция в пределах *одной* группы: это конкуренция именно в свите Рогожина.

Рассмотрим теперь это странное совмещение мнимых противоположностей уже в самой личности Рогожина. В Рогожине совмещаются утрированно-русские, так сказать, *рогожные*<sup>1</sup> качества и прямые западные воздействия. Это совмещение приводит в данном случае к распаду целостности личности.

Рогожин не только, как предполагает Мышкин, имеет старообрядческие корни, но в рогожинском доме «всё *скопцы* жили.., да и теперь... нанимают». Дом же «имеет физиономию всего... семейства и всей... рогожинской жизни». Настасья Филипповна угадывает возможную судьбу Рогожина: «стал бы деньги копить, и сел бы, как отец, в этом доме *со своими скопцами*; пожалуй бы и сам *в их веру под конец перешел*». В портрете Рогожина сморщенное желтое лицо свидетельствует о близости к скопцам.

Но в этом же доме, связанном со скопчеством, как известно, находится и репродукция картины Ганса Гольбейна Младшего «Христос в гробнице», — и Рогожин на эту картину *любит смотреть*. Почему столь странное соседство? Его можно, на наш взгляд, интерпретировать таким образом, что в картине как бы *оскопляется*, укорачивается, лишается самого главного посмертная жизнь Иисуса Христа; обрезается само Христово Воскресение — и вместе с ним *пасхальное* ликующее посмертное продолжение *и человеческой жизни*. Отсюда такая безрадостность в описании дома: «я твой дом сейчас, подходя, за сто шагов угадал... Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь». Жизнь ограничивается только ее земным, к тому же *непросветленным* началом.

<sup>1</sup> Ср. некоторые поговорки: «На рогоже сидя, о соболях не рассуждают»; «Всей одежи три рогожи, да куль праздничный» (*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 4. С. 99).

Безрадостная и отрицающая веру в Воскресение Христа копия западной ренессансной картины не является свидетельством универсальной человеческой скорби, а парадоксальным образом корреспондирует именно с мрачной атмосферой жилища рода Рогожиных. Тем самым непросветленное «свое» и непреображенное «чужое» соединяются, и это совмещение порождает ту же общую безблагодатность жизни, которая — в комическом варианте — представлена в фигурах кулачного бойца и его конкурента-западника.

Однако почему символом этой безблагодатности является картина, изображающая именно Христа, хотя и недолжного Христа? По Достоевскому, наибольшую опасность для человечества в настоящем, прошлом и будущем представляет не столько прямой атеизм, сколько искажение и *подмена* вселенского образа подлинного Христа; искажение вселенской христианской веры. Это искажение и подмена «даже хуже самого атеизма», поскольку действительная вера в искаженного и оболганного Христа, то есть, по словам князя Мышкина, вера в «Христа противоположного», лже-Христа, оказывается как раз не абстрактным неверием, а весьма конкретной и фанатической, но *верой*, однако верой в конечное торжество антихриста.

Для князя Мышкина не существует пределов христианской любви. Он определен как «юродивый», которого «Бог любит» уже в конце первой главы, по прибытию в Петербург. Это «юродство» делает Мышкина своего рода *иностранцем* — чужим — не только в Швейцарии, либо в России, но и вообще в «здесь» земном мире. Следует отличать при этом юродивую девиантность князя Мышкина от шутовской девиантности Лебедева. Если Мышкин бессознательно юродствует, нарушая при этом «общепринятые» нормы поведения, то Лебедев совершенно сознательно строит свою жизнь на нарушении норм, но его желание «вверх ногами» ходить для достижения нужного ему результата свидетельствует именно о шутовской, а не юродивой сущности персонажа<sup>1</sup>.

Вместе с тем, та и другая девиантность могут быть поняты и как свидетельства карнализации романного мира, как ее понимал Бахтин. Проблема карнавала в поэтике Достоевского, как она поставлена у Бахтина, несомненно имеет общеметодологическое зна-

<sup>1</sup> Принципиальное разграничение двух моделей девиантного культурного поведения см.: *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. Гл. 6. Юродство и шутовство в русской литературе. С. 155–185.

чение. Неоднократно уже ставился вопрос об онтологической составляющей карнавала — и шире — о самой природе карнавальности общности. Ясно, что это совершенно особенное единство: отменяется иерархический строй; отменяется дистанция между людьми; устанавливается «переживаемый в полуреально-полуразыгрываемой форме новый модус взаимоотношений человека с человеком»<sup>1</sup>, имеющий вольный фамильярный характер. В принципе, возможны два взаимоисключающих ответа. Это — стихия свободы (к чему склонялись русские и западные бахтинские апологеты, преимущественно «левого» крыла). Это — пространство террора<sup>2</sup>. Н.К. Бонцакая попыталась радикально переосмыслить карнавальное мироощущение. С точки зрения исследовательницы, это «апофеоз преисподней»<sup>3</sup>, а сам карнавал — «образ преисподней»<sup>4</sup>.

Если мы проанализируем бахтинские примеры, иллюстрирующие «карнавализацию» у Достоевского, то обнаружим не только действительно карнавальную «преисподнюю» (в «Бобке»), но и карнавальность «рай» (в «Сне смешного человека», «Братьях Карамазовых»). Однако наиболее интересно бахтинское представление о карнавализации именно в «Идиоте»: «Карнавальное-фантастическое атмосфера проникает весь роман. Но вокруг Мышкина эта атмосфера светлая, почти веселая. Вокруг Настасьи Филипповны — мрачная, inferнальная. Мышкин — в карнавальном раю, Настасья Филипповна — в карнавальном аду, но эти ад и рай в романе пересекаются, многообразно переплетаются, отражаются друг в друге по законам глубинной карнавальной амбивалентности»<sup>5</sup>.

Эта особенность романного мира Достоевского позволяет автору «повернуть жизнь какой-то другой стороной и к себе и к читателю, подсмотреть и показать в ней какие-то новые, неизведанные глубины и возможности»<sup>6</sup>. Однако Бахтин тут же совершенно определенно ограничивает сферу своего анализа: «нас здесь интересуют не эти увиденные Достоевским глубины жизни, а только форма его видения и роль элементов карнавализации в этой форме»<sup>7</sup>. В целом же описан-

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. С. 332.

<sup>2</sup> Гройс Б. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник-III. М., 1997. С. 76–80.

<sup>3</sup> Бонцакая Н.К. Бахтин глазами метафизика // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. №1(22). С. 136.

<sup>4</sup> Там же. С. 142.

<sup>5</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С. 356–359, 363, 265, 389. Курсив М.М. Бахтина.

<sup>6</sup> Там же. С. 389.

<sup>7</sup> Там же.

ная «форма видения» обнажает сам «принцип творчества» Достоевского: «Все в его мире живет на самой границе со своей противоположностью»<sup>1</sup>. Однако эта пограничность вовсе не свидетельствует о релятивности «любви» и «ненависти», «веры» и «атеизма», «целомудрия» и «сладострастия». Но сами эти глубины жизни, показанные Достоевским, пытаются истолковать как раз Вяч. Иванов.

Можно сказать, что карнавал — и его двойственная сущность — в какой-то степени антиципирована тем представлением о дионисийстве, которое и являлось одним из важнейших для воззрений Иванова. Однако последний совершенно определенно разграничил при этом два противоположных типа человеческой общности, раскрытых, в свою очередь, Достоевским. Если «легион» предполагает «скопление людей в единство посредством их обезличения», то «соборность» есть «такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголанную, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разное, но слово каждой находит отклик во всех и все — одно свободное согласие, ибо все — одно Слово»<sup>2</sup>. Представляется, что это разграничение двух типов человеческого единства (однако имеющих противоположные мистические результирующие) совершенно необходимо не только при анализе мироозерения Достоевского, но и при анализе его поэтики.

Описанная Бахтиным «пограничность» мира Достоевского, составляющая саму сердцевину его творчества, может пониматься именно как результат столкновения и борьбы двух противоположных начал, конечно, говоря по-бахтински, хорошо «знающих» и «понимающих» друг друга, но не утрачивающих в силу этого своей противоположности: «для Достоевского путь веры и путь неверия — два различных бытия, подчиненных каждому отдельному внутреннему закону, два бытия гетерономных, или разнозакономерных»<sup>3</sup>. Сама их предельная сближенность в мире Достоевского может свидетельствовать не о релятивности этих «двух путей», а являться отражением бинарной структуры православного сознания, отвергающего «серединную» область Чистилища и, тем

<sup>1</sup> Там же. С. 393.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 99, 100.

<sup>3</sup> Там же. С. 301.

самым, резко сближающего сферы греха и святости. Именно в православной картине мира, отразившейся в романах Достоевского, «ад» и «рай» могут иметь общую границу, которая и соединяет и разделяет их в человеческом сердце.

Без четкого разграничения «гетерономных» общностей (легиона и соборности) «карнавальность» похорон Илюшечки и речи у камня в «Братьях Карамазовых» и «карнавальность», присущая «нашим» в «Бесах», вполне могут быть описаны исследователем при помощи *одного и того же* литературоведческого инструментария. Однако в таком случае неизменно изменяется *сам предмет* описания. Тогда как для Достоевского, надо полагать, «разрушение иерархических барьеров между людьми», производимое «бесами» и реализуемое Алешей Карамазовым, — явления совершенно разного порядка. В одном случае — за этим стоит «демоническое притязание устроиться на земле без Бога», в другом — «соединение, какое можно назвать только — соборностью»<sup>1</sup>. В первом случае такое единение предполагает убийство и в целом подавление всякого «ты», во втором случае «Ты еси» претворяется в неуничтожимый соборный пасхальный образ. Как прекрасно сформулировал Вяч. Иванов, «соборность есть прежде всего общение с отшедшими, — их больше, чем нас, и они больше нас, — не земная о них память, но память вечная... Таково внутреннее строение церкви; таково народное представление о Руси святой; таково отличительная черта союза, основанного друзьями Илюши в его память»<sup>2</sup>.

Поэтому обрядовый характер карнавала может быть осмыслен не только как своего рода онтологическая противоположность литургическому действию (очевидно, в «Бесах» мы имеем дело именно с такого рода противоположностью), но и совершенно иным образом. Например, «карнавальная» встреча убийцы и блудницы за чтением Евангелия, которую мы рассмотрели выше, является своего рода «транспортровкой... на язык литературы»<sup>3</sup> именно православной литургии с ее пасхальным началом. По мысли Вяч. Иванова, «признание святости за высшую ценность — основа народного мирозерцания и знамя тоски народной по Руси святой. Православие и есть соборование со святынею и соборность вокруг святых»<sup>4</sup>. Элиминировать эту «высшую ценность» (как и ее мистическую проти-

<sup>1</sup> Там же. С. 301, 321.

<sup>2</sup> Там же. С. 335.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. С. 331.

<sup>4</sup> Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 335.

воположность) при анализе художественного мира Достоевского, безусловно, вполне допустимо. Однако будет ли при этом предмет исследовательского внимания сколько-нибудь адекватен авторскому утверждению «Ты еси», предполагающему, *прежде всего*, «утверждение нашего богосыновства»<sup>1</sup>?

Упреки в пассивности по отношению к князю Мышкину, на наш взгляд, неосновательны именно потому, что он призван не к *изменению* мира, но с его приходом *другие* персонажи получают какую-то решающую в пределах их жизни возможность спасения и надежду на это духовное (не физическое) спасение, принимать или не принимать которое они должны уже сами, реализуя свою христианскую свободу. В сущности, ожидающие от князя Мышкина *активных действий* либо наследуют ветхозаветным чаяниям иудеев, которых не мог оправдать и Христос, либо же, по крайней мере, подходят к герою с *рождественски-преобразовательными* надеждами, тогда как персонаж укоренен в русской *пасхальной* традиции, строго разделяющей земные упования и небесное воздаяние.

Однако слова «совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит» — это слова *героя* Рогожина, не имеющие, таким образом, авторского статуса (точно так же, как и суждения другого *героя*, князя Мышкина, о «Христе противоположном»). По какому праву мы, как исследователи, можем им доверяться? Возникает методологическая проблема понимания. Полагаем, решение этой проблемы непосредственно зависит от нашей собственной аксиологической позиции по отношению к той духовной традиции, которой наследует Достоевский.

Выделим две стороны этой проблемы. Во-первых, наше собственное отношение к самой традиции *юрродства*, имманентной православному типу духовности. Если эта традиция и ее ценности представляются нам чем-то недолжным и тупиковым, тогда мы описываем мир Достоевского в одной системе координат, а если эта традиция сопрягается для нас в той или иной мере с высшей степенью духовности — со *святостью*, то и наше *научное* описание мира Достоевского будет совершенно другим; по-видимому, более созвучным авторской установке.

Во-вторых, статус «голосов» героев Достоевского. Можно ли считать героя и его «голос» выражением особой и незаместимой по-

<sup>1</sup> Там же. С. 94.



зиции в мире и, соответственно, в высшей степени самобытными, но *гранями* Божией правды о мире; той правды, которая возможна на земле только в своей *соборной* полноте? Либо же они, герои, в большей или меньшей степени именно *зablуждаются*, так как никто на земле не может вместить в себя во всей полноте правды Бога, как герой не может вместить правды автора целого произведения? Мы склоняемся к первому ответу. В таком случае знаменитая бахтинская «полифония» и может быть понята в качестве секулярного аналога понятия соборности. Знаменитое «равноправие» голосов героев и автора в романном мире Достоевского, на котором так настаивал Бахтин, можно истолковать *и в христианском контексте понимания*. Автор и герой в самом деле равноправны, но перед лицом той абсолютной Правды, которая во всей полноте доступна только Богу и *соборному*, а не единичному, человеческому сознанию.

С этой точки зрения, оппозиция «своего» (русского) и «чужого» (нерусского), несомненно, присутствующая в романе Достоевского, относительна, а не абсолютна. Это не системообразующая бинарная оппозиция, если в данном случае попытаться описать ее на научном языке московско-тартуской школы.

Попытаемся рассмотреть с этой позиции известный романский эпизод. Князь Мышкин рассказывает Лизавете Прокофьевне и ее дочерям о своем отъезде из России. «Когда меня везли из России... Больше двух или трех идей последовательно я не мог связать сряду <...> Помню: грусть во сне была нестершимая, мне даже хотелось плакать; я всё удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что всё это *чужое* (курсив Достоевского. — И.Е.), это я понял. Чужое меня убивало. Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осёл ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы всё прояснело». Исследователи уже обращали внимание на звенья *въезд в город / осёл*, отсылающие читателя к евангельскому эпизоду въезда Христа на осле в Иерусалим. Нам бы только хотелось добавить к этому тот чрезвычайно значимый для романного целого факт, что посредством неявной евангельской реминисценции происходит и *преодоление того «чужого»*, которое — до этого — «убивало» князя Мышкина.

«Чужое» перестает быть «чужим», так как в нем прозревается, или, лучше сказать, мерцает вселенский евангельский образ — в равной степени *родной* и для России и для христианского мира в

целом: «и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть». Однако это преодоление не изнутри единичного сознания героя, а как результирующее различных сознаний, в итоге чего в горизонт читательских ожиданий и входит евангельская ингредиента. По отдельности же «голоса» героев как бы не могут вместить это вселенское измерение. Хотя герои очень долго рассуждают и высказываются именно об этом осле. Так, для Лизаветы Прокофьевны осёл связывается с дохристианскими культурными пластами: «Это ещё в мифологии было», — говорит она; для князя Мышкина осёл это «преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое»; хотя, вместе с тем, «осёл добрый и полезный человек». Не будем приводить всех романских контекстов со словом «осёл», поскольку уже очевидно главное: положительная евангельская коннотация, связанная с образом осла, рождается не как прямая экспликация, но погружена в христианский подтекст романа.

Князь Мышкин утверждает, что «ничего-то» в России «прежде не понимал»; но понимание России и приятие России всецело связано с христианской верой, с Христом, — точно так же, как изменение отношения к «чужому» связано с Христом имплицитно.

Четыре встречи, о которых князь Мышкин рассказывает Рогожину, подобны евангельским притчам, лишенным прямой назидательности; это не система богословия, но те духовные столпы, без которых Россия перестает быть Россией, перестает быть христианской страной.

Как известно, князь Мышкин, подобно другим любимым героям Достоевского, отказывается быть Судьей своего ближнего: «Вот иду я да и думаю: нет, этого хриstopродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается». Зададимся вопросом: когда молодая баба сравнивает материнскую радость от улыбки младенца с радостью Бога от молитвы грешника, почему князь Мышкин называет это сравнение «тонкой и истинно религиозной мыслью», в которой «*сущность христианства разом выразилась*»; «главнейшей мыслью Христовой»? Как нам представляется, именно потому, что через *родное* (русская баба) для него открывается *вселенское* (сущность христианства). Таким образом, действительная ценность «своего» не в том, что оно собственно «своё», национально «своё», а в том, что в нем мерцает эта возможность сопряжения родного и вселенского.

«Русский Бог и Христос» является, с точки зрения автора, не узко-национальным племенным божеством, ограниченным земными пределами собственно России, а этот идеальный ориентир связывается с «будущим обновлением *всего человечества* и воскресением его» — в отличие от русского «меча», «насилия» и «варварства».

Родное и вселенское, таким образом, понимаются не как члены бинарной оппозиции (подобно «своему» и «чужому»), но как дополняющие друг друга параметры, взаимодействие которых порождает особый художественный и философский эффект и резко расширяет горизонт читателя — вплоть до выхода из собственного художественного мира автора в принципиально незавершимые вселенские просторы «большого времени» христианской традиции.

## Глава 5

### КУЛЬТУРНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ПОЭТИКЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

В последние десятилетия отечественное литературоведение обратилось к табуированным ранее темам. Одной из таких тем является рассмотрение творчества Толстого в контексте христианской культуры. Для продуктивного диалога вначале необходимо признать, что мы имеем дело с научной *проблемой*, которая неизбежно предполагает *различные* решения. Далее мы предлагаем *свой* вариант решения этой проблемы, трезво понимая, что «решить» ее во всей полноте в ближайшие десятилетия вряд ли удастся. Так что наши соображения мы сами рассматриваем, в лучшем случае, как *шаг* в сторону подобного решения.

Обратим внимание на один парадоксальный момент. Если в своей публицистике Толстой и не принимал те или иные стороны христианского вероисповедования, то в своем *художественном* творчестве (на уровне *культурного бессознательного*) в целом ряде вершинных произведений он как раз замечательно засвидетельствовал собственную укорененность в православной культурной традиции.

Заметим, что сам Толстой вполне допускал теоретическую возможность того, что поэт «хочет проклинать, и вот благословляет». В «Послесловии к рассказу Чехова “Душечка”» писатель настаивает, что подобное «очень часто случается с *настоящими* поэтами-художниками», противопоставляя рациональные «рассуждения» и *неосознаваемые до конца* самим автором «чувства». Для нас при этом совершенно несущественно, прав ли писатель, считая, что Чехов «намеревался проклясть» свою героиню, но «бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил». Существеннее для нас признание Толстого в самой возмож-