

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А.М. ГОРЬКОГО

Комиссия по изучению творчества
Ф.М. Достоевского

Роман
Ф.М. Достоевского
«Братья Карамазовы»

*Современное состояние
изучения*

Под редакцией Т.А. КАСАТКИНОЙ



МОСКВА НАУКА 2007

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
Р69

Редколлегия:

В.А. ВИКТОРОВИЧ, А.Г. ГАЧЕВА, В.Н. ЗАХАРОВ, Т.А. КАСАТКИНА,
О. МЕЕРСОН, К.А. СТЕПАНЯН, Б.Н. ТИХОМИРОВ

Рецензенты:

доктор филологических наук С.А. НЕБОЛЬСИН,
доктор филологических наук **В.А. ТУНИМАНОВ**

В оформлении переплета использованы
страницы черновых записей Ф.М. Достоевского
к романам “Бесы” и “Братья Карамазовы”

Роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” : соврем. состоя-
ние изучения / · под. ред. Т.А. Касаткиной ; Ин-т мировой лит.
им. А.М. Горького РАН. – М. : Наука, 2007. – 835 с. – ISBN 5-02-033864-8
(в пер.).

Предлагаемое читателю издание – вторая книга проекта “Романы Ф.М. Достоевского: современное состояние изучения”, создаваемого содружеством ученых разных стран; первая была посвящена роману “Идиот” (М.: Наследие, 2001).

В книге рассматриваются проблемы суда и наказания, рая и ада, апокатастасиса, братства и родства, страданий невинных, как они выразились в структуре “Братьев Карамазовых”. Изучается функционирование библейского текста в романе, “математический” язык Достоевского и язык жестов его героев и т.д. Публикуется библиография работ, посвященных роману, за последние сорок лет.

Для филологов.

Темплан 2006-I-196

ISBN 5-02-033864-8

© Институт мировой литературы
им. А.М. Горького РАН, 2007

© Редакционно-издательское оформление.
Издательство “Наука”, 2007

ПРЕДИСЛОВИЕ

Роман “Братья Карамазовы” – не просто последнее произведение Достоевского, но произведение, о котором он знал, что оно будет последним. Развивающаяся вопреки серьезному лечению эмфизема легких не оставляла места для иллюзий – в письмах Достоевского последних лет, несмотря на осознание непрерывного духовного становления (за месяц до смерти он напишет приятелю “...теперь еще пока только леплюсь. Всё только еще начинается”¹), мы находим ясное понимание того, что конец приближается, причем это понимание сопровождается постоянной, почти невыносимой тревогой: что будет с семьей после его смерти? Но не только – и не столько – для того, чтобы утвердить “на самых вершинах” свою литературную репутацию и тем хоть как-то обеспечить семейство, бьется над романом Достоевский: ему надо было наконец “высказаться всему” – и, кажется, это ему в последнем романе вполне удалось. Задача исследователей – адекватно прочитать “всё”, выказанное здесь Достоевским, и задача сия оказалась не из легких, несмотря на видимую ясность этого “замкового камня” всего свода творчества писателя. Во всяком случае, для иных роман, и особенно поэма Ивана Карамазова “Великий инквизитор”, подлинно послужили камнем преткновения и соблазна. Впрочем, как будет ясно из статей труда, в романе немало и менее очевидных камней преткновения. Кстати, и в центре романного мира находится камень...

Камень, у которого Алеша произносит речь перед 12 мальчиками в конце романа “Братья Карамазовы”, видится Достоевскому начатком будущей мировой гармонии – целостности, а не совокупности, Церкви, а не государства, единого организма, а не конгломерата однородных частиц, хлопочущих лишь о том, как бы им так понаучнее, побесспорнее и поокончательнее разделиться, чтобы, живя бок о бок, друг другу не мешать; или, как скажет герой “Сна смешного человека”, “как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше.

¹ Письмо А.Н. Плещееву от 24 декабря 1880 г.

всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе” (25, 117).

Церковь – общность, воздвигаемая на камне, на гранитной крепости человеческого единства, где каждый ощущает свою ответственность и вину за всех; государство – общность, воздвигаемая на песке разрозненных и обособленных индивидуумов, отстаивающих свои права. Эти две сущности как две постоянные возможности стоят за эмпирическим явлением одного и того же человеческого сообщества. Свобода человека в Церкви достигается его усилием по освобождению себя от рабства страстям, прихотям, отречением от всего, затемняющего образ Божий в человеке, самоотдачей как выражением великой любви человека к Богу и человеку. В любой секулярной общности человек думает достигнуть свободы, обеспечив себе возможность максимально удовлетворять свои страсти и прихоти – а для этого накопив или иным образом добыв денег; человек надеется достигнуть свободы, максимально изолировав себя от окружающих, а все связи между “особями” регламентировав правовыми отношениями, поставив формальную справедливость на место любви.

Илюшечкин камень – это алтарный камень в чистом поле, над которым небо – купол, которому земля – подножие; вокруг которого, иными словами, создается мир как храм, а храм – это и в нашей жестокой действительности, и на нашей падшей и поврежденной земле – место Божия присутствия, начаток Земли Обетованной, той Новой Земли грядущего Царства Божия, где Бог будет всё во всем. Закон этого Нового Царства – восстановленное единство Бога и человека, ибо организм существует лишь живым, в ненарушенном единстве всех своих частей, церковный же организм двуедин: Церковь, совокупность всех верующих, всех добровольно вошедших, – тело Христово, Христос – Глава Церкви. Это не значит, что лишь члены церковной общины составляют, складывают из себя впервые некий организм, а остальное человечество, непричастное вере и Христу, не имеет к этому никакого отношения и есть нечто ненужное и постороннее в этом процессе. Это значит, что в огромном теле человечества, обезглавленном отпадением от Бога, лежащем в медленном растлении (в человечестве при этом кипит бурная “жизнь”, процессы разложения вообще проходят довольно бурно), в этом обреченном теле, при воссоединении его с Богом, при Воплощении Христовом, вновь начинает биться живое сердце горячей любви Господней. И какие-то клетки, какие-то органы этого тела воспринимают жизнь сердца и отзываются на нее, и начинают вновь

жить – а это значит, получать и передавать поступающую от сердца живящую и питающую кровь, работать в едином ритме с этим сердцем. Но другие клетки, другие органы не хотят этого “насилия над их свободой и автономностью”, не принимают животворящей крови, хотят и дальше жить своим разложением. И тело болеет и страждет – но это единое тело, и части, которые *не хотят оживать*, не могут быть от него отторгнуты безболезненно и безвредно. И задача оживших клеток – бороться вместе с сердцем за каждого “мертвеца”² (*за*, а не *против*, так же, как врач борется за больного, именно эта идея заключена в словах старца Зосимы о том, что за людьми нужно как за больными ходить), за каждый орган, столь нужный в едином организме, а вовсе не самим отдельно “спасаться”. Попытка “спастись отдельно” в такой ситуации – самое бессмысленное из возможных действий³. И в этом смысле можно сказать, что воскресшие – *для мертвых*, как врачи – *для больных*, тот, кто больше ожил, тот, кто ближе к Христу, естественно становится слугой, становится на второе место – потому что на первом – больной, страждущий, не воскресший. “...кто хочет между вами быть бóльшим, да будет вам слугою; и кто хочет между вами быть первым, да будет вам рабом; так как Сын Человеческий не *для того* пришел, чтобы

² Об этом говорит Митя Карамазов, мечтая о себе воскресшем – в рудниках: “Можно найти и там, в рудниках, под землею, рядом с собой, в таком же каторжном и убийце человеческого 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” (15, 31).

³ Тело не может сказать, что оно здорово, если члены его – даже периферические – больны. Христианская община, возмнившая, что может “спастись одна”, оставив погибать “не желающее спасения” человечество, поступила бы как та лиса, что выставила собакам хвост, мешавший ей от них убежать, цеплявшийся за ветки и колючки в то время, как все члены согласно напрягались, чтобы спастись. Раздраженный крик “ешьте его, собаки” всегда приводит к одному и тому же: собаки вытаскивают лису из норы и разрывают в клочья. Самая большая неправда, которой может быть грешен герой Достоевского, – это попытка “спастись одному, самому”, забыв о тех, кто погибает за оградой “твоего” спасения. Именно поэтому старец Зосима в романе “Братья Карамазовы” благословляет Алешу на выход из монастыря. Именно поэтому спасение романного мира “Бесов” исходит от скромной книгоноши, одной из незаметных сотрудниц созданного в 1860-х годах “Общества для распространения Священного Писания в России”, опозоренной и оскорбленной в одичавшем городе, но вложившей все же, в эпилоге романа, в руки Степана Трофимовича Верховенского Евангелие Христово...

Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих” (Мф 20, 26–28).

Героем, носящим в своей душе закон целого, является у Достоевского Алеша Карамазов. Знает этот закон и старец Зосима, выстрадавший его и обретший в нем счастье. Но Алеша с самого начала – брат и слуга, постигший великое счастье быть вторым, не имеющий самолюбия, а потому не имеющий и страха⁴. Он является не как предвестник, а как основатель. Люди не братья между собою, но он брат всем. Алеша – единственный персонаж романа, идя от которого можно адекватно истолковать романное целое, о чем Достоевский специально счел нужным сказать в предисловии, более того – именно для того, чтобы это сказать, он счел нужным предисловие написать.

Однако и этот образ подвергается в некоторых из представленных в настоящем труде работ своего рода “пересмотру” (см. статьи Ольги Меерсон, Людмилы Сараскиной), и, надо сказать, что этот пересмотр никогда не бессмыслен, даже если и полемически заострен. Полностью предоставляя читателям быть собеседниками и соучастниками в постоянно возникающей между статьями иногда очень сложной и многоплановой внутренней полемике и никоим образом не претендуя ни на какое “завершающее” слово, хочется высказать одно соображение по поводу того, что говорит О. Меерсон о несправедности отношения *всех* персонажей, равно и читателей, к Смердякову. Когда Алеша в конце романа, отвечая на вопрос Коли Красоткина, произносит: “Убил лакей, а брат невинен” (15, 189), ни он, ни Красоткин не называют имен. Можно представить себе дело и так, что речь

⁴ Именно по причине столь высокого статуса этого героя романый мир переживает тяжкие потрясения всякий раз, когда Алеша колеблется в любви и вере. Его “бунт” против Божией “несправедливости” (из-за тлетворного духа, изошедшего от тела старца Зосимы), вследствие которого он забывает о настойчивом наказе старца быть “при братьях”, быть им “сторожем” и оставляет дом отца своего в самый роковой момент, – этот его бунт становится одной из *необходимых* причин, приведших к убийству Федора Павловича Карамазова (только совокупность этих причин могла сделать убийство возможным, но отсутствие *хотя бы одной из них* предотвратило бы преступление: здесь наглядно представляется нам живое содержание тезиса “все за всех виноваты”).

Полагаю, что для Достоевского это “сторож” (кроме всего прочего) ассоциировалось с данной всякому человеку возможностью (что так очевидно у Гоголя) повернуть глаза навстречу злым или добрым силам, впустить в мир тех или других. Человек в каком-то смысле оказывается дверью, через которую эти силы приходят в мир, и, соответственно, он же – страж этой двери, и то, как он охраняет свой вход в наш мир, неизбежно сказывается на всех.

здесь идет об одном человеке, в котором отделяется брат от “лакея” (Стефано Капилупи подчеркнет в своей статье *вечно лакейскую сущность дьявола*), то, что истинно, от того, что ложно и растленно – как в финале статьи Анастасии Гачевой, где горят в огне страшного суда грехи, но не грешники, не люди, в которых всегда, за любым слоем “лакейского”, растленного, будет сохранен братский лик, образ Божий. Впрочем, продолжая размышлять согласно логике Меерсон, мы должны были бы и здесь остаться неудовлетворенными, поскольку всё же лакей – слуга, а слуга – брат, как учит и старец Зосима, и следовательно, даже черт, который, по словам Мити Карамазова, “отца убил”⁵, тот, кто есть “человекоубийца искони”, не может остаться за пределами нашего милующего братского отношения⁶.

⁵ Как убил он и старушонку в “Преступлении и наказании”, но в том романе черт еще не появился “своим лицом”. В “Братьях Карамазовых” этот герой обретает лицо и голос, и точку зрения, становится не “объектом”, на который удобно сваливать все человеческое несовершенство, но субъектом, требующим все же хотя бы вежливого к себе отношения (см. 15, 73). Полагаю, что Достоевский в последнем романе создает фигуру Смердякова – крайнего перед чертом (их рядоположенность утверждается в статье Деборы Мартинсен), потому что в случае просто черта-убийцы не так скоро нашлась бы какая-нибудь Ольга Меерсон, чтобы столь артистично проанализировать романный дискурс и доказать нам, что мы не имеем права отказываться от братства ни с кем в творении. “Братья Карамазовы” – здесь ведь в самом названии звучит и гоголевское “полюби нас черненькими” – это именно братья во грехе и скверне (Алеша скажет Мите, что и он “то же самое”, только Митя на тринадцатой ступени, а он на первой), и “братство” – это как раз то в них, что не поражено грехом.

⁶ А то, насколько простирается наше милующее отношение, зависит только от нашей чистоты: «Что такое чистота? Кратко сказать: сердце, милующее всякую тварную природу {...}. “И что такое сердце милующее?” – и сказал: “возгорание сердца (курсив мой. – Т.К.; горение сердца – чрезвычайно значимый образ для романа Достоевского) у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари {...}”». Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина слова подвижнические. М., 1993. С. 206. Слово 48. Многократно отмечено, что недаром именно эта книга находится в комнате, ставшей последним пристанищем Смердякова.

Ср. слова св. Силуана Афонского: «Там, где есть “враги”, там есть и отвержение. Отвергая, человек неизбежно выпадает из Божественной полноты, и уже не в Боге. Достигшие Царства Небесного и пребывающие в Боге, в Духе Святом видят все бездны ада, ибо нет такой области во всем бытии, где бы ни присутствовал Бог. “Все небо живет Духом Святым, а от Духа Святого ничто во всем мире не скрыто”... “Бог есть любовь; и во святых Дух Святой есть любовь” (“О святых”). Пребывая на небе, святые видят ад и его тоже объемлют своей любовью. Ненавидящие и отвергающие брата – урезаны в своем бытии, и Бога истинного, Который есть всеобъемлющая любовь, они не познали, и пути к Нему не обрели» (Старец Силуан. Изд. Сретенского монастыря, 1999. С. 158).

Статьи, конечно, не только – и не столько – полемизируют друг с другом, сколько дополняют друг друга, создают “объем” восприятия романа, и в этом объеме оказывается заключено не только то, что проговорено в статьях, но и гораздо большее, целый спектр следствий, больших и малых, почти автоматически выводимых из буквально сказанного. Приведу лишь два небольших примера (а их множество, и гораздо более серьезных).

Статья Николая Подосокорского иначе, в свете “наполеоновского мифа”, трактует “Царскую корону” в песне Смердякова, чем это сделано в статье Ганны Боград, пишущей о сектантской подоплеке образа Смердякова, но наблюдение Ганны Боград, утверждающей, что нежные слова песни “была бы моя милая здорова” относятся именно к короне, вполне работает и в том случае, если речь идет о короне Наполеона, самовольно возложенной на свою голову. Более того, именно самовольное коронование вполне может быть рассмотрено и как сектантский обряд.

Или вот замеченное Подосокорским особое – в свете наполеоновской темы – звучание фамилии слуги Федора Павловича Карамазова, Григория, – Кутузов, заставляет наконец обратить внимание и на фамилию капитана Снегирева, через знаменитое державинское стихотворение напрямую связывающую своего носителя с Суворовым. Эти военные фамилии и звания в романе, очевидно, составляют какой-то сюжет и требуют своей интерпретации.

Первый сборник серии “Романы Ф.М. Достоевского: современное состояние изучения”, посвященный роману “Идиот” (М.: Наследие, 2001), центральной своей проблемой имел проблему воскресения. Представляется, что центральной для настоящего сборника – как и для романа – является проблема апокатастасиса, присутствующая – выговоренная или невыговоренная – во многих работах, иногда скрытая за темами ада и рая, суда (как в статье Ричарда Писа), восстановления братского лика братьев, отрекающихся от своего братства (как в статье Марсии Моррис), возвращения подлинного братского статуса предпоследнему из отверженных романного мира – Смердякову (как в статье Ольги Меерсон). Впрямую эта проблема поставлена в статьях Анастасии Гачевой, Стефано Капилупи, в моей статье. *Центральная*, однако, может значить “объединяющая”, но вовсе не значит “единственная”. Спектр проблем, рассмотренных в статьях труда, чрезвычайно широк: от проблемы наличия формально-логических структур в тексте Достоевского (Ричард Пис) до вполне

детективной истории, связанной с поисками рукописей “Братьев Карамазовых” (Борис Тихомиров). Не могу не обратить внимание читателей на статью Владимира Губайловского “Геометрия Достоевского”, написанную математиком и логиком и с математической точки зрения трактующую (может, точнее было бы сказать – показывающую наличие у Достоевского математического хода мысли и математического языка там, где мы этого не замечаем) проблемы гармонии, суда и устройства совершенного общества в последнем романе писателя. Достоевский – военный инженер по образованию – мыслил гораздо более математически, чем его нынешние исследователи, и – как отметил Борис Варфоломеевич Федоренко – когда говорил о чем-то: “математически”, то в его устах это слово никогда не было метафорой⁷.

Как редактору-составителю мне хочется сердечно поблагодарить всех авторов – несмотря на то что статьи мне приходилось читать в процессе подготовки труда не по одному разу, это чтение неизменно было увлекательным, познавательным и полезным.

В разделе “Библиография” (несмотря на значительный объем, все же не могущем претендовать на полноту⁸ и – тем более! – на завершенность) приводятся работы, посвященные роману “Братья Карамазовы” за последние примерно сорок лет; особое внимание, однако, уделено работам самого последнего времени.

Татьяна Касаткина

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



⁷ См.: Федоренко Б.В. Математически о сближении параллельных, о Боге // Достоевский. Дополнения к комментарию. М., Наука, 2005.

⁸ Обширные библиографии, могущие предоставить дополнительный материал, содержатся в труде “Достоевский и XX век” (М.: ИМЛИ РАН, 2007), в статьях, посвященных восприятию творчества Достоевского за рубежом.



Ричард Пис

ПРАВОСУДИЕ И НАКАЗАНИЕ: “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”¹

Поразительной чертой “Братьев Карамазовых”, выделяющей их из всех остальных романов Достоевского, является степень одержимости персонажей адом; кажется, у каждого имеются свои идеи по этому поводу. В аду старика Карамазова есть потолок и черти с крючьями. Ад Грушеньки – это огненное озеро, из которого старуху может спасти луковка. Во имя “гармонии” Иван вообще отрицает ад, однако указывает на то, что его “Легенда о Великом Инквизиторе” чем-то обязана средневековой поэме “Хождение Богородицы по мукам”: кажется, он как-то даже слишком заинтересован идеей ада, там представленной. Дмитрию, скачущему в Мокрое, ямщик рассказывает, что ад только для богатых и знатных; однако Дмитрий попадает там в ад следствия, причем этот ад сознательно уподобляется Ивановой средневековой поэме (3, 4 и 5-я части девятой книги “Братьев Карамазовых” носят общее название “Хождение души по мытарствам”). Но Иван и сам не может избежать ада. Накануне суда над братом Ивана мучит черт, дразня его по его мерке изготовленным адом, устроенным на либеральный манер, реформированным вплоть до введения метрической системы и просвещенного взгляда на наказания. Всем этим далеко не исчерпываются упоминания ада в романе, но важнее всего представления об аде старца Зосимы: последняя часть его поучения: “О аде и адском огне, рассуждение мистическое” – представляет собой самый длинный трактат на эту тему в романе. Столь выдающееся положение ада в “Братьях Карамазовых” не случайно: это симптом того богословского спора, который проходит через весь роман, спора, главным своим предметом имеющего проблему наказания.

Первые результаты этого богословского спора можно наблюдать уже в дискуссии, развернувшейся еще до всякого развития событий в келье Зосимы, по вопросу о церковном суде. Предмет может показаться подходящим, поскольку Карамазовы

встретились, чтобы уладить свои разногласия перед небольшим собранием монахов со старцем во главе, но дискуссия возникает не столько по этому поводу, сколько по поводу статьи, написанной незадолго перед тем Иваном. Эта статья – то зерно, из которого возникает великая озабоченность наказанием; она имеет то же значение зародыша для “Братьев Карамазовых”, какое статья Раскольникова имеет для “Преступления и наказания”. В этом романе интерес сфокусирован на преступлении и на побудительных причинах к преступлению; озабоченность этими предметами прямо вытекает из содержания статьи Раскольникова. В “Братьях Карамазовых”, с другой стороны, статья Ивана о церковном суде поднимает иную, но связанную с прежней проблему: о природе правосудия и о наказании преступника; эта проблема указывает направление, которое должен принять роман в целом, и она иначе ставит акцент: не *Преступление*, но *Наказание*.

Прежде чем перейти к обсуждению идей этой статьи, было бы неплохо обратить внимание на способ, коим они изложены. Иван, как мы видели, человек раздвоенный, и не ясно, сам он за или против предложений, выдвигаемых в его статье; это заставляет отца Иосифа, библиотекаря монастырского скита, сказать о ней: “идея о двух концах”. Прямых цитат из статьи нет, но ее содержание излагается, сперва Иосифом, а затем и самим Иваном. Иван, излагая свою собственную статью, более стремится передать то, что в ней на самом деле написано, чем участвовать в ее обсуждении. Создается любопытное впечатление: Иван представляет свои доводы так, как если бы он был в этом деле сторонна, просто повествователь; в то же время спор продолжается двумя другими голосами, представляющими, очевидно, его разделенное “я”. Это, с одной стороны, Миусов, культурный свободомыслящий западник, а с другой – отец Паисий, ученый монах. Столкновение противоположных мнений представлено через них, что и освобождает Ивана от всякой обязанности быть чем-нибудь кроме хладнокровно излагающего идеи своей статьи; это также освобождает Зосиму от обузы спора о частностях, так что, когда он все же вступает в дискуссию, его слова имеют особую силу и значение.

Статья Ивана, по-видимому, состоит из двух пунктов: первый служит предпосылкой для второго. Во-первых, ему нужно соединить два очевидно различных принципа Церкви и Государства; и это, как он доказывает, может быть достигнуто двумя путями. Так, Церковь сама может стать Государством, что представляет собой Римское решение проблемы, ибо, несмотря на то что по

видимости Римская Церковь победила старую Римскую Империю, в действительности как раз старая Римская Империя возобладала над Церковью. Эту идею мы впервые услышали из уст Мышкина², и в “Братьях Карамазовых” она получает санкцию от самого Зосимы, поскольку когда он вступает в спор, он поддерживает сказанное Иваном: “В Риме же так тысячу лет уже вместо Церкви провозглашено государство” (14, 61). Это идея, которая в последующем ходе романа облечется плотью.

Другое решение этой проблемы соединения – переход Государства в Церковь: т.е. гражданская составляющая полностью вбирается в тело Церкви. Это то, во что верит Зосима и провозглашает, что это будет. “Буди! Буди!” – сие выражение пламенной веры служит названием главы, содержащей разобранную выше дискуссию.

Однако рассуждения Ивана о Церкви и Государстве – лишь введение в его основную тему: о различных основаниях Церкви и Государства в сфере правосудия (т.е. церковный суд против гражданского суда). Правосудие, как его понимает Государство, утверждает Иван, есть чисто механический процесс – отсечение зараженного члена. С другой стороны, правосудие Церкви – полная этому противоположность; оно не физическое, но духовное. “Если бы все стало Церковью, то Церковь отлучала бы от себя преступного и непослушного, а не рубила бы тогда голов, – продолжал Иван Федорович. – Я вас спрашиваю, куда бы пошел отлученный? Ведь тогда он должен был бы не только от людей, как теперь, но и от Христа уйти. Ведь он своим преступлением восставал бы не только на людей, но и на Церковь Христову” (14, 59). Если бы существовал только церковный суд, утверждает Иван, даже сама природа преступления изменилась бы.

Когда Зосима вступает в дискуссию, он подтверждает многое из сказанного Иваном. “Это вот как, – начал старец. – Все эти ссылки в работы, а прежде с битьем, никого не исправляют, а главное, почти никакого преступника и не устрашают, и число преступлений не только не уменьшается, а чем далее, тем более нарастает. Ведь вы с этим должны же согласиться. И выходит, что общество, таким образом, совсем не охранено, ибо хоть и отсекается вредный член механически и ссылается далеко, с глаз долой, но на его место тотчас же появляется другой преступник, а может, и два другие. Если что и охраняет общество даже в наше время и даже самого преступника исправляет и в другого человека перерождает, то это опять-таки единственно лишь закон Христов, сказывающийся в сознании собственной совести.

Только сознав свою вину как сын Христова общества, то есть Церкви, он сознает и вину свою перед самим обществом, то есть перед Церковью. Таким образом, пред одною только Церковью современный преступник и способен сознать вину свою, а не то что пред Государством" (14, 60). Но в своем учении об отношении Церкви к наказанию Зосима не полностью согласен с Иваном. Он ставит акцент не на отлучении, но на собственной совести преступника. Это-то и есть, утверждает он, истинное наказание: "...настоящая кара, единственная действительная, единственная устрашающая и умиротворяющая, заключающаяся в сознании собственной совести" (14, 59).

Несмотря на то что при поверхностном взгляде идеи Ивана и идеи Зосимы кажутся в большой степени согласными между собой, старец не обманывается этим, и в следующей главе ("Зачем живет такой человек!") он прямо говорит Ивану, что вопрос о вере еще не решен в его сердце. Признавая правоту этого замечания, Иван подходит под благословение старца.

Иван, безусловно, раздвоенный человек, и на следующем этапе богословского спора он раскроет оборотную сторону своей мысли. Это произойдет во время его исповеди Алеше в трактире, когда он провозгласит свой "бунт". Поначалу он рассказывает вообще – о зверствах турок в Болгарии, об истории швейцарского "дикаря" Ришара (здесь продолжается тема приговоренного к смертной казни), о стихах Некрасова о мужике, избивающем лошадь. Но чтобы усилить доводы, обосновывающие его "бунт", Иван говорит, что ограничит свою аргументацию документальными свидетельствами о жестоком обращении с одними детьми. И вот перед нами – банкир Кронеберг, садистски секущий розгами свою семилетнюю дочь; родители пятилетней девочки, запирающие ее на ночь в отхожем месте и заставляющие ее есть собственный кал. Оба эти случая взяты из газетных отчетов того времени, третий произошел в начале XIX в. – ребенка затравили собаками³.

В фактах, которые приводит Иван, значимо то, что все эти случаи – от зверств турок в Болгарии до мальчика, затравленного собаками, – все без единого исключения иллюстрируют гротескную жестокость человеческих наказаний: всё это примеры низости и подлости человеческого правосудия. От этих случаев нельзя отделаться на том основании, что здесь действует грубое правосудие, не опирающееся на закон, ведь дело Ришара иллюстрирует работу изощренной правовой системы цивилизованного Запада, тогда как история Кронеберга одновременно освещает

для нас отправление правосудия по-русски: Кронеберг привлекается к суду и его действия защищаются русскими судьями.

Иван, однако, на этом не останавливается: на основании этих свидетельств человеческих представлений о наказаниях он прямо переходит к вынесению приговора самому божественному правосудию; он не представляет себе, как какая бы то ни было совершенная гармония может искупить страдания, причиненные человеческими существами друг другу: «О, Алеша, я не богохульствую! Понимаю же я, каково должно быть сотрясение вселенной, когда все на небе и под землею сольется в один хвалебный глас и все живое и жившее воскликнет: “Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои!” Уж, когда мать обнимется с мучителем, растерзавшим псами сына ее, и все трое возгласят со слезами: “Прав Ты, Господи”, то уж, конечно, настанет венец познания и все объяснится. Но вот тут-то и запятая, этого-то я и не могу принять. И пока я на земле, я спешу взять свои меры. Видишь ли, Алеша, ведь, может быть, и действительно так случится, что когда я сам доживу до того момента али воскресну, чтоб увидеть его, то и сам я, пожалуй, воскликну со всеми, смотря на мать, обнявшуюся с мучителем ее дитяти: “Прав Ты, Господи!”, но я не хочу тогда восклицать. Пока еще есть время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей неисккупленными слезками своими к “Боженьке”!» (14, 223).

Дискуссия о церковном и светском суде в келье Зосимы перерастает здесь в спор о человеческом и божественном правосудии; и когда Алеша пытается разрешить Иванову дилемму, вводя фигуру Христа, Иван наносит встречный удар, выдвигая своего собственного “антихриста” – Великого Инквизитора. Здесь опять есть прямые отсылки к спору в келье Зосимы. Отец Паисий разъясняет идею обращения Церкви в Государство: “То Рим и его мечта. То третье диаволово искушение!” (14, 62), и вот теперь Великий Инквизитор гордо признает это в своих словах ко Христу: “Ровно восемь веков назад как мы взяли от него то, что Ты с негодованием отверг, тот последний дар, который он предлагал Тебе, показав Тебе все царства земные: мы взяли от него Рим и меч кесаря и объявили лишь себя царями земными, царями едиными (...)”⁴ (14, 234).

Но фигура, избранная Иваном представлять “Церковь обращенную в Государство” (и это значимо), – не папа, это Великий

Инквизитор, отправляющий грубое механическое правосудие и налагающий чудовищные наказания.

Теперь мы можем увидеть, насколько тесно "исповедь" Ивана связана с бывшим перед тем обсуждением его статьи. Доводы Ивана в келье Зосимы имели своей предпосылкой желание того, чтобы Государство стало Церковью; они достигали своей высшей точки в исследовании истинной природы наказания. Теперь, однако, похоже на то, что Иван пересматривает теорию Зосимы об идеальном наказании и возражает против нее, приводя конкретные примеры наказаний, существующих в реальности. Действительность человеческого "правосудия" столь варварская, словно говорит он, что она отрицает всякую возможность идеального высшего правосудия; нет божественной гармонии, которая могла бы сгладить несправедливости, чинимые человеком человеку, и поэтому, в отсутствие вечной гармонии, человек обрекается на то решение, которое может быть принято в этом преходящем мире: на церковное правосудие Великого Инквизитора – на вынужденную "гармонию" Церкви, обратившейся в Государство.

Таким образом, нынешние доводы Ивана – это полная противоположность доводов, приводившихся в келье; движение не от идеальной теократии к идеальному правосудию, но от конкретного отталкивающего правосудия к равно отталкивающей конкретной теократии – к тому самому решению проблемы соединения, которое было столь решительно отвергнуто доводами, приведенными в келье. Убеждение, которое Иван, по видимости, разделял с Зосимой, перевернуто с ног на голову, и утверждение, что статья Ивана – это "идея о двух концах", теперь очевидно оказывается справедливым.

Но Иванова двусмысленность уходит еще глубже; ибо если его "бунт" коренится в отвержении им божественного правосудия, то едва ли то, что мы видели, можно назвать прямой атакой. Иван вовсе не Вольтер, морализирующий по поводу бессмысленной трагедии лиссабонского землетрясения⁵, – на самом деле, чрезвычайно примечательно, что факты, на основании которых он обвиняет божественное правосудие, не содержат ни единого "божественного действия"; он так же и не второй Ипполит, бросающий темную силу, правящую миром. Иван говорит, что хочет ограничить свою аргументацию страданиями детей, но даже и здесь он не восстает, как Ипполит, против существования болезни, не менее мучительной для детей, чем розги, способной убивать их так же безжалостно, как и свора собак. Это упущение

представляется особенно примечательным, если принять во внимание тот факт, что Достоевский, когда писал роман, ни на минуту не забывал о смерти своего собственного сына Алеши. В самом деле, впечатляет, что автор не только не превратил умирающего Илюшу во второго Ипполита, но прямо отверг подобный путь в образе Маркела, умирающего юноши, брата и вдохновителя Зосимы.

Факты Ивана навязчиво сосредоточены на человеке, и его бунт – это бунт гуманиста: “Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу” (14, 223). Тем не менее он сам признает, что не полностью отвергает Бога: “Я не Бога не принимаю, я мира, Им созданного, не принимаю” (14, 214). Это правда, ибо собранные им факты – обвинение не Богу, но человеку. Иван, как гуманист, совершенно лишен иллюзий: Дьявол, кажется, для него реальнее Бога. Так, после описаний зверств турок, он говорит: “Я думаю, что если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию” (14, 217). Иван признает, что зверь таится в любом человеке. Даже в его безгрешном брате Алеше скрывается дьявол, жаждущий наказания, высшей меры наказания (которое теоретически в Российском государстве не применялось). Иван вынуждает Алешу согласиться, что генерала, затравившего мальчика собаками, нужно расстрелять: “Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата. – Bravo! – завопил Иван в каком-то восторге, – уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алешка Карамазов!” (14, 221).

Сосредоточив свое отрицание гармонии столь решительно на человеке, Иван вовсе не сужает, а, на самом деле, расширяет границы своей аргументации, ибо все эти свидетельства присутствия дьявола в человеке столь же релевантны и для отрицания гармонии другого типа: социальной утопии – Хрустального дворца. Спор в келье заканчивается намеком Миусова на то, что христианство присутствующих монахов есть, на самом деле, социализм, и Иван в своей “исповеди” Алеше, по-видимому, признает до некоторой степени взаимозаменяемость этих двух идеологий, когда упоминает темы, обсуждаемые в трактирах русскими мальчиками: “[Они будут говорить] О мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца” (14, 213). Поскольку

"гармония" может, таким образом, быть увидена в чисто человеческом плане, критика Ивана тем более не теряет своей ценности в рамках дисгармонических отношений между человеком и человеком; и, словно для того, чтобы показать более широкое значение своей позиции, он предлагает Алеше представить себя в роли архитектора мировой гармонии: "Представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бывшего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги! – Нет, не согласился бы, – тихо проговорил Алеша" (14, 223–224).

Ответ Алеши выражает нравственный принцип, проходящий через все зрелые произведения Достоевского. В "Преступлении и наказании" Раскольников обнаруживает, что не может основать человеческое счастье на убийстве другого человека; и в конце своей жизни, в знаменитой "Пушкинской речи" сам Достоевский выразит ту же идею, когда будет утверждать, что причиной окончательного отказа Татьяны Онегину было ее сознание невозможности основать счастье на несчастье другого. Иван, следовательно, применяет ту же самую гуманистическую мерку, которой был измерен Раскольников, к самому архитектору мировой гармонии – и оба, и Раскольников и Бог, оказываются несостоятельными.

Подобное заключение очевидно абсурдно; оно может значить только, что законы человека не те, что законы Божии. Рационалистический ум Ивана цепляется за математическую аналогию. В 1833 г. русский математик Лобачевский бросил вызов евклидовой геометрии и доказал, что параллельные линии могут сойтись в бесконечности. Разница между человеческим правосудием и божественным правосудием, таким образом, видится Ивану как разница между низшей правдой Евклида и высшей правдой Лобачевского. Но даже и на таких условиях примириться он не может: "Оговорюсь, я убежден как младенец, что страдания заживут и сгладятся, что весь обидный комизм человеческих противоречий исчезнет, как жалкий мираж, как гнусенькое измышление малосильного и маленького, как атом, человеческого эвклидовского ума, что, наконец, в мировом финале, в момент вечной гармонии, случится и явится нечто до того драгоценное, что хватит его на все сердца, на утоление всех

негодований, на искупление всех злодейств людей, всей пролитой ими крови, хватит, чтобы не только было возможно простить, но и оправдать все, что случилось с людьми, – пусть, пусть это все будет и явится, но я-то этого не принимаю и не хочу принять! Пусть даже параллельные линии сойдутся и я это сам увижу: увижу и скажу, что сошлись, а все-таки не приму. Вот моя суть, Алеша, вот мой тезис” (14, 214–215).

Иван не подпольный человек, для которого дважды два может быть и пять, не похож он и на Шатова и Ставрогина, отказывающихся покинуть образ Христов во имя истины. Позиция Ивана как раз обратна этой: он не может отречься от обычной, повседневной логики ради какого-то высшего откровения, и, однако, этой логики очевидно недостаточно: “О, по моему, по жалкому, земному эклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что все одно из другого выходит прямо и просто, что все течет и уравнивается, – но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться! Что мне в том, что виновных нет и что я это знаю, – мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя. И возмездие не в бесконечности где-нибудь и когда-нибудь, а здесь, на земле, и чтоб я его сам увидал” (14, 222).

Идеям Иванова “бунта” не позволено остаться неоспоренными; положительное опровержение им дано посредством образа Зосимы. Разделенные пропастью человеческая правда и правда божественная, что столь смущает Ивана, соединяются для Зосимы в откровении – в наставлении Книги Иова: «Но в том и великое, что тут тайна, – что мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды. Тут Творец, как и в первые дни творения, завершая каждый день похвалою: “Хорошо то, что Я сотворил”, – смотрит на Иова и вновь хвалится созданием Своим. А Иов, хваля Господа, служит не только Ему, но послужит и всему созданию Его в роды и роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был» (14, 265).

Божий мир, который так настойчиво не принимает Иван, всем сердцем приемлет Зосима, который в своей краткой автобиографии описывает, как однажды проводил ночь на берегу одной из великих русских рек вместе с простым крестьянским парнем: «⟨...⟩ и разговорились мы о красе мира сего Божьего и о великой тайне его. Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, беспрерывно соверша-

ют ее сами, и, вижу я, разгорелось сердце милого юноши. Поведал он мне, что лес любит, птичек лесных; был он птицелов, каждый их свист понимал, каждую птичку приманить умел; лучше того как в лесу ничего я, говорит, не знаю, да и все хорошо. “Истинно, – отвечаю ему, – все хорошо и великолепно, потому что все истина. Посмотри, – говорю ему, – на коня, животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого, посмотри на лики их: какая кротость, какая привязанность к человеку, часто бьющему его безжалостно, какая незлобивость, какая доверчивость и какая красота в его лике. Трогательно даже и знать, что на нем нет никакого греха, ибо все совершенно, все, кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего”. – “Да неужто, – спрашивает юноша, – и у них Христос?” – “Как же может быть иначе, – говорю ему, – ибо для всех Слово, все создание и вся тварь, каждый листик устремляется к Слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершая сие”» (14, 267–268).

Зосима здесь выговаривает многие из идей, которые пытался высказать Мышкин в “Идиоте”; очевидно, что именно *красота* Божьего мира убеждает старца в его *справедливости*; для него, как и для Мышкина, эстетический критерий отождествляется с этическим, и для обоих счастье есть существеннейший элемент в этой философии квиетизма. Так Зосима говорит: «(...) для счастья созданы люди, и кто вполне счастлив, тот прямо удостоен сказать себе: “Я выполнил завет Божий на сей земле”» (14, 51).

В “Бесах” Кириллов тоже способен достигнуть состояния счастья и заключить, как юноша-крестьянин здесь, что “все хорошо”. Кириллову все видится лист, и в “Братьях Карамазовых” перед нами еще один нигилист, остро воспринимающий красоту Божьего мира, вместившуюся в чуде листа, ибо, несмотря на свои темные мысли, Иван Карамазов, как мы видели, говорит Алеше, что любит “клеякие весенние листочки”; и Алеша восклицает, что именно эта половина его брата, эстетическая его половина, послужит к его окончательному спасению.

Но, в нынешнем его состоянии сомнений и муки, эстетическая впечатлительность Ивана лишь препятствует ему на пути к спасению. Его отталкивает его тезка, св. Иоанн Милостивый, поскольку ему вообще отвратительны все эти страшные и уродливые проявления человеческого страдания, которые святой принимает с такой готовностью в свои объятия. Если бы только человеческие страдания преподносились более эстетично, Иван

был бы готов попытаться сострадать им: “Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали, но вблизи почти никогда. Если бы все было как на сцене, в балете, где нищие, когда они появляются, приходят в шелковых лохмотьях и рваных кружевах и просят милостыню, грациозно танцуя, ну тогда еще можно любоваться ими. Любоваться, но все-таки не любить” (14, 216).

Но протесты Ивана уже предупреждены в романе. Зосима уже сказал госпоже Хохлаковой (“МалOVERная дама”), что есть любовь к человечеству, более всего озабоченная производимым ею впечатлением, он назвал ее “любовь мечтательная”. Более того, театральность исповедуемой Хохлаковой любви, кажется, многим обязана примеру св. Иоанна Милостивого, ибо она восклицает, что готова даже целовать гниющие раны своих ближних. Но такая любовь у Хохлаковой существует только в мечтах, тогда как любовь св. Иоанна Милостивого нашла свое выражение в действии и стала той “деятельной любовью”, которую проповедует Зосима не только как положительный ответ на сомнения Хохлаковой, но в конечном итоге и как ответ на сомнения Ивана.

Однако если Иван начинает свой “Бунт” легендой о св. Иоанне Милостивом, то заканчивает он другой легендой – “Легендой о Великом Инквизиторе”. Здесь перед нами другая фигура “святого”, тоже заявляющего о своей любви к человечеству, но, подобно самому Ивану, могущего осуществлять ее только на расстоянии и средствами, достойными театра, поскольку реальность, стоящая за этой исповедуемой любовью к человечеству, есть не что иное, как презрение.

Живое опровержение того, что представляет собой Великой Инквизитор, мы можем видеть в Зосиме. Оба – старики на пороге смерти, оба монахи и аскеты, но Великий Инквизитор воплощает легенду о Церкви, ставшей Государством, тогда как Зосима – пророк Государства, обращающегося в Церковь (“Буди, буди”). Великий Инквизитор правит посредством “тайны, чуда и авторитета”, но для Зосимы тайна не есть инструмент управления – это природа; а сама жизнь есть чудо, учит он, происходящее только от веры, которую внушить невозможно. Более того, власть для Зосимы – это духовная власть: вольное подчинение новонаначального старцу – это не физически навязанная воля деспотического “благодетеля”, ибо источник власти Зосимы – не гордость, но смирение. По центральному вопросу о наказании позиция Государства/Церкви диаметрально противоположна

позиции Церкви/Государства. Великий Инквизитор решает проблему преступления, устраняя преступника посредством заключения в тюрьму, пытки и огня – это внешняя и чисто механическая форма правосудия, порицаемая Зосимой во время разговора в келье. Аутодафе Великого Инквизитора противопоставляется открытая исповедь Зосимы, поскольку он указывает на собственную совесть человека как на единственное истинное орудие наказания.

Великий Инквизитор есть лишь фикция Иванова ума, ума по существу математического и "евклидова", и логика его "Бунта" та, что минус аннулирует плюс, что отрицательные свидетельства человеческих страданий сильнее чем самый положительный знак человеческого счастья. Неевклидова логика Зосимы прямо противоположна этой: для него плюс всегда сильнее минуса; поэтому, оправдывая пути Бога перед человеком, он подчеркивает красоту и добро сотворенного мира.

Но если Зосима излагает положительную сторону жизни, существование отрицательной стороны, на которой строится бунт Ивана, все же требует объяснений. Их поставляет другая фикция Иванова ума – сам черт. Он, по его собственным словам, "необходимый минус". В самом деле, все в этом черте отрицательно. Прежде всего, он не существует на самом деле, он просто галлюцинация воспаленного мозга. Его аргументы также неубедительны и, в конце концов, также иллюзорны, как и он сам. Отрицание также есть его метод аргументации, заключающейся в насмешках и разрушении; он язвит Ивана, не столько приводя его собственные аргументы, сколько глумясь над его способностью рассуждать вообще. Еще более сокрушительным оказывается тот факт, что этот черт есть извращенный образ самого Ивана – ироническое доказательство его собственного утверждения, что человек изобрел дьявола по своему образу и подобию. По всему по этому высмеивание Ивана чертом далеко достигает и ударяет по самым основаниям: это атака на всю его личность, но главной мишенью все же остается рационалистический ум Ивана.

Черт обвиняет Ивана в том, что тот заботится лишь об уме, и словами, пародирующими собственные Ивановы математические рассуждения, намекает на границы человеческого рассудка: "Ведь я и сам, как и ты же, страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм. Тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас всё какие-то неопределенные уравнения!" (15, 73). Здесь насмешка над Ивановым недоумением

по поводу “двух правд”, и черт достает Ивана до самого нутра, издеваясь над его любовью к притчам: точно так же, как Иван рассказывал Алеше “Легенду о Великом Инквизиторе”, черт теперь рассказывает другую легенду Ивану.

Она об ученом атеисте, опровергавшем возможность будущей жизни. Когда он умер, то обнаружил, что перед ним – будущая жизнь, страшно вознегодовал и заявил: “Это противоречит моим убеждениям” (15, 78). Соответственно его приговорили пройти во мраке целый квадриллион километров, прежде чем райские двери перед ним откроются. Но он улегся и отказался идти, поскольку опять принципы рационально- и свободомыслящего либерала были оскорблены: “Не хочу идти, из принципа не пойду!” (15, 78). Он лежал, пока в конце концов не решил, что лучше уж пройти свой квадриллион километров. Двери рая открылись и его впустили; и не пробыл он в раю и двух секунд, как воскликнул, что эти две секунды стоят не только квадриллиона километров, но и квадриллиона квадриллионов, да еще возведенного в квадриллионную степень.

Иван опознает рассказанное как свою собственную “легенду” – это история, выдуманная им еще в школе, в Москве. Но это его собственная “легенда” и в более прямом и непосредственном смысле, поскольку интеллектual, пытающийся здесь упрямо отрицать будущую жизнь, имеет много общего с интеллектualом, принципиально возвращающим билет на вход в мировую гармонию. В самом деле, эта история – басня с моралью, обращенной к Ивану; это чертова притча об опасностях интеллектualной самонадеянности и о неспособности интеллектuala примирить и согласовать “две правды”.

Но черт и сам попался в ту же самую пропасть, разделяющую “две правды”; он тоже существует в ситуации человека, приговоренного пройти квадриллион километров: “Я ведь знаю, в конце концов я помирюсь, дойду и я мой квадриллион и узнаю секрет. Но пока это произойдет, будирую и скрепя сердце исполняю мое назначение: губить тысячи, чтобы спасся один. Сколько, например, надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время оно! Нет, пока не открыт секрет, для меня существуют две правды: одна тамошняя, ихняя, мне пока совсем неизвестная, а другая моя. И еще неизвестно, которая будет почище...” (15, 82). Примером загадки “двух правд” оказывается, таким образом, и сам черт, обреченный своей таинственной судьбой быть тем “неустранимым минусом”, конечный

результат которого есть плюс. Образ черта указывает нам на то, что положительное достижение – это Иов, и в этом черт согласен с Зосимой, ибо тот тоже видит в истории Иова примирение “двух правд” – “перед правдой земною совершается действие вечной правды” (14, 265). Но, как признается здесь черт, он и сам, в конце концов, так же сбит с толку, как и Иван. В самом деле, он ничего не может сказать Ивану, и Иван раздраженно реагирует на его слова: “Всё, что ни есть глупого в природе моей, давно уже пережитого, перемолотого в уме моем, отброшенного, как падаль, – ты мне же подносишь как какую-то новость!” (15, 82). Черт не может разрешить Ивановых сомнений, он может лишь обострить их, ибо черт есть лишь сам Иван, или, вернее, одна его часть – он Иванов интеллект, отражающий сам себя с разрушительным самоосмеянием.

В то же время, однако, черт есть и манифестация нерациональной функции Иванова ума – совести, ибо эта галлюцинация – симптом растущего внутреннего сознания своего собственного соучастия в смерти своего отца. Что этот инструмент совести и должен был оказаться зеркалом, высмеивающим его интеллект, – лишь справедливо, поскольку вина Ивана есть вина его интеллекта. Вполне подходит и то, что по своему внешнему виду он выглядит как черт, поскольку преступление Ивана есть, по существу, теологическое отцеубийство.

Кульминация Ивановой галлюцинации ясно раскрывает истинную природу его преступления. Черт утверждает, что, чтобы добиться всего, нигилизму нужно разрушить только одну вещь: идею Бога в умах людей. Затем он продолжает дразнить Ивана идеей “человекобога” и его теорией о том, что все позволено. Иван в гневе бросает стакан в своего мучителя, но так просто его не прогонишь: он исчезает лишь с приходом Алеши. Тут, из беспорядочных слов Ивана, Алеша начинает окончательно понимать истинную природу Ивановых галлюцинаций: «Ему становилась понятною болезнь Ивана: “Муки гордого решения, глубокая совесть!” Бог, которому он не верил, и правда Его одолевали сердце, все еще не хотевшее подчиниться» (15, 89). Иван решает публично исповедать свою вину в суде. Это финальная стадия его признания собственной вины, и даже там черт вновь появится, преследуя его. Умственные и психические страдания, перенесенные Иваном, составляют его наказание; он наказывается единственным способом, каким может быть наказан человек, согласно Зосиме; он мучится сознанием своей собственной вины.

С самого начала, с их встречи в келье Зосимы, старец почувствовал беспокойный ум Ивана, и когда Зосима благословил его, Иван признал справедливость пронзительной проницательности старца, подойдя к нему под благословение и поцеловав его руку. Но если эта маленькая сцена вызвала удивление среди зрителей в келье, все же большее потрясение произошло вскоре после этого, когда Зосима склонился до земли перед старшим братом Дмитрием. Ключ к двум этим загадочным действиям можно отыскать в главе, непосредственно им предшествующей и содержащей дискуссию о природе наказания. Ивану, как мы только что видели, придется подвергнуться духовному наказанию. Поэтому Зосима его благословляет. Но наказание, приготовленное Дмитрию, одновременно духовное и светское; он должен пострадать не только от сознания своей вины, но ему придется быть и отсеченным, подобно зараженному члену, механической справедливостью Государства, хотя по закону на него и не должна быть возложена вина за это преступление.

Зосима глубоко кланяется Дмитрию, ибо предчувствует, что Дмитрий подвергнется обеим формам наказания, о которых сам он только что говорил. На следующий день, накануне своей смерти, он объясняет то, что сделал: “Я вчера великому будущему страданию его поклонился” (14, 258). Само по себе, это, конечно, не вполне очевидно, но здесь необходимо принять во внимание в высшей степени значимую терминологию, которую избирает Зосима, чтобы изложить свое понимание наказания. Он употребляет при этом не слово “наказание” (фигурирующее в заглавии романа “Преступление и наказание”), но слово “кара”⁶, и в следующий раз это слово встречается в романе как раз во время суда над Дмитрием: “⟨...⟩ большинство мужчин решительно желало кары преступнику, кроме разве юристов, которым дорога была не нравственная сторона дела, а лишь, так сказать, современно-юридическая” (15, 91). Мужчины, жаждущие кары Дмитрию, это, конечно, лишь один аспект полемического способа изображения Достоевским суда: красноречие прокурора объясняется соображениями личного престижа, и даже адвокату дано смешное имя Фетюкович (фетюк – дурачок, простофиля). На самом деле, изображение суда над Дмитрием таково, что вполне может послужить иллюстрацией тому приговору, который Зосима выносит человеческому правосудию: “Помни особенно, что не можешь ничьим судиею быть. Ибо не может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не познает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий пе-

ред ним, и что он-то за преступление стоящего перед ним, может, прежде всех и виноват. Когда же постигнет сие, то возможен стать и судиею. Как ни безумно на вид, но правда сие" (14, 291). Человеческое понимание правосудия представляет собой такую карикатуру на значение этого слова, что всё, чего может ожидать Дмитрий в результате суда, – это *кара*, даже несмотря на то что заключительное слово Фетюковича содержит призыв к правосудию иного рода, к тому, которое могло бы быть приемлемым и для Зосимы: "Мне ли, ничтожному, напоминать вам, что русский суд есть не кара только, но и спасение человека погибшего! Пусть у других народов будет буква и кара, у нас же дух и смысл, спасение и возрождение погибших" (15, 173).

Слово "кара", следовательно, представляется особенно связанным с Дмитрием. Он "Карамазов" – "мазанный карой" (второй элемент его фамилии отсылает к глаголу "мазать")⁷. Конечно, фамилию он разделяет с братьями и отцом: они тоже, по-своему, подвергаются наказанию, но именно в случае Дмитрия срабатывают все смыслы слова "кара".

Дмитрий приговорен Государством к чисто "внешней" форме наказания за преступление, которого он не совершал, но он еще страдает и от своего собственного "внутреннего" духовного наказания за вину, которую внезапно начал остро сознавать. Из-за этой внутренней муки он оказывается способен принять внешние проявления наказания, как, в некотором смысле, справедливые: "Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очишусь! Ведь, может быть, и очишусь, господа, а? Но услышьте, однако, в последний раз: в крови отца моего не повинен! Принимаю казнь не за то, что убил его, а за то, что хотел убить и, может быть, в самом деле убил бы..." (14, 458).

Осознание истинной природы его вины приходит к нему в горьком сне. Его везут по слякоти в холодный ноябрьский день, и он проезжает погорелую деревню с голодными, измученными крестьянами, выстроившимися вдоль дороги. Их жалкое состояние нашло свое абсолютное выражение в плаче холодного и голодного ребенка на руках матери. Дмитрий все задает глупые вопросы, ответ на которые очевиден: о том, что с "дитём" – так называет ребенка ямщик; вопросы, которые, кажется, подчеркивают неспособность Дмитрия понять причины человеческого страдания, так же как и свое бессилие перед ними: "И чувствует он про себя, что хоть он и безумно спрашивает и без толку, но непременно хочется ему именно так спросить и что именно так и

надо спросить. И чувствует он еще, что подымается в сердце его какое-то никогда еще не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским” (14, 456–457).

Так для Дмитрия, как и для Ивана, вся ужасная загадка существования зла вмещается в страдания ребенка. Более того, сон Дмитрия, подобно галлюцинации Ивана, раскрывает ему его самого; это поворотный пункт в его жизни. С этого момента Дмитрий – другой человек. Пробудившись, он немедленно чувствует благодарность к неизвестному человеку, заботливо подложившему ему подушку под голову, пока он спал, и, несмотря на горечь сна, он тем не менее думает о нем как о хорошем сне. В самом деле, сон открывает ему истину, истину, проповеданную Зосимой, и, следовательно, главное, что несет нам роман: “каждый виноват”. “Господа, все мы жестоки, все мы изверги, все плакать заставляем людей, матерей и грудных детей, но из всех – пусть уж так будет решено теперь – из всех я самый подлый гад! Пусть! Каждый день моей жизни я, бия себя в грудь, обещал исправиться и каждый день творил все те же пакости. Понимаю теперь, что на таких, как я, нужен удар, удар судьбы” (14, 458).

Во сне Дмитрий оказывается лицом к лицу с дальними последствиями своих действий: ведь его преступление – это преступление против отца, но неотступный образ его вины изображен здесь в виде страдающих матери и ребенка, и именно под влиянием этого образа он ощущает себя “из всех самым подлым гадом”. Эта большая сложность вины уже была наглядно показана в романе: Дмитрий, посягнув на отца, Снегирева, оказывается ответственным за слезы его сына, Илюши. Но Эдипово преступление – это бумеранг, возвращающийся, чтобы поразить пославшую его руку. Существо трагедии Эдипа – не в убийстве отца, но в неизбежном страдании сына и матери в результате этого убийства, и в этом смысле страдающий ребенок в сне Дмитрия символизирует и его самого; его бестолковые вопросы о ребенке – это сонная проекция его собственной бестолковости перед неожиданно поразившим его “ударом судьбы”. На самом деле, здесь Дмитрий уже далеко ушел от себя, декламировавшего “Гимн к Радости”, и этот контраст подчеркнут во сне его вопросами о том, почему крестьяне не поют “песен радостных” (14, 456). Тем не менее, сон

заканчивается на обнадеживающей ноте: он слышит голос Грушеньки, говорящей ему, что она с ним и что она его не покинет.

Сон, следовательно, есть выражение Дмитриевой вины отцеубийства, и значимо, что он воспроизводит элементы его "полета в бездну вверх ногами" – этой сумасшедшей скачки в Мокрое. В тот момент очевидность виновности Дмитрия в отцеубийстве кажется сокрушительной, и представляется только естественным, что он спрашивает ямщика Андрея, как тот думает, попадет ли Дмитрий Федорович Карамазов во ад. Ответ ободряет: ад, согласно Андрею, предназначен для всяких важных людей, в то время как "вы у нас, сударь, все одно как малый ребенок... так мы вас почитаем..." (14, 372). Но в каком-то смысле ад все же ожидает Дмитрия в Мокром. Это делается понятным из названия главы – "Хождение души по мытарствам" (отсылка к средневековой поэме, столь очаровавшей Ивана) – и скрыто в самом названии места. Мокрое⁸ – название связанное с идеей "озера" как символа ада (озеро фигурирует, как известно, и в средневековой поэме, и в Грушенькиной истории о старухе и луковке; более того, Дмитрий сам живет возле Озерной улицы).

Свой сон-откровение Дмитрий видит после трех мытарств предварительного следствия, и во сне воспроизводится быстрая езда, вопросы к ямщику и, помимо всего прочего, – образ ребенка, ребенка, чьего состояния Дмитрий не может постигнуть, потому что, вопреки уверениям Андрея, ребенок пострадал от огня. Образ ребенка будет преследовать Дмитрия и повлияет на всю его последующую жизнь: «Зачем мне тогда приснилось "дитё" в такую минуту? "Отчего бедно дитё?" Это пророчество мне было в ту минуту! За "дитё" и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех "дитё", потому что есть малые дети и большие дети. Все – "дитё". За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти» (15, 31).

Бедственное положение ребенка требует жертвы; Дмитрий собирается принять страдания за всех. В этом он – образ Христа, и, следовательно, неудивительно, что именно пророчество Христа о Своей смерти и воскресении (Ин. 12, 24) служит эпиграфом ко всему роману, и особенно применимо к судьбе Дмитрия. Так, Зосима цитирует Алеше этот отрывок из Писания, объясняя причину своего поклона Дмитрию. Та же цитата появляется вновь в духовном завещании Зосимы в момент поворотного пункта в его изложении истории своих отношений с "таинственным посетителем"; истории, являющейся притчей об ужасной власти

совести, и в таковом качестве проливающей свет на внутренние мучения и Дмитрия, и Ивана.

Эта цитата, однако, особенно впечатляет своей образностью: “Истинно, истинно говорю вам, если зерно, павши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода”. В этих словах Христос высказывает пророчество о Своем собственном воскресении; но они точно так же могли бы звучать в дохристианском земледельческом культе умирающего божества – культе Цереры и Деметры, с которыми Дмитрий тесно идентифицируется.

В пророчестве Христа древнее дохристианское утверждение обновления смешивается с новой Христианской вестью о воскресении, и, безусловно, значимо то, что именно этот отрывок из Писания должен быть любимой цитатой Зосимы; ведь христианское учение этого святого человека крепко связано с культом земли: “Если же все оставят тебя и уже изгонят тебя силой, то, оставшись один, пади на землю и целуй ее, омочи ее слезами твоими, и даст плод от слез твоих земля, хотя бы и не видал и не слышал тебя никто в уединении твоём” (14, 291). Такое выражение, посредством земледельческого символизма, чуда надежды, проистекающей из отчаяния, может быть прямо сопоставлено со строками из Евангелия от Иоанна, но его языческий акцент более очевиден. Это, кроме того, реминисценция мыслей Марьи Лебядкиной из “Бесов”; еретических мыслей, которым она тоже научилась в монастыре.

Мистическое учение Зосимы об иных мирах так же преподносится в выражениях, описывающих землю и ее возделывание: “Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло все, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевают или уничтожаются в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее” (14, 290–291).

Когда ему приходит время покинуть землю и приобщиться тайне “миров иных”, он оказывается верен своему учению: “Он вдруг почувствовал как бы сильнейшую боль в груди, побледнел и крепко прижал руки к сердцу. Все тогда встали с мест своих и устремились к нему; но он, хоть и страдающий, но все еще с улыбкой взирая на них, тихо спустился с кресел на пол и стал на колени, затем склонился лицом ниц к земле, распростер свои руки и, как бы в радостном восторге, целуя землю и молясь (как сам учил), тихо и радостно отдал душу Богу” (14, 294).

В свете почитания земли, проповедуемого Зосимой, поклон Дмитрию, совершая который, он касается лбом земли, очевидно, приобретает дополнительное значение: он преклоняется перед тем, чье имя связывает его с Деметрой, и кто, подобно самому Зосиме, будет восстановлен почитанием земли; и здесь, возможно, кроется еще одна причина для поклона Зосимы: в диком молодом офицере он узнает бывшего себя⁹.

Старик Карамазов первый сообщает читателю, что Зосима, может быть, не совсем то, чем он кажется; что в нем есть что-то от лермонтовского гвардейского офицера, и, более того, он по-карамазовски сладострастен. Слова старика, конечно, не более чем пьяная чепуха; он в конце концов признает, что спутал Зосиму с кем-то еще. Но у Достоевского и пустая болтовня редко уж совсем беспричинна; сомнение посеяно в уме читателя, и прежняя жизнь Зосимы, как он сам ее описывает, дает некоторое содержание пустым словам Карамазова. Зосима, действительно, был гвардейским офицером, чье поведение было вовсе не так уж непохоже на поведение лермонтовских героев и даже на поведение самого Дмитрия Карамазова; ведь Зосима тоже был жесток, он тоже был чудовищем, он тоже испытал удар, остановивший его и приведший его к осознанию того, что "мы все виноваты" – точно такой же опыт, через который позже пройдет Дмитрий. Отношение между ними двумя – это не просто отношение между грешником и святым, каждый из них в себе заключает грешника, превращающегося в святого, но на разных этапах этого пути.

Дмитрий пожелал начать свою "Исповедь горячего сердца. В стихах" "Гимном к Радости"; вместо этого, однако, он цитирует "Элевзинский праздник" и отождествляет себя с человеком в унижении, в каком тот пребывал, прежде чем связал себя гибнущего вечной связью с землей. В призывах Зосимы в его духовном завещании мы не находим такого уклонения от радости. Радует-ся всему в творении тот, кто чтит землю: "Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, всё люби, ищи восторга и иступления сего. Омочи землю слезами радости твоя и люби сии слезы свои. Иступления же сего не стыдись, дорожи им, ибо есть дар Божий, великий, да и не многим дается, а избранным" (14, 292).

Если Дмитрий все еще не нашел того, что свяжет его с землей, он, тем не менее, заодно с Зосимой в своем стремлении к радости. Алеша внезапно поражен сравнением: «"Кто любит людей, тот и радость их любит..."» Это повторял покойник поми-

нутно, это одна из главнейших мыслей его была... Без радости жить нельзя, говорит Митя... Да, Митя...» (14, 326).

Эти мысли приходят к Алеше во время совершения похоронных обрядов, исполняемых над телом мертвого старца, и если Зосима – решающая фигура для понимания и Ивана, и Мити, насколько более это справедливо в случае его послушника Алеши. Сами похороны открывают Алеше истинность столь любимой Зосимой евангельской цитаты о том, что плод приносится лишь умершим пшеничным зерном, чудо надежды рождается из отчаяния. Этот опыт *есть* чудо в том смысле, в каком старец понимал это слово; ибо в отличие от Великого Инквизитора, Зосима видит чудеса не как явления, возбуждающие веру, но как явления, рождаемые верой. Пока он был жив, легковверные приписывали чудеса самому Зосиме, но своей смертью он вывел их из заблуждения. Вместо совершающихся чудес, которых все ожидали, случилось лишь неприятное естественное явление – с неприличной скоростью от тела начал исходить тлетворный дух.

Это испытание веры его последователей, а не укрепление ее, и ни для кого это не верно в такой степени, как для Алеши. Он совершенно потрясен событием: не то чтобы он сам так уж ожидал чуда, но произошло нечто, противоположное чуду, – случилась несправедливость. Этот критерий “справедливости” показывает, насколько глубоко слова Ивана поразили его сознание, и теперь, в бездне сомнения и отчаяния, он эхом повторяет слова Ивана, в которых тот выражал свое неприятие Господнего мира.

Но вера Алеши возвращается; чудо, в конце концов, все-таки происходит, но такое, которое все же представлено в границах повседневного опыта; ибо свойственное Достоевскому обращение со сверхъестественным таково, что чуду приходится принять форму сна – Алеша присутствует при первом чуде Христа: превращении воды в вино в Кане Галилейской. Здесь сам сон о чуде также является чудом; ведь в сердце Алеши происходит тот же самый процесс – вода становится вином, отчаяние превращается в радость, мертвая оболочка гниющего тела Зосимы приносит чудесный новый плод, похоронные обряды соединяются с празднованием брачного пира, и на этом пиру сам Зосима присутствует, живой, такой, каким Алеша всегда знал его. Он был воскрешен для этого чуда радости, потому что, подобно Грушенькиной старухе, подал луковку, и теперь пьет новое вино, вино нового и великого счастья. Сон соединяет в один великий утешительный синтез положительные частицы от всех переживаний Алеши

с момента смерти старца: желание чуда, историю Грушеньки и священный текст, читаемый над телом возлюбленного инокa.

Истинное чудо, здесь совершающееся, – это обновление веры, и теперь, верный наставлениям старца, Алеша выходит, чтобы причаститься и дальнейшему таинству: «Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. "Облей землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои..."» – прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и "не стыдился иступления сего". Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, "соприкасаясь мирам иным". Простить хотелось ему всех и за всё просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а "за меня и другие просят", – прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. "Кто-то посетил мою душу в тот час", – говорил он потом с твердою верой в слова свои...» (14, 328).

Частые цитаты на протяжении этого пассажа показывают, насколько точно Алеша следует идеям своего духовного отца. Но старец не только отец: Зосима сам опознал в Алеше новое духовное воплощение своего брата; и братство, братство всех людей – одна из самых лелеемых Зосимой мыслей. Помимо книги Иова в его любимое чтение входит история Иосифа; история, указывающая на возможность примирения братьев, несмотря на все, бывшее между ними. Но большее братство всех людей так же возможно, если люди только начнут вести себя как братья: "Чтобы переделать мир по-новому, надо, чтобы люди сами психически повернулись на другую дорогу. Раньше, чем не сделаться в самом деле всякому братом, не наступит братства" (14, 275). Братство, конечно, есть мысль, присутствующая в самом заглавии романа, и она так же находится в центре произведения, как и тема отцовства. Побочный сюжет со Снегиревым,

такой показательный для темы отцовства, в то же время оказывается для Алеши, в его попытках следовать учению Зосимы, средством распространения всеобщего братства. Снегирев упорно отказывается принимать деньги за оскорбление, которое он претерпел от рук Дмитрия, но Алеша представляет присланные Катериной Ивановной 200 рублей так, что это “сестра идет к брату с помощью” (14, 190). В самом деле, для Алеши вся судьба всеобщего братства оказывается зависящей от того, примет Снегирев эти деньги, или нет: “{...} иначе, стало быть, все должны быть врагами друг другу на свете! Но ведь есть же и на свете братья...” (14, 190). Но “деятельная любовь”, требуемая для всеобщего братства, должна преодолеть множество трудных препятствий, как обнаруживает Алеша не только в своих отношениях со Снегиревым, но и имея дело со своими кровными братьями. В самом деле, из уст одного из них, Ивана, он услышит классическое отвержение братства: “Сторож я, что ли, брату моему?” И все же путь указан ему Зосимой, тем, кто сам узнал правду о братстве из горького опыта. Бывши молодым, пылким офицером, он ударил своего слугу Афанасия, и то обстоятельство, что слуга перенес удар безответно, не жалуясь, ускорило наступление кризиса в жизни хозяина. Молодой офицер осознал в первый раз, как плохо он обращается со своим подчиненным, и, чтобы возвестить братство всех людей, он вступает в другое братство, монастырское. Когда в следующий раз он встречается Афанасия, новая связь завязывается между ними: “...меж нами великое человеческое единение произошло” (14, 287).

В карамазовском семействе, однако, есть персонаж, воплощающий в себе полную противоположность отношения к Афанасию Зосимы, обнаружившего, что его слуга есть его брат: этот персонаж – Смердяков, брат, обращенный в слугу. Зосима, столь тесно связанный с остальными братьями, кажется, едва ли соприкасается со Смердяковым хоть в чем-нибудь, но логика романов Достоевского такова, что святой и грешник, христианин и еретик никогда далеко друг от друга не отстоят. Если Смердяков и представляет собой противоположность Зосиме, он в то же время присутствует как своего рода темное его истолкование.

В “Братьях Карамазовых” Смердяков соединен с ересью, ему приданы черты скопцов; но аскет, целибат Зосима и сам не без налета ереси. Эта идея впервые выдвигается старшим Карамазовым, прикидывающимся пораженным монашеским “еретическим обычаем” исповедываться вслух (под “монахами” он в этом случае понимает именно Зосиму): “Так ведь это скандал! Нет, отцы,

с вами тут, пожалуй, в хлыстовщину втянешься... Я при первом же случае напишу в Синод, а сына своего Алексея домой возьму..." (14, 82). Этот взрыв комичен, но, подобно его же болтовне о Зосиме как о лермонтовском герое, эта чепуха – не без зерна правды: старик просто преподносит свою собственную, типично преувеличенную, версию чего-то, о чем он слышал; ведь в самом монастыре достаточно осуждали Зосиму именно по этому поводу. В самом деле, даже "православность" старчества подвергалась сомнению некоторыми монахами.

Осуждение учения Зосимы особенно обостряется после его смерти, когда неожиданное разложение его тела, кажется, придает обоснованность обличениям его критиков. Они вспоминают, как он учил, что жизнь есть великая радость, а не смирение слезное; что огня материального во аде не признавал; к посту был не строг; что позволял себя почитать как святого; что злоупотреблял таинством исповеди. Сцена достигает своей кульминации, когда главный противник Зосимы, Ферапонт, входит в комнату, где находится тело, и начинает изгонять дьявола, как будто бы запах, исходящий от тела, был зловонием безбожия. Все это, опять-таки, комично¹⁰, но при этом существует фундаментальная составляющая учения Зосимы, которая никогда не преподносится в комическом освещении и которая безусловно еретична, – это Зосимово почитание земли. Это учение, кажется, включает в себе что-то дохристианское; как мы видели, оно связывает Зосиму, так же как и его учение о радости, с язычником Дмитрием Карамазовым, но, кроме того, оно напоминает – будучи более подробно изложенным – те еретические идеи, которых Марья Лебядкина (в "Бесах") понабралась в монастыре. Следовательно, его литературные предшественники связывают это учение с русскими сектами.

В "Идиоте" Мышкин находится под большим впечатлением от религиозных идей о почве, слышанных им из уст староверов, и в этом же романе Достоевский делает своего святого духовным братом последователя скопческой ереси Рогожина. В "Братьях Карамазовых", с другой стороны, эти две фигуры святого и еретика становятся полюсами, которые никогда не соприкасаются, но имя Смердякова, видимо, однако, намекает на то, что в образе незаконного брата Достоевский отдистиллировал все отрицательные аспекты своего святого, весь тот запах разложения, который монах Ферапонт старался изгнать как зловоние безбожия.

Фигура Зосимы оказывается, таким образом, центральной для всего романа; он – образ отца, противостоящий образу стари-

ка Карамазова, но в то же время он еще и в некотором смысле образ брата для всех его сыновей: он – духовный центр, вокруг которого вращаются все персонажи. Будущее идей Зосимы – с Алешей, но осуществить их вовсе не легко. В своих отношениях со Снегиревым, например, Алепшно терпение может подвергнуться тяжкому испытанию, но, как и всегда, учение старца приходит ему на помощь. Как раз в связи со Снегиревым он говорит Lise Хохлаковой: “Знаете, Lise, мой старец сказал один раз: за людьми сплошь надо как за детьми ходить, а за иными как за больными в больницах...”. Lise встречает эту идею с энтузиазмом, и восклицает: “Давайте за людьми как за больными ходить” (14, 197). Нетрудно понять, почему она столь воодушевлена: ведь эта заповедь более непосредственно относится к ней, чем к Снегиреву. В самом деле, она – из наиболее трудных людей, с которыми Алеше приходится иметь дело, она соединяет в себе одновременно и ребенка, и больного. Она, таким образом, становится символической целью Алешиной “деятельной любви”, и, несмотря на препятствия, которые она воздвигает перед этой любовью, любовь не дрогнет, и Алепшно намерение жениться на ней останется неизменным.

Как калека Lise очевидно привлекает к себе любовь и внимание, но она испорчена и своенравна, и она испытывает сильное желание причинять другим людям страдания, жертвой которых она сама является. Ее отношения со всеми вокруг нее, особенно с ее матерью и с Алешей, – мучительные отношения. Она даже бьет служанку, а затем умоляет ее о прощении, но этот случай, по-видимому, едва ли имеет тот же восстанавливающий эффект, какой Зосима испытывает в сходной ситуации. Наиболее откровенно выраженное ее желание видеть других страдающими и наслаждаться этим звучит в разговоре с Алешей ближе к концу романа. Она пересказывает прочитанную ею историю о четырехлетнем мальчике, у которого сначала отрезали пальчики, а затем распяли: “Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?” (15, 24).

Любовь мучить, которую она здесь так живо выражает, проявляет себя и в издевательствах над Алешей, которого она истязает не только подобными отвратительными саморазоблачениями, но и намеками на отношения между ней и Иваном. В конце главы этот садизм обращается на нее самое: как только Алеша уходит, она намеренно прищемляет себе палец дверью.

Алеша не только заботится о людях так, словно они дети, — он к детям относится так, словно они взрослые, и в этом секрет его успеха у них. Он становится старшим братом всех детей в романе. Мы видели, что для Ивана дети — воплощение невинности, и что он намеренно ограничивает все свои аргументы против вечной гармонии страданиями детей. Мы также видели, что Дмитрий, которого приравнял к ребенку ямщик Андрей, решает принять страдания за "дítě". Тем не менее, дети не совсем то, чем они кажутся. Калека-подросток Lise Хохлакова — упряма и утомительна: она, кажется, усиливается разрушить миф Ивана о невинности детей. Ибо она не просто "предлагается" Ивану, она также открывает ему свою садистскую мечту о распятии ребенка, которой она будет мучить и Алешу: преступления, совершенные против детей детьми же, кажется, могут быть едва ли не более ужасны и эксцентричны, чем преступления, совершенные взрослыми.

Побочный сюжет "мальчиков" начинается с Илюши, чьи страдания, как мы видели, служат комментарием к поступку Дмитрия, но этот побочный сюжет приобретает все большее и большее значение по мере продвижения романа, и именно он ответствен за некоторые наименее удовлетворительные пассажи в произведении. Главы "У Илюшиной постельки" и "Похороны Илюшечки. Речь у камня" приторно слезливы; они кажутся попросту угождением вкусу XIX в. к утомительной сентиментальности — к ананасному компоту и распятым детям. Тем не менее, обе эти главы имеют отношение к центральным темам романа:

После случая с его отцом Илюша превращается из обиженного в обидчика: он дает бездомной собаке Жучке кусок хлеба с иголкой. Здесь, как и в основном сюжете, действия Дмитрия подготавливают почву для Смердякова, ведь именно незаконный сын учит Илюшу, как все это проделать. После этого случая, кажется, никто не может найти собаку, но, на самом деле, Коля Красоткин отыскал Жучку живой и здоровой, научил ее разным штукам и назвал Перезвоном. Коля не только отказывается иметь что-либо общее с Илюшей после случая с Жучкой, но намеренно скрывает тот факт, что он нашел собаку: его цель — наказать Илюшу возрастанием в нем сознания его вины. Он надеется усилить эффект, приведя собаку как неожиданный дар к постельке умирающего мальчика.

Осознание собственной вины есть, конечно, единственная форма наказания, которую вообще признавал Зосима, но Красоткин, естественный лидер для мальчиков, здесь злоупотребил

своим нравственным влиянием: он причинил Илюше слишком много страданий из-за Жучки. В действительности, его поведение напоминает способ, которым Лебедев изводил своего друга генерала Иволгина в “Идиоте” по поводу украденных денег; но здесь результат не комический – он трагический. “И если бы только знал не подозревавший ничего Красоткин, как мучительно и убийственно могла влиять такая минута на здоровье больного мальчика, то ни за что бы не решился выкинуть такую штуку, какую выкинул. Но в комнате понимал это, может быть, лишь один Алеша” (14, 491). Здесь, таким образом, мы, в действиях ребенка, имеем комментарий, извращающий одну из самых лелеемых Зосимой идей.

Позднее, в той же самой главе (“У Илюшиной постельки”) Красоткин дает еще один комментарий, на этот раз не по поводу наказания, а по поводу вины. Мальчик рассказывает, как он побудил двадцатилетнего парня-рассыльного направить телегу на гусиную шею и как, когда их обоих захватили и привели к мировому, парень указал на Колю как на главного преступника: «“Это не я, говорит, это он меня наустил”. Я отвечаю с полным хладнокровием, что я отнюдь не учил, что я только выразил основную мысль и говорил лишь в проекте» (14, 495–496). Характер Коли представлен как содержащий в себе зачатки нигилизма, и случай с гусем – еще одно выражение вины теоретика, предоставляющего интеллектуальное обоснование для преступления: это уменьшенное изображение вины Ивана.

“Похороны Илюшечки. Речь у камня” опять-таки содержат в себе отсылки на корпус самого романа в целом. Это последняя глава, и она оканчивается нотой надежды для Алеши и для детей романа. Невинность детей, кажется, еще раз доказана. Илюша умер, и его святость, по-видимому, утверждена тем обстоятельством, что от его тела не исходит запаха. Алеша утверждает в своей похоронной речи, что все дети станут лучше через то, что знали его; память о его последних днях будет укреплять их даже тогда, когда они уже вырастут: ведь такова поучительная сила подобных воспоминаний: “Знайте же, что нет ничего выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть” (15, 195). Алексей Карамазов, чей отчий дом был так небогат поучительными воспоминаниями, слишком сознает гре-

хи отцов, падающие на головы детей, но, тем не менее, тема *Отцов* и *Детей* вновь решительно акцентируется в конце романа; здесь возникает надежда, что сыновья преуспеют там, где потерпели поражение отцы. Алеша, чье собственное духовное восстановление началось с похорон, посылает своих юных учеников в мир укрепленными возвышающим опытом других похорон; и этот конец, с точки зрения собственной биографии автора, психологически убедителен: ведь духовным кризисом, давшим начало тому великому утверждению любви, каким стал сам этот роман, этим кризисом была смерть ребенка – смерть сына автора, младенца Алексея.

Перевод с английского Татьяны Касаткиной

¹ Данная статья представляет собой перевод 9 главы книги: *Peace R. Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels*. Cambridge, 1971.

² См.: 8, 450. Та же идея встречается в "Дневнике писателя" (1876. Март, гл. 1, 5). Здесь Достоевский упоминает, что он уже касался этих идей в одном из своих романов.

³ Случай с собаками, видимо, отсылает нас к "Воспоминаниям крепостного" (Русский вестник. 1877. № 9. С. 43–44). Собаки не причинили вреда ребенку, но его мать сошла с ума и умерла через три дня. См.: 15, 554.

⁴ Ср.: Дневник писателя. 1876. Март, глава 1, глава 5.

⁵ В журнале "Время" (1861. Февраль), Достоевский упоминает лиссабонское землетрясение как пример человеческой трагедии столь подавляющей, что любой поэт того времени мог бы проигнорировать его лишь с опасностью для жизни. С другой стороны, доктор Панглосс, сказавший потрясенным гражданам, что все к лучшему, мог бы получить пенсион, и его провозгласили бы другом человечества. См.: Г-н -бов и вопрос об искусстве. Т. 18).

Может быть, лиссабонское землетрясение можно рассматривать как предмет других "поэм" Ивана, поскольку позже в романе черт его дразнит его ранним произведением "Геологический переворот".

⁶ Согласно Андрею Достоевскому, крестьяне, убившие его отца, напали на него с криком: "Ребята, карачун ему". См.: Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 119. Здесь опять для обозначения жестокого возмездия использовано слово, содержащее корень "кара".

"Кара" – слово, по происхождению тюркское (ср.: пустыня Кара-Кум) и означает "черный". Русское прилагательное "карий" обозначает темный цвет глаз. Достоевский очевидно играет с двусмысленностью слова, когда заставляет жену Снегирева назвать Алешу "Черномазов" вместо Карамазов.

⁷ Достоевский очевидно играет и со смыслом этого другого корня фамилии "Карамазов" в разговоре Лягавого с Дмитрием, где Карамазова называют "красильщиком": "– Ты красильщик! – Помилосердуйте, я Карамазов (...)" (14, 342).

⁸ Нам также сообщают, что крестьяне Мокрого сильные в назначении наказаний: они любят, чтобы их девок секли молодые парни. Старый Карамазов называет их "де Садами". Многие физические проявления города Скотопригоньевска имеют символические и этические обертоны. Слово "переулок" частенько употребляется в двух смыслах. Так, Дмитрий говорит о "нравственных

переулках” города, и под этим обозначением, по крайней мере, в одном случае, он понимает Грушеньку. О нем самом говорят, что он живет в переулке, недалеко от Озерной улицы. В метафорическом смысле идея “ухода в переулок” связана и с Ракитиным. Слово “переулок” выступает на первый план в момент, когда Дмитрий устремляется в сад своего отца (14, 353). Возможно, имеет значение тот факт, что Дмитрий убегает с улицы, носящей его имя (Дмитровская улица) в уединенный переулок, из которого он получает доступ на зады дома своего отца. Слово “зады” обозначает еще одну заметную черту города, и она опять-таки, очевидно, используется в определенной степени метафорически.

Слово “забор” используется символически, чтобы обозначить границу, которую лучше бы не пересекать (т.е. забор вокруг дома отца). Позже в романе оно приобретает дополнительные значения “камня преткновения” и даже “линии обороны”.

⁹ Это было отмечено еще П.М. Бицилли. См. его статью “О Достоевском” в кн.: Статьи / Предисловие D. Fanger. Brown University, 1966. P. 20.

¹⁰ Достоевский сам говорит о комическом, окружающем Зосиму, в письме к К.П. Победоносцеву от 24 августа (5 сентября) 1979 г. (из Эмса) (30₁, 122).



Владимир Губайловский

ГЕОМЕТРИЯ ДОСТОЕВСКОГО

Тезисы к исследованию

ИСТИНА И ХРИСТОС

Ф.М. Достоевский серьезно занимался математикой в Петербургском военно-инженерном училище, которое он закончил в 1843 г. в возрасте двадцати двух лет. Несмотря на то что он не был профессионалом и смотрел на происходящее в математике (с математикой) со стороны, он представлял себе язык и метод математики и мог почувствовать те парадоксы, которые уже вторгались в науку и на которые многие профессиональные математики еще не обращали должного внимания. Собственно ощущение “парадоксальности” математики и ее недостаточная обоснованность возникли едва ли не в тот момент, когда требование последовательной строгости было осознано как обязательная составляющая любого математического рассуждения. Если в геометрии строгий вывод был обязателен уже со времен Евклида¹, то в бурно развивавшемся математическом анализе положение было гораздо более шатким. Строгое обоснование анализа стало утверждаться в начале – первой половине XIX в., в частности в работах Огюстена-Луи Коши (1789–1857) и Карла Гаусса (1777–1855). Теоретические построения великих математиков XVIII в. – в первую очередь Леонарда Эйлера (1707–1783), но и Жана Д’Аламбера (1717–1783), и Жозефа-Луи Лагранжа (1736–1813), и даже Пьера Лапласа (1749–1827), – с сегодняшней точки зрения не всегда отвечают требованиям строгости рассуждения. Верность результатов романтиков математики обеспечивалась не столько обоснованностью вывода, сколько интуицией и мышлением по аналогии – как у средневековых философов. (Впрочем, мышление схоластов часто было гораздо строже, чем мышление математиков Просвещения, именно с точки зрения точности логического вывода и аксиоматического обоснования.)

Требование строгости математического вывода было отчетливо осознано Кантом в “Критике чистого разума”. Кант настаивал на том, что математическое знание имеет другую природу, отличную от естественных наук, – не эмпирическую, но априорную. “Математика дает нам блестящий пример того, как далеко мы можем продвинуться в априорном знании независимо от опыта”². Математика играет совершенно особую роль в познании еще и потому, что математические знания “с древних времен обладают достоверностью и этим открывают возможность для развития других [знаний], хотя бы они и имели совершенно иную природу. К тому же, находясь за пределами опыта, можно быть уверенным в том, что не будешь опровергнут опытом”³ Для того чтобы математика могла играть роль такого рода фундамента познания, она сама должна быть непротиворечивой и строго обоснованной.

Математика строится на априорных – предшествующих опыту – суждениях, и одно из главных таких суждений – это представления о пространстве и времени. Сами “доказательства” или “антиномии чистого разума”, приведенные Кантом, на основании которых он и делал вывод о невозможности помыслить пространство и время, поскольку они в одно и то же время и ограничены и неограниченны, были подвергнуты Гегелем очень жесткой критике⁴. Но это не изменило общего отношения к математике ни у самих математиков, ни у философов, и через полстолетия после Канта представление о математике как о независимом и достоверном источнике истины постепенно укрепилось и в более широком общественном сознании. Математика, исходя из трансцендентальных аксиом и следуя строгим самообоснованным правилам логического вывода, способна отделить истину от лжи. Гипотеза Канта стала аксиомой для дилетантов. “Не стану я, разумеется, перебирать на этот счет все современные аксиомы русских мальчиков, все сплошь выведенные из европейских гипотез; потому что что там гипотеза, то у русского мальчика тотчас же аксиома, и не только у мальчиков, но, пожалуй, и у ихних профессоров, потому что и профессора русские весьма часто у нас теперь те же русские мальчики. А потому обхожу все гипотезы” (14, 214). Гипотеза о независимости математики поставила результаты математических выводов как бы “над” и “вне” эмпирического опыта, и математика приобрела очень высокий, чуть ли не абсолютный авторитет в глазах не только русских, но и европейских профессоров. Да и сами математики первой половины XIX в. были убеждены, что внутренние проблемы – такие,

например, как строгое понятие действительного числа или определение непрерывности – будут разрешены в ближайшее время. Хотя необходимо заметить, что такой беспечности и самоуспокоенности, как в физике конца XIX в., когда профессор физики мог спокойно заявить, что все уже разрешено и осталось только несколько частных задач, такого мертвого штиля в математике не было никогда.

То, что было внутренне-непротиворечивым и согласованным, то, что было строго выведено из безусловных оснований (аксиом, постулатов, основных или неопределимых понятий, которые в свою очередь возводились к априорному умозрению), получало статус независимой истины, независимой, в первую очередь, от эмпирического опыта, от реального положения в пространстве и времени. Достоевский напрасно упрекал именно “русских мальчиков” в том, что у них гипотезы превращаются в аксиомы. Это, к сожалению, верно по отношению к любому удаленному взгляду на теорию. Человек (или человечество) чаще всего либо целиком ее принимает и кладет кирпичиком в картину своего представления о мироздании, либо целиком ее отвергает.

Дилетанты в первой половине XIX в. почитали математику самой внутренне обоснованной дисциплиной и повторяли торжественные слова Канта о том, что во всякой науке ровно столько науки, сколько в ней математики. В то же время математики полностью отдавали себе отчет в том, например, что они очень нечетко представляют себе, почему возможны те или иные манипуляции с бесконечными множествами, в первую очередь, с бесконечными суммами (рядами). (Например, с таким знакомым со школьной скамьи объектом как бесконечно-убывающая геометрическая прогрессия – даже здесь было много сомнительных допущений, хотя формулой суммы этой прогрессии уже вовсю пользовались несколько столетий.) Но успехи математики – в первую очередь ее приложений в астрономии и механике – были столь впечатляющи, что не доверять ей было очень трудно. И когда математические исследования из каких-то, казалось бы, внутренних потребностей привели к переформулированию геометрии Евклида, это вызвало, с одной стороны, удивление и сопротивление, а с другой – почти благоговение: математика перестала считаться с реальностью вообще. Она более всего занята собой – она автономна, а, следовательно, независима от конечного реального мира. Математика демонстрировала мощь и независимость языка – языка способного, развиваясь только по

законам внутреннего построения высказывания, выводить истины реального мира – т.е. выяснять, что же в этом реальном мире соответствует высоким и чистым законам истинного бытия. И потому у Достоевского, хорошо знакомого с языком математики, не могло не возникнуть подозрения, что этот язык способен доказать (или по крайней мере строго и согласованно поставить формальную задачу), что есть Истина. И Достоевский не мог исключить возможность, что это доказательство обойдется без Христа. Достоевский пишет в письме к Фонвизиной: "...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной" (28, 176. – *Выделено Достоевским*). Достоевский хочет остаться с Христом, но сделать это ему будет очень трудно, если он столкнется с математическим доказательством, которое строго обоснует, что Истина в Христе не нуждается. Это будет трудный выбор, причем не абсолютно однозначный: "...мне лучше хотелось бы остаться со Христом" – это всего лишь условное, гипотетическое утверждение. А Достоевский допускает существование такого доказательства: с его точки зрения оно вполне может быть найдено. В статье "Социализм и христианство" Достоевский пишет: "Социалисты хотят переродить человека, *освободить* его, представить его без Бога и без семейства. Они заключают, что изменив насильно экономический быт его, цели достигнут. Но человек изменится не от *внешних* причин, а не иначе как от перемены *нравственной*. Раньше не оставит Бога, как уверившись математически..." (20, 171–172. – *Выделено Достоевским*).

Математика для Достоевского обладает свойством внутренней полной убедительности. Математическое доказательство не есть "внешняя причина", поскольку она способна продемонстрировать ("вывести" – буквально "вывести из темноты") структуру бытия. Это очень сильное допущение. Сделав его, Достоевский не мог не попробовать самостоятельно провести это математическое доказательство – доказать (или опровергнуть) то, что истина вне Христа. Конечно, писатель не обладал тем математическим аппаратом, который использовали современные ему математики в своих исследованиях переднего края науки. Но Достоевский очень чутко ощущал проблематику, к которой подходила математическая мысль. В первую очередь это – исследование оснований математики: геометрии пространства и теории актуально-бесконечных множеств, выяснение того, насколько математическая наука на самом деле строгая дисциплина.

ЕВКЛИДОВ УМ

Достоевский самостоятельно предпринимает доказательство того, что Истина может обойтись без Христа, причем доказательство математически строгое (насколько это возможно без использования специальной символики и терминологии), в основном в трех главах романа “Братья Карамазовы” – “Братья знакомятся”, “Бунт” и “Великий инквизитор”.

«...если Бог есть и если Он действительно создал землю, то, как нам совершенно известно, создал Он ее по эвклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трех измерениях пространства. Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы, и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся вселенная или, еще обширнее – всё бытие было создано лишь по эвклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые, по Эвклиду, ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности. Я, голубчик, решил так, что если я даже этого не могу понять, то где ж мне про Бога понять.

Я смиренно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего. Да и тебе советую об этом никогда не думать, друг Алеша, а пуще всего насчет Бога: есть ли Он или нет? Всё это вопросы совершенно несвойственные уму, созданному с понятием лишь о трех измерениях. Итак, принимаю Бога, и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость Его, и цель Его, нам совершенно уж неизвестные, верую в порядок, в смысл жизни, верую в вечную гармонию, в которой мы будто бы все сольемся, верую в Слово, к которому стремится вселенная и которое Само “бе к Богу” и которое есть Само Бог, ну и прочее и прочее, и так далее в бесконечность. Слов-то много на этот счет наделано. Кажется, уж я на хорошей дороге – а? Ну так представь же себе, что в окончательном результате я мира этого Божьего – не принимаю и хоть и знаю, что он существует, да не допускаю его вовсе. Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, Им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять. Оговорюсь: я убежден, как младенец, что страдания заживут и сгладятся, что весь обидный комизм человеческих противоречий исчезнет, как жалкий мираж, как гнусенькое измышление малосильного

и маленького, как атом человеческого эвклидовского ума, что, наконец, в мировом финале, в момент вечной гармонии, случится и явится нечто до того драгоценное, что хватит его на все сердца, на утоление всех негодований, на искупление всех злодейств людей, всей пролитой ими их крови, хватит, чтобы не только было возможно простить, но и оправдать всё, что случилось с людьми, – пусть, пусть это всё будет и явится, но я-то этого не принимаю и не хочу принять!» (14, 214–215).

Это – главная цитата для любых размышлений о математических мотивах в “Братьях Карамазовых”. Здесь формулируется определенная аксиоматика и утверждается, что объектом исследования станет только и исключительно имманентный – замкнутый в себе – мир. Фактически Бог интересуется Ивана Федоровича в данном случае не больше, чем боги интересовали Эпикура – пусть живут себе на Эмпиреях и хорошо себя чувствуют, но к земным делам они касательства не имеют, да и подпускать их сюда не следует. Создали мир – и спасибо. Отдыхайте.

Рассуждения Ивана основываются в первую очередь на уверенности в том, что человек способен создавать аксиоматики – системы безусловных предпосылок, из которых все остальное дедуктивно следует. На самом деле, существование многих и различных систем аксиом совершенно неочевидно. Во всяком случае и Евклид, и Кант были убеждены, что аксиомы создает не человек, а Творец, а роль человека куда более скромная – эти аксиомы попробовать выяснить (априорно или эмпирически). Первым человеком, который сознательно пошел на создание новой системы геометрических аксиом (а никаких других явно выраженных аксиоматик в тот момент просто не существовало в математике), был Николай Лобачевский (1793–1856). Он усомнился в правоте евклидовой геометрии, которая строилась как идеальный образ реального пространства. Но пространство – только одно, его познание (по Канту) – априорно, и, значит, может существовать только одна верно описывающая его геометрия. Лобачевский предпринял попытку доказать, что геометрия Евклида верна не всегда, а только для небольших масштабов измерений. В своей работе “О началах геометрии” (1829) Лобачевский оценивает отклонение суммы углов от 180° в треугольнике, образованном неподвижной звездой (в одном из экспериментов это – Сириус) и двумя точками земной орбиты. (В геометрии Лобачевского в качестве той аксиомы, которая не верна для евклидова пространства, может быть принята и такая: сумма углов тре-

угольника всегда меньше 180° – аксиома параллельных в варианте Лобачевского из этой аксиомы немедленно следует.) В экспериментах, выполненных Лобачевским, отклонения от евклидовой суммы – 180° оказались меньше, чем погрешность измерения. Масштаб оказывается слишком малым, чтобы проверить, какую же геометрию имеет реальное пространство. Но Лобачевский ставит вопрос о глубоком различии между геометрией как логической структурой и геометрией как отражением физической реальности. Он пишет в своей работе: “Новая (неевклидова) Геометрия, основание которой уже здесь положено, если и не существует в природе, тем не менее может существовать в нашем воображении и, оставаясь без употребления для измерений на самом деле, открывает новое, обширное поле для взаимных применений Геометрии и Аналитики”⁵.

Совершенно неслучайно разговор Ивана с Алешей начинается с рассуждений старшего брата о геометрии Лобачевского. Иван утверждает (следуя здесь Канту), что представление о пространстве у человека не является эмпирическим, а является априорным: Бог создал человека с представлением о трех измерениях пространства, а в качестве геометрии пространства и даже бытия утвердил – евклидову. Иван принимает это определение. Хотя почему эта истина лучше (или точнее) описывает мир, чем предположения “некоторых геометров и философов” о том, что параллельных линий просто не существует и две любые прямые всегда пересекаются? Ведь никто никогда не видел непересекающихся прямых линий – для этого потребовалось бы прогуляться в бесконечность и вернуться обратно. И, может быть, куда естественнее было бы согласиться с тем, что никаких параллельных прямых линий просто нет? Эмпирически – с точки зрения здравого смысла – само существование параллельных прямых – сомнительно. А мнение “некоторых геометров”, пожалуй, что и более основательно⁶.

Сама возможность сомнения (можно, следуя Декарту, назвать его “методологическим”), возможность формулирования более чем одной системы аксиом, является в данном случае для Ивана крайне плодотворным прецедентом. И он приступает к формулированию своих аксиом – нравственных – и проверке их опытом. Его задача – построить непротиворечивую и основанную на своего рода априорной “очевидности” систему. Исследовать ее полноту, т.е. возможность применения (в данном случае – нравственной оценки) ко всем вообще событиям мира. Выяснить в процессе построения необходимость Христа в этой системе. Можно ли

обойтись без гипотезы Бога, как это сделал Лаплас при описании Солнечной системы?

Когда Иван формулирует основное утверждение геометрии Лобачевского – новую формулировку пятого постулата Евклида, он делает это абсолютно некорректно. Иван формулирует постулат в том виде, в котором его обычно и сегодня воспринимает обыденное сознание (“здравый смысл”): “Параллельные линии пересекаются”. Но параллельные линии пересекаться не могут, потому что они параллельные, т.е. другими словами – непересекающиеся. Фраза “параллельные линии пересекаются” лишена смысла, поскольку утверждает в точности то, что параллельные – непараллельны. Лобачевский ничего такого, конечно, сказать не мог.

Пятый постулат Евклида можно сформулировать так (я привожу не оригинальную формулировку, которая была дана Евклидом в “Началах геометрии”, а ее современное изложение): через любую точку, не лежащую на данной прямой, можно провести одну и только одну прямую параллельную данной. Лобачевский сформулировал этот постулат иначе, что и привело к созданию новой геометрии и в конечном счете к представлению о том, что аксиоматик, корректно описывающих реальное пространство, может быть более одной. Формулировка Лобачевского: через точку, не лежащую на данной прямой, можно провести бесконечно много прямых линий, параллельных данной. Ни о каком пересечении параллельных здесь речь не идет.

Но дело не в том, верно ли Иван формулирует аксиому геометрии Лобачевского. Иван берет аксиоматику Лобачевского, как бы говоря: вот пример создания новой аксиоматики, а я дам другой – в своей области – области нравственной. «Я хотел заговорить о страдании человечества вообще, но лучше уж остановимся на страданиях одних детей. Это уменьшит размеры моей аргументации раз в десять, но лучше уж про одних детей. Тем не выгоднее для меня, разумеется. Но, во-первых, деток можно любить даже и вблизи, даже и грязных, даже дурных лицом (мне, однако же, кажется, что детки никогда не бывают дурны лицом). Во-вторых, о больших я и потому еще говорить не буду, что, кроме того, что они отвратительны и любви не заслуживают, у них есть и возмездие: они съели яблоко и познали добро и зло и стали “яко бози”. Продолжают и теперь есть его. Но деточки ничего не съели и пока еще ни в чем не виновны {...} Если они на земле тоже ужасно страдают, то уж, конечно, за отцов своих, наказаны за отцов своих, съевших яблоко, – но ведь это рассуж-

дение из другого мира, сердцу же человеческому здесь на земле непонятное. Нельзя страдать неповинному за другого, да еще такому неповинному! (...) Дети, пока дети, до семи лет например, страшно отстоят от людей: совсем будто другое существо и с другою природой» (14, 216–217). Иван начинает с утверждения абсолютных истин, он рассматривает предельный, пограничный случай. Его аксиомы таковы: во-первых, дети – невинны: они яблоко не съели, во-вторых, справедливость в мире должна быть – “нельзя страдать неповинному за другого” и должна торжествовать немедленно – сейчас и здесь, а не в бесконечности. В мире должно быть адекватное имманентное воздаяние за всякий благой и преступный поступок. Мир, в котором не выполняется хотя бы один из этих постулатов, внутренне противоречив и не достоин существования. При этом Иван поступает именно как математик – он рассматривает мир (бытие, пространство) как замкнутую систему, которую можно описать, перечислив набор аксиом и указав логически корректные правила вывода. Ум Ивана, вопреки его словам, совсем неевклидов. “Эвклидов ум” не может рефлексировать по поводу собственной евклидовости. Иван уже отравлен сомнением в единственности евклидова описания пространства. А для этого необходимо осознавать возможность (хотя бы теоретическую) другого, неевклидова варианта⁷.

Структура доказательства невозможности принятия “Божьего мира”, которое проводит Иван, в общих чертах таково: мир – Земля, “пропитанная слезами от коры до самого центра”, – абсурден, потому что страдают невинные дети. Невинность детей делает невозможным адекватное наказание. В каждом из приводимых Иваном примеров наказание не соответствует преступлению. Замученный жизнью швейцарский пастух, с детства досыта не евший, за убийство, совершенное ради добычи пропитания, приговорен к смерти. И он еще должен благодарить своих мучителей, которые, кроме того что казнят его, еще и убеждают, что это они его просветили и открыли Бога, и научили читать молитву. Они омерзительны, потому что используют этого несчастного для самоутверждения и самолюбования. Где справедливость? Ее нет. Но это еще куда ни шло. Все-таки убийство – за убийство. Другие примеры Ивана еще более вопиющи: родители, которые мучают своего ребенка за то, что он страдает недержанием мочи. Запирают ребенка в отхожем месте, бьют, а никакого вмешательства Бога не происходит. Вина ребенка есть – но разве это вина? И разве за такую вину можно так наказывать? И последний пример, который Иван приводит как абсолютное

доказательство абсурдности имманентного мира. Мальчик, который зашиб ногу любимой гончей барина, растерзан за это собаками на глазах матери. “Генерала, кажется, в опеку взяли. Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

– Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата.

– Bravo! – завопил Иван в каком-то восторге, – уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алешка Карамазов!

– Я сказал нелепость, но...

– То-то и есть, что но... – кричал Иван. – Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле...” (14, 221).

Помещика взяли в опеку, но разве этого достаточно? Справедливости нет, потому что не может быть – потому что есть абсолютное преступление – преступление против абсолютно невинного – против ребенка, преступление, за которое не бывает наказания, поскольку любое наказание неадекватно, никакое наказание не уравнивает на человеческих весах совершенное беззаконие.

Преступление за которое “Расстрелять?” – “Расстрелять”, – отвечает Алеша – и произносит ключевое слово “Нелепость”. Да ведь и расстрелять недостаточно, и собаками затравить тоже мало, а тут в опеку взяли...

Алеша сказал “нелепость” не только потому, что в той нравственной системе, в которой он и живет, слово “расстрелять” приводит к внутреннему противоречию – к отрицанию заповеди “не убий”, а вывод, который противоречит аксиоме и есть “нелепость” в чистом виде. Но нравственная аксиоматика, которая строится на Нагорной проповеди и не могла бы привести к тем выводам, к которым пришел Иван. Нелепость, осознанная Алешей, есть еще и нелепость оказавшаяся результатом рассуждений самого Ивана. Алеша эту нелепость видит и ее констатирует.

“Нелепости слишком нужны на земле”. Конечно, нужны. Без них, например, Иван просто не смог бы доказать своего рассуждения. Словом “нелепость” или “противоречие” заканчиваются математические теоремы, которые доказываются методом приведения к абсурду (*reductio ad absurdum*).

Уже в XX в. Давид Гильберт во время методологического спора с Брауэром, в котором он отстаивал закон исключенного третьего – тот самый закон, который и лежит в основании

способа доказательства приведением к абсурду, сказал: “Изъяты из математики принцип исключенного третьего, все равно, что запретить боксеру пользоваться кулаками”⁸. Великий математик (в отличие от Брауэра, например) не сомневался, что нелепости или противоречия очень нужны на земле, но был убежден, что они должны преодолеваться и приводить к построению полной и непротиворечивой теории.

Схема доказательства приведением к абсурду такова: для того чтобы доказать некоторое утверждение **A**, мы предполагаем, что верно отрицание **A** – утверждение не **A**. Если, сделав такое предположение, мы придем к противоречию, т.е. к “нелепости”, – мы считаем утверждение **A** доказанным. Если не **A** неверно, то верно **A**. Из нелепости вывода, следует неверность посылки, а значит – верность ее отрицания. “Но...”, – говорит Алеша, “То и есть, что но...”, – кричит Иван. Он считает, что доказал абсурдность мира, построенного на его аксиомах. Но ведь гораздо разумнее предположить, что аксиомы неверны (или противоречивы)! Так поступает математик – он говорит: значит верно обратное. А что обратное? Дети также виновны, как и взрослые, также грешны? В мире нет справедливости и быть не может? Но ведь все это происходит на наших глазах, и мальчика и его мать смертельно жаль. Обратное – это фундаментальное отрицание имманентной справедливости, невозможность так обустроить этот мир, чтобы в нем справедливость торжествовала. Этот мир противоречив, негармоничен. Иван блестяще доказывает противоречивость принятых им аксиом. Как только Алеша пытается привести свои аргументы, Иван их отвергает не слушая. Причина его отказа слушать Алешу ясна: аргументы Алеши имеют неимманентный характер, а Иван строит замкнутую модель, где нет места трансцендентному вмешательству. Конечно, тем самым Иван опровергает не христианство, а язычество, и не только античную уверенность в возможности справедливого, равновесного и гармонического мира, но и экономическую религию будущего коммунизма.

Мир последовательно противоречив. Этот вывод и делает Иван Карамазов. И утверждает, что остается “при факте”, т.е. согласен чисто эмпирически регистрировать происходящее, не придавая ему никакого обобщающего смысла. Вывод, которого Иван не делает явно, но который однозначно следует из его же доказательства: никаких имманентных нравственных аксиом быть не может. Именно это и утверждает Иван своей максимой о слезе ребенка. “Представь, что это ты сам возводишь здание

судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бывшего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!

– Нет, не согласился бы, – тихо проговорил Алеша.

– И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми” (14, 223–224).

Алеша, как ему это ни трудно, принимает ту имманентную логику, которой следует Иван, хотя и считает что эта логика строится на неверных основаниях. Внутри этой логики Иван – прав. Но ему этого мало, он хочет абсолютной истины, его не устраивает картина разгрома, который он учинил. Иван хочет, чтобы в мире была справедливость, но справедливость посюсторонняя – явная, заключенная в конечных пределах пространства и времени⁹.

В рассуждениях Ивана есть внутренняя трещина, есть некорректность – он утверждает, что его аксиомы имеют характер абсолютного императива, но они утверждаются на относительном имманентном обосновании.

Иван заявляет, что хочет остаться “при факте”. При факте очевидного противоречия. Остаться при факте – это главная аксиома европейского позитивизма конца XIX – первой половины XX в. в лице Эрнста Маха или Бертрана Рассела, который заявил в своей дискуссии с епископом Копплстоном в ответ на вопрос: “В чем причина мира?”

“Коплстон. Тогда вы согласны с Сартром, что вселенная, как он это формулирует, беспричинна?

Рассел. Это слово предполагает, что вселенная могла быть другой. Я бы сказал, что вселенная просто есть, и все”¹⁰.

Мир просто есть. Рассел – это один из тех математиков, которые пришли к фундаментальным противоречиям в науке уже в начале XX в. И расселовское разрешение этих парадоксов, которые в конечном счете привели к созданию современной логики, не является до конца убедительным. В парадоксах Рассела математика пришла к противоречию в самых своих основаниях, но она от этих оснований не отказалась. Иван точно так же не отказывается от своей аксиоматики, несмотря на явное противоре-

чие, им же продемонстрированное с последней убедительностью. Математика второй половины XIX столетия подошла к подробному и полному обоснованию и строгому доказательству своих собственных основ. И одним из главных прорывов на этом пути стала теория множеств Георга Кантора, о которой великий математик Давид Гильберт (1862–1943) сказал, что эта теория – одно из высочайших достижений человечества. Но именно формализация бесконечности, предпринятая Кантором, его теория множеств и понятие трансфинитного числа обнажили множество парадоксов. Позитивизм, который тоже решил “остаться при факте”, актуальной бесконечности, чреватой парадоксом, не принял.

Главный вывод, который делает из своих предельно острых рассуждений Иван Карамазов: человек должен и может переустроить мир, потому что мир основан на определенной этической аксиоматике, на принятом наборе заповедей. Человек имеет право формулировать нравственные аксиомы и заставлять других следовать этим заповедям.

ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР

Когда мы исследуем природу при помощи естественных наук, мы всегда исходим из предположения, что мир существует и единственен. Из этого, в частности, следует, что мир в одной точке пространства обладает одной геометрией (и любая другая геометрия будет гипотетической). В современной науке возникают теории, согласно которым эта геометрия может зависеть от масштаба. Например, на расстояниях порядка планковской длины (10^{-33} см) геометрия пространства может быть существенно отлична от глобальной геометрии макромира. На малых расстояниях метрика не определяется – она флуктуирует, и пространство может выглядеть как пространственно-временная пена, по выражению американского физика Дж. Уилера. Но даже если метрика зависит от масштаба, все-таки она одна и та же для данной точки пространства и для одних и тех же условий наблюдения.

Эта единственность – основополагающая аксиома научного познания. Мы хотим знать, как устроен мир, потому что знаем, что каким-то единственным образом он обязательно устроен и его устройство доступно наблюдению и, следовательно, познанию, поэтому картина мира однозначна и определима.

Но естественнонаучный взгляд на мир не является единственным. Как только мы переходим к другим методам познания – например, к искусству, закон существования и единственности уже не выполняется. Искусство может относиться к одному и тому же элементу мира по-разному и может видеть разное. И все описания могут быть достоверными. Эстетическое отношение к миру принципиально многозначно, и существует неограниченно много точек зрения различных наблюдателей, и все они равноправны и верны.

В науке – мир существует и его картина единственная, в искусстве – описываемый мир может объективно не существовать, т.е. не иметь другого, кроме самого произведения искусства, выражения, и этот мир принципиально не единственен и многозначен.

Каково положение дел в этике? Именно этот вопрос интересует Ивана Карамазова. Во-первых, он показывает, что для него мир не существует, или в том виде, в котором мироздание дано восприятию, оно существования недостойно. Для того чтобы мир имел право на существование, он должен быть устроен справедливо. Но в нем нет имманентных (а другие Ивана не устраивают) законов справедливости. Из этого немедленно следует заповедь этического релятивизма “Все позволено”. Впрочем, лучше назвать это не заповедью, а именно аксиомой. Заповедь – это ограничение, “аксиома” происходит от греческого слова *axios* – “ценность”, а “Все позволено” – это и есть единственная ценность в мире, существование которого определяется этическим релятивизмом. Припасть к кубку и пить до тридцати лет, или даже до семидесяти, чтобы потом оторваться и обрести за гробом только смерть. Ивану такого рода этический релятивизм не очень нравится, но он согласен остаться при факте: мир либо не существует, либо его существование сводится к несвязанному набору утверждений – он лишен внутреннего смысла, лишен совести, абсурден. Вполне закономерно, что исходя из той же аксиоматики, что и Иван, к точно таким же выводам пришел Альбер Камю, например, в “Мифе о Сизифе”.

Каково отношение математики к миру с точки зрения его существования и единственности объекта изучения? Кант, вынося математику за скобки эмпирических (экспериментальных, частных) знаний, придал ей особый статус – науки об априорных “в строжайшем смысле всеобщих” знаниях. Эта свобода от эмпирики поставила математику в совершенно особое положение. Ее утверждения не всегда можно и не обязательно нужно проверять экспериментом. Ее утверждения получают статус истинно-

сти, исходя из внутреннего обоснования. Это привело к тому, что в математике стали развиваться и конкурировать различные языки описания одних и тех же объектов, и если в начале XIX в. еще обязательно делались отсылки к реальной природе, то очень скоро такие ссылки стали необязательными – достаточным подтверждением теории стала рассматриваться ее применимость в другой, желательно удаленной области той же математики. Например, самым убедительным подтверждением геометрии Лобачевского стало применение ее в теории автоморфных функций Анри Пуанкаре в 1882 г. То есть математика обосновывает себя в том числе и собственной целостностью и единством идей. Но при этом она свободно экспериментирует с языком и выстраивает различные модели. Все-таки главное – это внутренняя непротиворечивость, а насколько утверждения содержательны – это вопрос второй.

Иван идет именно по пути математического рассуждения, выстраивая свою модель идеального мира – того мира, который может существовать. То есть в нем есть внутренний смысл (содержание), и он согласован и непротиворечив. Это – модель, которую формулирует Великий Инквизитор.

Для того чтобы мир существовал и в нем мог существовать человек, необходимы те же этические постулаты, что и в научной картине мира: этическая форма бытия должна существовать и должна быть единственной. В поэме о Великом Инквизиторе Иван исследует вариант “двойной морали”. То есть “мирного” сосуществования двух аксиоматик внутри одного бытия. Эта форма является необходимой, потому что человечество не готово (да и не будет никогда готово) принять ту трансцендентную свободу, которая ей дана в христианстве. Поэтому модель “двойной морали” является наименьшим злом – при любом другом варианте человечество просто себя уничтожит. Людей необходимо защищать и от самих себя, и от свободы, и неизвестно, что для них страшнее.

Иван строит рабочую модель, следуя рациональной квазиматематической схеме, а вот обосновывает и доказывает ее именно средствами искусства – он сочиняет поэму. Для него математика и искусство выполняют роль экспериментального поля, на котором он исследует этические модели. Математика обладает внутренней непротиворечивостью и всеобщностью. Искусство обладает образной убедительностью. Владимир Успенский, анализируя аксиоматику натурального ряда и перечисляя возникающие трудности, приходит к любопытному выводу: «...термин “доказа-

тельство” – один из самых главных в математике – не имеет точного определения. А приблизительное его определение таково: доказательство – это убедительное рассуждение, убеждающее нас настолько, что с его помощью мы способны убеждать других» (“Семь размышлений на темы философии математики”)¹¹. Замечу, что речь идет именно о математической логике, т.е. о самой строгой части математики. Иван использует “убедительную демонстрацию” в тех же целях – он доказывает свое этическое построение.

И Спиноза, и Декарт, и Лейбниц, и Шеллинг предпринимали попытки сведения философского рассуждения к математической форме. Можно вспомнить попытки выработки универсального языка – алгебра Декарта – и попытки применения этого языка к философии, или теоремы “Этики” Спинозы, или “Философии искусства” Шеллинга. Они всегда выглядят не слишком убедительно. Сама по себе математизированная форма не дает еще права на утверждение от имени математики и опоры на нее. По существу все утверждения доказываются вполне философски. Это связано, в первую очередь, с тем, что объекты, которыми оперируют философы, – содержательны. Их описание не сведено к чистой форме, что в математике обязательно – поскольку математическое доказательство корректно и обоснованно только для формальных объектов. А если в доказательство включается содержательная интерпретация, это сразу приводит к парадоксу. Как, например, в высказывании “Я лгу”. Если мы попытаемся приписать этому высказыванию значение “истина” или “ложь” и при этом не абстрагируемся от самого говорящего, и кроме формальной ложности включим в рассмотрение содержательную – т.е. выраженную не в самом высказывании, а выраженную высказывающим утверждение – мы сразу попадем в круг парадокса. Искусство (в отличие от философии) к математике никогда не прибегало. (За единственным, может быть, исключением – рисунков Мориса Эшера.) Поскольку как раз искусство, в точности так же, как и математика, оперирует формальным в объекте – т.е. в точности только тем, что есть в высказывании, только тем, что оговорено в тексте или условии. Ничего другого читатель, вообще говоря, не знает. Если он и домысливает нечто содержательное – оно уже за пределами текста и автор за это ответственности не несет. Иван использует эстетическое доказательство этической теоремы. Он проводит формальную демонстрацию (не доказательство, конечно, а “показательство”). И эта демонстрация оказывается предельно убедительной.

Начинает Иван опять-таки с допущения. Если в доказательстве невозможности существования мира он допускал существование справедливости (и пришел к фундаментальному противоречию с “невинностью детей”), то теперь он допускает существование абсолютной свободы, при этом свободы, имеющей трансцендентную санкцию. Великий инквизитор встречается с Христом. То есть получает предельно конкретное, воплощенное подтверждение трансцендентной свободы.

Что доказывает инквизитор? Во-первых, ненужность этой свободы, ее избыточность для такого ограниченного существа, как человек. Во-вторых, возможность реализации другой, более простой и понятной подавляющему большинству (кроме “ста тысяч страдальцев”, знающих истину) морали. Это пример социального эксперимента, причем в самом его жестком виде. Так, в социальном эксперименте, поставленном в Советском Союзе, его руководители все-таки разделяли “классовую мораль” своих граждан, и эта “мораль” имела вполне имманентный характер. Главные инструменты великого инквизитора – хлеб; чудо, тайна и авторитет; всемирная власть, которая объединяет в себе контроль над хлебом земным и выдает суррогат хлеба небесного. Христос эти инструменты отверг, а вот Великому Инквизитору они вполне подошли, и он утверждает, что только с их помощью и возможно построить справедливое по земным меркам, равновесное – устойчивое общество.

Сама эта схема предельно рациональна. Трансцендентная свобода признается безусловно существующей и является смысловым ядром, которое обеспечивает в конечном счете существование и единство бытия. Мир, в котором живут избранные, это – мир, основанный на абсолютной аксиоматике свободы, это трудный мир, в частности, потому что он принципиально неимманентен – он требует непрерывного усилия веры. Но избранные могут построить для большинства замкнутый и непротиворечивый легкий мир, где свободу заменит вера в тайну и авторитет. Избранные формулируют аксиомы, правила вывода и язык описания для мира, в котором живет большинство. При этом избранные оперируют высказываниями на *метаязыке* по отношению к логике масс. И потому логика большинства может быть выстроена полностью корректно и непротиворечиво – она сможет быть сведена к исчислению синтаксически правильных высказываний, которые основаны на данных избранными аксиомах, но сами эти аксиомы на языке масс не выводимы – они абсолютны. Как показало развитие логики уже в XX в., в частности работы Черча¹²,

именно такая структура логики позволяет избавиться от внутренних противоречий. Сам метаязык также может быть формализован, но для его описания потребуется язык еще более высокого уровня и т.д. Иван предлагает не строить башню логик, уходящую в дурную бесконечность, а сформулировать абсолютную аксиоматику и на ней выстроить систему языков своего рода методом спуска.

Это та единственная форма мира, которую Иван соглашается гипотетически принять. Для того чтобы мир был хорошо упорядочен, достаточно, чтобы существовало определенное внутреннее сообщество, которое хранит его базовые ценности. Существование этической элиты будет гарантировать лучший выбор из многих по-разному плохих. Для локальных целей может подойти и какая-либо вполне имманентная аксиома, например – вера в прогресс, или в коммунистическое завтра.

Аксиоматика, пригодная для основания системы, данной массам, принципиально неединственна. Хотя, конечно, на любую из них должны накладываться некоторые ограничения. Если она будет вырожденной (например, в ней не будет верных высказываний или все высказывания будут верны), она не сможет описать тот ограниченный мир, для которого строится. Но как бы глубоко и полно ни была проработана имманентная аксиоматическая система, она все равно даст трещину, поскольку однажды кто-то громко спросит – а почему, собственно, выбраны эти основания, а не другие? Этот вопрос при выборе имманентной аксиоматики рано или поздно все равно возникнет, но на определенных отрезках времени (иногда довольно продолжительных) элита способна не то что убедительно отвечать на него, но создавать условия, в которых сама постановка вопроса невозможна.

Система, предложенная Великим Инквизитором, обладает целым рядом преимуществ по сравнению с любой, построенной на имманентных аксиоматиках. Она полна, непротиворечива и устойчива. И устойчивость ее определяется именно трансцендентным обоснованием. Поэтому-то не важно, кто именно – персонально – является хранителем тайны или истины. Не важно, какие формы принимает социальное устройство – или вполне социалистическое, или по внешним признакам почти либеральное. Это – теократия. Причем основным компонентом власти является монополия на истину и ее интерпретацию. Это очень сильная схема, но она требует принятия трансцендентности – простыми словами – веры в Бога. Никакое атеисти-

ческое общество не может быть построено на подобной рациональной схеме. Примером такого рода теократий могут служить сегодняшний Иран и некоторые другие мусульманские государства. Это – вера без свободы. Это – исчерпывающий ответ на любой вопрос. Потому что вопросы, не имеющие ответа, задавать запрещено. Это – эксплуатация веры, перевод ее из сферы свободного познания в структуру подчинения. Силу такого рационального построения государства уже ощущают на себе западные государства (во многом атеистические). Атака мусульманского мира может быть очень тяжелой для Европы именно в силу того, что в основу власти положена формула Великого Инквизитора. Это и есть истина без свободы, истина без Христа. 11 сентября 2001 года мы все узнали, как страшно она может выглядеть. Но оторвать взгляд от экрана телевизора было невозможно – это зрелище было чудовищно и прекрасно.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

Иван не ограничивается одной чистой теорией. Он реализует свою утопию на практике. Иван как бы выписывает общее уравнение, а поиск его частного решения он предоставляет Смердякову. Иван “прельщает” Смердякова строгостью и последовательностью своих рассуждений и обобщений.

Математика обладает своей внутренней логикой, у нее есть алгоритмическая обязательность. После того как уравнение выписано, его можно решать только определенным способом. И искать решение может любой, вовсе не обязательно автор. Полученное решение может и вовсе оказаться неприятным для создателя, и последствия могут оказаться противоречащими его желанию¹³. Но ничего сделать уже нельзя. Смердяков “подставляет” известные ему конкретные значения в предложенную Иваном схему и приходит к однозначным выводам. Эта “автоматичность” и ведет Смердякова. У него нет мощного, неевклидовского ума, который есть у Ивана. Но у Смердякова достаточно соображения, чтобы последовать начерченной схеме, чтобы сделать для себя самого однозначные выводы. Смердяков говорит Ивану: “...на вас все мое упование, единственно как на Господа Бога-с!” (15, 44). То есть построения Ивана для Смердякова – трансцендентная аксиоматика. В этом частном случае Иван – избранный, а Смердяков – неразумное большинство, совершенно растеряв-

шееся, утратившее всякую связь с действительностью и смысл происходящего.

Смердяков доказывает (он обращается к Григорию, но говорит, конечно, для Ивана) ненужность веры и невозможность ответственности за предательство. Он приводит пример попавшего в плен к туркам солдата, который отказался принять ислам и был подвергнут тяжелой пытке и казни. Смердяков задает вопрос: “А велик ли грех отказаться от Христа в такую минуту?” (В рассуждении Смердякова дальше становится ясно, что это не грех в любую минуту.) Вроде бы хуже греха и не бывает, чем предательство собственной веры. Но Смердяков строит “контраверзу”: «...едва только я скажу мучителям: “Нет, я не христианин и истинного Бога моего проклинаю”, как тотчас же я самым высшим Божиим судом немедленно и специально становлюсь анафема проклят и от Церкви святой отлучен совершенно как бы иноязычником, так даже, что в тот же миг-с – не то что как только произнесу, а только что помыслию произнести, так что даже самой четверти секунды тут не пройдет-с, как я отлучен...» (14, 118); “...в самое то время, как я Богом стану немедленно проклят-с, в самый, тот самый высший момент-с, я уже стал всё равно как бы иноязычником, и крещение мое с меня снимается и ни во что вменяется...” (14, 119). И “заключает” Смердяков так: «А коли я уж не христианин, то, значит, я и не солгал мучителям, когда они спрашивали: “Христианин я или не христианин”, ибо я уже был самим Богом совлечен моего христианства, по причине одного лишь замысла и прежде чем даже слово успел мое молвить мучителям. А коли я уже разжалован, то каким же манером и по какой справедливости станут спрашивать с меня на том свете как с христианина за то, что я отрекся Христа, тогда как я за помышление только одно, еще до отречения, был уже крещения моего совлечен? Коли я уж не христианин, значит, я и не могу от Христа отречься, ибо не от чего тогда мне и отречься будет. С татарина поганого кто же станет спрашивать» (14, 119).

Это – проповедь полного нравственного релятивизма. Я – тот, который есть сейчас, не несу никакой ответственности за того, каким я был секунду назад. С меня нельзя спрашивать за поступки того, кем я был.

Это довольно тяжелое положение. Если я не несу никакой ответственности за поступки, совершенные мной же, но как бы другим мной, секунду назад, я не только распадаюсь на моменты

существования, но я не могу наследовать самому себе. Я ничего не могу собрать: как только попробую поднять камень – тот, что в руке, непременно выроню. Так он у меня всегда один и будет. Мне нужна точка сборки. И этой точкой для Смердякова оказывается именно Иван – человек, который его полностью покоряет, ради которого он готов на все, потому Иван возвращает ему собственную идентичность.

То, что является для Ивана гипотезой, оказывается для Смердякова – аксиомой. То, что Иван рассматривает как одно из возможных решений, – Смердяков принимает как руководство к действию. Смердяков и сам творчески развивает учение Ивана. Например, доказывая Григорию, что вера или отсутствие веры – это одно и то же, поскольку на самом-то деле подлинной веры нет ни у кого, “кроме разве какого-нибудь одного человека на всей земле, много двух, да и то, может, где-нибудь там в пустыне египетской в секрете спасаются, так что их и не найдешь вовсе” (14, 120).

Иван принимает это рассуждение благосклонно.

Хотел ли Иван, чтобы из его высокотеоретических размышлений были сделаны именно такие выводы, которые привели к убийству его отца и трагедии безвинно осужденного брата? Даже если и не хотел, он несет за это ответственность. Потому что именно он создал то теоретическое обоснование, которому последовал Смердяков. Потому что четкая схема, которая была задумана Иваном и реализована Смердяковым, стала той формой, в которую неизбежно вылился и застыл в форме приговора хаос, поднятый вокруг себя Митенькой.

ПАРАДОКС СУДЬИ

Главка “Можно ли быть судьей себе подобных? О вере до конца” начинается словами старца Зосимы, которые я назову “парадоксом судьи”: “Помни особенно, что не можешь ничьим судьей быть. Ибо не может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не познает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий пред ним, и что он-то за преступление стоящего пред ним, может, прежде всех и виноват. Когда же постигнет сие, то возможно стать и судьей. Как ни безумно на вид, но правда сие” (14, 291).

Рассмотрим еще раз “Парадокс лжеца”. Высказыванию “Я лгу” нельзя разумно приписать значение “ложь” или “исти-

на". Пусть это высказывание истинно. Тогда – оно ложно, поскольку утверждает именно собственную ложь. Пусть оно – ложно, тогда оно истинно, поскольку утверждает отрицание собственной ложности. Это классический пример парадоксального утверждения.

Теперь рассмотрим высказывание “Я виновен” – центральное для парадокса судьи, потому что Зосима требует признания собственной вины как необходимое и достаточное условие для того, чтобы судить других. Высказывание “Я виновен” – также парадоксально с точки зрения деонтической логики (или логики норм).

Деонтическая логика (или логика норм) принадлежит к одному из вариантов модальной логики и строится по аналогии с традиционными Аристотелевыми модальностями (алетическими): возможно, невозможно и необходимо¹⁴.

В логике норм рассматриваются деонтические модальности: “позволено” (Р), что соответствует алетической – “возможно”; “запрещено” (F), что соответствует алетической – “невозможно”; и “обязательно” (O), что соответствует алетической – “необходимо”. Модальности “позволено”, “запрещено” и “обязательно” являются взаимно определяемыми логическими операторами. Так, запрещение является отрицанием позволения или в принятых нами обозначениях: $F = \text{не } P$, где “не” – используется как знак логического отрицания, а знак “=” используется как знак логической эквивалентности.

Рассмотрим высказывание “Я виновен” с точки зрения деонтической логики. Высказывание “Я виновен” классифицирует некоторое совершённое (или совершаемое) мною действие как запрещенное. Но я не могу совершить действие, которое я себе совершать запрещаю. Я вполне могу совершить действие, которое мне запрещает другой (другие), – например, закон или правила общественного поведения, но не то действие, которое я запретил себе. Совершая некоторое действие, я тем самым отменяю собственный запрет (даже если он и был у меня). Высказывание “Я виновен” классифицирует некоторое действие как формально запрещенное и одновременно содержательно дозволенное. Но это невозможно, так как запрещение является отрицанием позволения. Высказывание “Я виновен” имеет тот же парадоксальный характер, что и “Я лгу”. В обоих парадоксах проблема состоит в том, что запрет и позволение (или истинность и ложность) сходятся как бы на диагонали – в точке “Я”, и нормальные логические законы перестают работать. И высказывание

“Я лгу”, и высказывание “Я виновен” противоречат сами себе, и ни одному из них нельзя приписать логическое значение истинности или ложности – эти высказывания внелогичны. (Напротив, высказывания “Я говорю правду” или “Я невиновен” вполне логичны – им можно приписать логическое значение.) Именно в силу того, что высказывание “Я виновен” некорректно, логически выверенное правосудие не принимает самообвинения, оно строит такую правую систему, в которой работает высказывание “Он виновен” или “Он невиновен”, и следит за тем, чтобы тот, кто выносит приговор, не был замешан в деле, которое он призван судить.

Но откуда же тогда возникает у человека чувство собственной вины и угрызения совести? Почему он классифицирует некоторые свои действия как запрещенные?

Во-первых, это необязательно. Смердяков, например, выстраивает схему, в которой чувство собственной вины невозможно. Его “конроверза” состоит в том, что человек может не сохранять во времени собственную идентичность. Тот, кто отрекся от Христа, уже не может быть осужден как отступник, поскольку вышел из области “юрисдикции” христианства. Смердяков совершенно последователен – в его логической системе утверждение “Я виновен” не может возникнуть.

Во-вторых, суждение “Я виновен” возникает всегда постфактум. “Я вчера (или секунду назад) совершил поступок, который сейчас классифицирую как запрещенный”. Но, в отличие от логики Смердякова, если я сохраняю свою идентичность, я по-прежнему несу ответственность за себя в прошлом. Это смещение во времени дает человеку сегодняшнему осудить себя вчерашнего. Но человек уже ничего не может поправить – запретить совершенное действие он не в силах. Сегодняшний и вчерашний – это как бы два разных человека по отношению к модальности “позволения”. И только в этом случае могут возникнуть угрызения совести и раскаяние. Логика не помогла Смердякову. Муки совести оказались объективной реальностью, реальностью настолько страшной, что Смердяков их не выдержал. Чтобы жить в таком разорванном внутри себя мире, нужно быть Великим инквизитором или, по крайней мере, Иваном Карамазовым. Это настолько тяжело, что для Смердякова оказалось непереносимо.

Старец Зосима предлагает фактически рассматривать не временной сдвиг, когда один и тот же человек меняется и меняются его модальности “позволения” и “запрещения”, а как бы про-

странственное расширение. Если другой совершает поступок, который я считаю запрещенным, я не всегда могу ему помешать – запретить действие. Но только в том случае, когда я чувствую свою вину за поступок, совершенный другим, я получаю право судить, потому что судить я буду его и себя судом совести. И только такой суд допустим. “Как ни безумно на вид, но правда сие”.

Внешний суд – суд закона – при всей его объективности и корректности очень часто приводит к судебной ошибке. Фетюкович в своей речи очень логичен. Более того, он совершенно прав, когда говорит, что Митю осуждают как бы по совокупности улик. Конечно, Митю застали убегающим с места преступления; кровь на платке и сюртуке; деньги – эти неизбежные три тысячи, которыми Митя размахивает перед огромным количеством свидетелей; публичные обещания убить отца, в том числе письменное заверение, отправленное накануне Катерине Ивановне; оружие преступления – пестик, брошенный на дорожку; открытое окно в доме отца и открытая дверь (как утверждает Григорий). Неужели этого мало? Фетюкович говорит: мало.

Одна из аксиом деонтической логики – это дистрибутивность запрещения: $F(p \vee q) = F(p) \& F(q)$, F – оператор запрещения; p и q – элементарные действия, $\vee$ – логическое (объединительное) “или”, $\&$ – логическое “и”. То есть если мы классифицируем некоторое действие как запрещенное, а оно в свою очередь является логическим объединением некоторых элементарных действий (например, улик), то мы должны показать, что каждое элементарное действие также является запрещенным (естественно, внутри выбранного нами контекста). Фетюкович показывает, что ни одно из элементарных действий не является бесспорным, а многие утверждения прокурора так и просто сомнительны. Фетюкович – замечательный адвокат, он провел расследование куда лучше, чем прокурор. И что же в результате? “Мужички за себя постояли”. “И покончили нашего Митеньку” (15, 178).

Суд закона не работает, потому что “мужички” (присяжные) чувствовали себя обиженными Митей, а потому имеющими моральное право его осудить, вне зависимости от того, что говорил адвокат, какой бы бесспорной логикой он не оперировал. Мужичкам не хватило того, о чем говорил старец Зосима, – им не хватило чувства собственной вины в совершенном преступлении.

ОБОСНОВАНИЕ БЫТИЯ БОГА

В статье Б. Федоренко “Математически о сближении параллельных, о Боге” приводится очень важный отрывок из “Записных тетрадей” Достоевского. Федоренко пишет: «И весьма условно и предварительно, и вслед за А.Г. Достоевской, мы говорим: Алеша, Алексей Карамазов в главном романе – человек, успевший “многое сделать и многое испытать в своей жизни”. Для него, видимо, и назначал Достоевский в Записной тетради 1880–1881 гг. слова в записи, о которой упоминалось выше. Не Иван, но уже Алексей Карамазов занят попыткой математически сближить истину и Христа...

“Если б где в мире был конец, то был бы всему миру конец. Параллелизм линий. Треугольник, слияние в бесконечности, одна квадрильонная все-таки ничтожность перед бесконечностью. В бесконечности же параллельные линии должны сойтись. Ибо все эти вершины треугольника все-таки в конечном пространстве, и правило, что чем бесконечнее, тем ближе к параллелизму, должно остаться. В бесконечности должны слиться параллельные линии, но – бесконечность эта никогда не придет. Если б сошлись параллельные линии, то был бы конец миру и геометрическому закону и Богу, что есть абсурд, но лишь для ума человеческого¹⁵.

Реальный (созданный) мир конечен, невещественный же мир бесконечен. Если б сошлись параллельные линии, кончился бы закон мира сего. Но в бесконечности они сходятся, и бесконечность есть несомненно. Ибо если б не было бесконечности, не было бы и конечности, немыслима бы она была. А если есть бесконечность, то есть Бог и мир другой, на иных законах, чем реальный (созданный) мир” (27, 43)»¹⁶. Этот отрывок содержит в себе крайне важное замечание, имеющее непосредственное отношение к теме математики в творчестве Достоевского. Если Иван доказывает небытие Бога, то здесь делается обратная попытка – математического обоснования бытия Бога. Поэтому очень возможно, что этот отрывок мог быть отнесен к словам Алеши Карамазова.

Самое важное утверждение последнее: “...если есть бесконечность, то есть Бог и мир другой, на иных законах, чем реальный (созданный) мир”. Это вывод, который Достоевский пытается обосновать.

Необходимо здесь уточнить понятие “бесконечности”. Со времени парадоксов Зенона Элейского (знаменитых “Ахиллес и

черепаха”, “Стрела” и др.) и того ответа, который дал на них Аристотель, стало понятно, что к бесконечности может быть два совершенно разных похода. Первый – это домашняя, вполне осязаемая или “потенциальная” бесконечность, которая выражается как неограниченное возрастание. К любому сколь угодно большому натуральному числу мы всегда можем прибавить единицу. Натуральный ряд неограниченно растет, но набор чисел, который мы имеем в наличии, всегда конечен. Аристотель настаивал на том, что только такая бесконечность и возможна. “Актуальная бесконечность” – взятая сразу как дерево или дом – как единая вещь, такая бесконечность внутренне противоречива. Собственно, Зенон это и продемонстрировал своим рассуждением о точке: отрезок никогда не может состоять из бесконечного числа точек – если точка не имеет размера, то сколько бы мы ни складывали нуль с нулем мы никогда не получим конечное число; если точка имеет размер – какой угодно малый, то бесконечное множество точек всегда имеет бесконечный размер, и опять-таки конечный отрезок мы не получим. Аристотель предложил рассматривать отрезок как неограниченно делимый: мы можем разделить любую его часть пополам, но всегда будем иметь в наличии только конечное число частей отрезка. Если Достоевский пишет: “Ибо если б не было бесконечности, не было бы и конечности, немыслима бы она была”, – то Аристотель утверждал, что прямая в полном согласии с принципом потенциальной бесконечности – это неограниченно продолжаемый конечный отрезок. То есть бесконечная прямая была бы немыслима, если бы не было конечного отрезка. Но точка зрения Достоевского тоже имеет солидную традицию. Конечное как часть бесконечного (а не наоборот как у греков) впервые предложил рассматривать Николай Кузанский. Он исследовал актуальную бесконечность и, в частности, нашел такое ее свойство – собственная часть бесконечного множества может быть равна (или равноможна) целому. Например, если от бесконечного множества отнять любое конечное множество (хотя бы и такое большое, но конечное число элементов, как квадриллион в квадриллионной степени), мощность бесконечного множества не изменится. Это свойство только бесконечных множеств – для конечных оно очевидно неверно: в геометрии Евклида даже есть соответствующая аксиома “часть меньше целого”. Актуально-бесконечные множества обладают другими, парадоксальными или абсурдными с точки зрения конечного мира свойствами.

Математики по-разному относились к актуальной бесконечности. Конечно, если это было возможно, они пытались ее избегать. Но с того момента, как начал развиваться анализ, все исчисление бесконечно-малых – и дифференцирование, и интегрирование – уже оперирует актуально-бесконечными множествами бесконечно-малых отрезков. Это такие отрезки, которые, с одной стороны, имеют бесконечно-малую длину (или меру), а с другой – их бесконечное суммирование дает конечное число. То есть это объекты, похожие на точки Зенона, но только он отказывался их признавать, а математики их приняли. Причем поначалу безо всякого строгого обоснования. Просто сказали: мы так будем считать – видите, получается правильно, значит так можно.

В XIX в. ситуация стала уже критической и несколько математиков предприняли попытку разобраться с тем, что же такое бесконечное множество. Одним из этих математиков был Георг Кантор. Ему принадлежит разработка теории множеств, которая легла в основу всего современного здания математики.

Но Кантор поставил перед собой задачу – ни много ни мало – познания Бога через познание бесконечных множеств. Для Кантора актуальная бесконечность, точно так же, как и для Достоевского, являлась непосредственным свидетельством бытия Бога. Кантор никогда не задавался вопросом: нельзя ли обойтись без актуальной бесконечности (как например, его современник и яростный оппонент Леопольд Кронекер). Кантор построил так называемую шкалу трансфинитных чисел – которые в отличие от финитных – обычных чисел – являлись значениями мощности бесконечных множеств. Так, например, мощность множества натуральных чисел (самая “маленькая” бесконечность) обозначалась первым символом еврейского алфавита – Алеф нуль.

Исследователь творчества Кантора В.Н. Катасонов пишет: “Кантор видел в шкале трансфинитных чисел некоторый символ вечности и приводил строку из стихотворения швейцарского натуралиста и поэта XVIII века Альбрехта фон Галера: “я его (чудовищно огромное число) отнимаю, а ты (вечность) лежишь целая передо мной”. Религиозно-мистические импликации были для Кантора устойчивым фоном его научной деятельности. Кантор понимал свою профессиональную деятельность одновременно и как выполнение определенной религиозной миссии – донести до человечества истину о трансфинитных числах, содержащихся в уме Бога. Даубен утверждает и нечто большее: «В конце концов, Кантор рассматривал трансфинитные числа

как ведущие прямо к Абсолюту, к единственной “истинной бесконечности”, величину которой невозможно ни увеличить, ни уменьшить, а только представить как абсолютный максимум, непостижимый в пределах человеческого понимания». Шкала трансфинитных чисел оказывается в этом смысле своеобразной лестницей на небо, лестницей, ведущей к самому Абсолюту. <...> Именно поэтому, считает Даубен, Кантора и не смущали появляющиеся парадоксы теории множеств. Ведь речь шла о божественной Истине, во всей полноте понятной только божественному Уму. Для человеческого же ума, пытающегося схватить эту божественную бесконечность, неизбежно было впадать в противоречия и антиномии...”¹⁷.

Но не только необходимость работать с таким противоречивым объектом, как актуальная бесконечность, приводила математиков к тому, чтобы искать обоснование если не прямо бытия Бога, то некоторых идеальных сущностей. Уже в конце XX в. в математике стала вырабатываться система взглядов, которая была названа “математический платонизм”. Один из наиболее последовательных ее приверженцев нобелевский лауреат по физике Роджер Пенроуз писал: «Насколько реальны объекты математического мира? Некоторые считают, что ничего реального в них быть не может. Математические объекты суть просто понятия, они представляют собой мысленные идеализации, созданные математиками – часто под влиянием внешних проявлений и кажущегося порядка окружающего нас мира; но при этом они – всего лишь рожденные разумом абстракции. Могут ли они представлять собой что-либо, кроме просто произвольных конструкций, порожденных человеческим мышлением? И в то же время эти математические понятия часто выглядят глубоко реальными, и эта реальность выходит далеко за пределы мыслительных процессов любого конкретного математика. Тут как будто имеет место обратное явление – человеческое мышление как бы само оказывается направляемым к некой внешней истине – истине, которая реальна сама по себе, и которая открывается каждому из нас лишь частично <...> Что такое математика – изобретение или открытие? Процесс получения математических результатов – что это: всего лишь построение не существующих в действительности сложных мыслительных конструкций, мощь и элегантность которых способна обмануть даже их собственных изобретателей, заставив их поверить в “реальность” этих не более чем умозрительных построений? Или же математики действительно открывают истины где-то уже существующие, чья

реальность в значительной степени независима от их деятельности? Я думаю, что читателю уже должно быть совершенно ясно, что я склонен придерживаться скорее второй, чем первой точки зрения, по крайней мере, в отношении таких структур, как комплексные числа или множество Мандельброта»¹⁸.

Достоевский относится к математическим объектам так же, как Пенроуз, — он принимает реальность бесконечности, он видит треугольник Лобачевского. Достоевский стремится к последней строгости и аксиоматической точности в рассуждении. Но он остается художником, и его последнее доказательство, все равно, — это убедительнейшая демонстрация своей правоты в слове, многозначном, ветвящемся, задевающим такие глубины, куда математике входа уже нет.

¹ В тексте романа “Братья Карамазовы” имя “Эвклид” и производные от него определения пишутся через “э”. В математических текстах такое написание практически не встречается. За исключением прямых цитат из текста романа я буду придерживаться более привычной формы написания имени греческого математика: Евклид. Евклид — греческий математик III века до Р.Х.

² Кант И. Критика чистого разума. Введение. III. Для философии необходима наука, определяющая возможность, принципы и объем всех априорных знаний. Цит. по: Кант И. Критика чистого разума. М., 1994. С. 41.

³ Там же. С. 41.

⁴ Гегель Г.В.Ф. Наука логики: В 3 т. М., 1970. Т. 1. С. 313–318.

⁵ Цит. по: Монастырский М.И. Бернхард Риман. Топология. Физика. М., 1999. С. 34.

⁶ В октябре 1834 г. в журнале “Сын отечества” № 41 была опубликована критическая рецензия на работу Лобачевского “О началах геометрии”, подписанная С.С. Рецензент писал: “Как можно подумать, чтобы г-н Лобачевский, ординарный профессор математики, написал с какою-нибудь серьезною целию книгу, которая немного бы принесла чести и последнему приходскому учителю? Если не ученость, то по крайней мере здравый смысл должен иметь каждый учитель, а в новой геометрии нередко недостает и сего последнего”. В заключение предлагается назвать книгу Лобачевского “Карикатура на геометрии”. (Цит. по: Лантев Б.Л. Н.И. Лобачевский и его геометрия. М., 1976. С. 34). Высказывание рецензента характеризует не только “здравый смысл” как набор затверженных истин, каждая из которых сама по себе может быть совсем не очевидной, а только лишь привычной, но и уровень русских журналов, предназначенных для широкой публики, на страницах которых обсуждались новейшие математические исследования. Сегодня я не могу представить себе общественно-политический журнал, который всерьез обсуждал бы какую-либо математическую работу четырехлетней давности.

⁷ Существует полулегендарное свидетельство о том, как Альберт Эйнштейн отозвался о Достоевском. Константин Кедров пишет: «Об этом свидетельствуют воспоминания А. Мошковского об Эйнштейне: “Достоевский! — Он повторил это имя несколько раз с особенным ударением. И, чтобы пресечь в корне всякое возражение, он добавил: Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем Гаусс!”». (Цит. по интернет-изданию

книги Константина Кедрова “Параллельные миры” (<http://www.universalinternetlibrary.ru/>). Конечно, великий писатель не может не повлиять на любого чуткого читателя. Но все-таки прямое сравнение с Гауссом говорит, по-видимому, о направленном влиянии. Гаусс был одним из создателей неевклидовой геометрии, наряду с Лобачевским и венгерским математиком Яношем Бойаи (1802–1860). Лобачевский опубликовал свои результаты первым. В созданной Эйнштейном Специальной Теории Относительности геометрия пространства-времени (пространства Минковского) почти евклидова (точнее, псевдоевклидова), но уже в Общей Теории Относительности рассматривается неевклидова геометрия с неустранимой кривизной. Быть может, Эйнштейн увидел у Достоевского подтвержденную мысленным экспериментом Ивана Федоровича саму возможность построения другой аксиоматики пространства-времени.

⁸ Ивин А.А. Логика для гуманитарных факультетов. Гл. 7. Логика высказываний. П. 3. Закон исключенного третьего. Цит. по ссылке <<http://psylib.org.ua/books/ivina01/txt07.htm>>

⁹ Иван предложил и другую картину мироустройства. Люди, окончательно убедившись в отсутствии Бога, не бросятся во все тяжкие, а напротив станут друг друга любить и охранять, как сироты. Сюжет поэмы “Геологический переворот” напоминает Ивану его ночной собеседник, и тут же демонстрирует недосягаемость той идеальной картины мира, которую нарисовал Иван в своей поэме: люди не равны между собой, одни уже обладают истиной, другие – только-только ее нащупывают. Первые не будут ждать. Говоря языком математики, нарисованная Иваном картина неустойчива по отношению к малым колебаниям. “По-моему, и разрушать ничего не надо, а надо всего только разрушить в человечестве идею о Боге, вот с чего надо приняться за дело! С этого, с этого надобно начинать – о слепцы, ничего не понимающие! Раз человечество отречется поголовно от Бога (а я верю, что этот период – параллель геологическим периодам – совершится), то само собою, без антропофагии, падет всё прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность, и наступит всё новое <...> Всякий узнает, что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо и спокойно, как бог. Он из гордости поймет, что ему нечего ропать за то, что жизнь есть мгновение, и возлюбит брата своего уже безо всякой мзды. Любовь будет удовлетворять лишь мгновению жизни, но одно уже сознание ее мгновенности усилит огонь ее настолько, насколько прежде расплывалась она в упованиях на любовь загробную и бесконечную <...> Вопрос теперь в том, думал мой юный мыслитель: возможно ли, чтобы такой период наступил когда-нибудь или нет? Если наступит, то всё решено, и человечество устроится окончательно. Но так как, ввиду закоренелой глупости человеческой, это, пожалуй, еще и в тысячу лет не устроится, то всякому, сознающему уже и теперь истину, позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. В этом смысле ему “всё позволено”. Мало того: если даже период этот и никогда не наступит, но так как Бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и, уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится. Для бога не существует закона! Где станет бог – там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... “всё дозволено”, и шабаш!” (15, 83–84).

¹⁰ Рассел Б. Почему я не христианин. М., 1987. С. 292.

¹¹ Успенский В.А. Труды по нематематике: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 94.

¹² Черч А. Введение в математическую логику. М., 1960. С. 48–49.

¹³ Когда Фридман получил свои решения уравнений Эйнштейна в виде модели расширяющейся Вселенной, то Эйнштейн эти решения не принял: он был убежден, что Вселенная стационарна.

¹⁴ Здесь и далее я следую изложению классика деонтической логики Георга Хенрика фон Вригта в его работе “О логике норм и действий”, см.: *Вригт Г. Ч. фон. Логико-философские исследования: Избр. тр.: Пер. с англ. М., 1986. С. 246–247.*

¹⁵ Здесь речь, вероятно, идет о максимальном треугольнике на плоскости Лобачевского. В зависимости от кривизны (плоскость Лобачевского имеет постоянную отрицательную кривизну, она подобна поверхности однополосного гиперболоида) максимальный треугольник имеет различную площадь, но такой треугольник всегда существует. На евклидовой плоскости максимального треугольника, естественно, быть не может – всегда можно построить треугольник все большей и большей площади. На плоскости Лобачевского максимальный треугольник одна из самых неожиданных фигур – вершины этого треугольника удалены на бесконечность. Его стороны – параллельны (они пересекаются только в бесконечности), и все углы равны нулю.

¹⁶ См.: *Федоренко Б. Математически о сближении параллельных, о Боге // Достоевский: Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.*

¹⁷ *Катасонов В.Н. Лестница на небо (генезис теории множеств Г. Кантора и проблема границ науки) // Границы науки / Ин-т философии РАН. М., 2000. С. 45.*

¹⁸ *Пенроуз Р. Новый ум короля. М., 2003. С. 87, 88.*



С.Г. Бочаров

ПУСТЫННЫЙ СЕЯТЕЛЬ И ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР

К чему стадам дары свободы?

*Пушкин. "Свободы сеятель
пустынный", 1823*

Не ты ли так часто тогда говорил:
"Хочу сделать вас свободными".

Но вот теперь ты увидел этих
"свободных" людей... <...>

И люди обрадовались,
что их вновь повели как стадо..."

*Достоевский. "Братья Карамазовы".
"Великий инквизитор", 1879*

1

Эпиграфы к этой статье взяты из двух удалённых одно от другого произведений русской литературы – удалённых по времени и по месту в пространстве литературы: поэзия и проза, лирическая миниатюра (13 строк) и колоссальный роман. Кто заметил странное сближение молодого пушкинского стихотворения с последней идейной конструкцией Достоевского? Сближение текстуальное, с теми же ключевыми словами ("свобода" и "стадо"). Одно из прямых отражений Пушкина в Достоевском, не замеченное пока историей литературы. Стихотворение "Свободы сеятель пустынный..." стало известно лишь в эпоху Достоевского (опубликовано Герценом в Лондоне в 1856 г. и П.И. Барте-невым в "Русском Архиве" в 1866 г.¹), и, при его внимании к каждой пушкинской строчке, Достоевский должен был его знать. Значит ли это, что он в строках "Великого инквизитора" скрыто его цитировал? Скорее тут работала более сложная сила, удачно

названная А.Л. Бемом “литературным припоминанием”. Достоевский, “может быть, и сам того не сознавая”, постоянно бывал “во власти литературных припоминаний”²; творческий анамнезис был его писательским методом. *Сам того не сознавая!* Вероятно, “припоминание” пушкинского сеятеля в речи великого инквизитора – это тот случай. Припоминание – не цитирование и не простое воспоминание, здесь важно слово, найденное филологом, – платоновский термин³. Это действие в литературе внутренней силы, ещё загадочной для теории творчества (загадочной, может быть, оставаться и предназначенной). Нечто вроде сверхпамяти, тайно работающей в писательской памяти, – попробуем назвать её генетической литературной памятью. Бем писал о беспримерной творческой возбудимости Достоевского и назвал это свойством гениального читателя⁴. Он видел такого художника, как Достоевский, в особенном состоянии спонтанного и полуосознанного *припоминания*, в том состоянии, в какое Сократ в диалогах Платона погружал своих собеседников, открывая им, что знание есть припоминание того, что душа (как Достоевский у Бема) уже знает, не сознавая того.

Большие темы, переходящие от автора к автору и образующие сквозной большой сюжет национальной литературы, и включают в себе и несут эту особую, как бы идейно-художественно-наследственную (генетическую) память. Так и в горько-озлобленном стихотворении Пушкина была открыта тема, которая продолжала работать и развиваться в смысловом пространстве нашей литературы, в “резонантном” её пространстве, по определению В.Н. Топорова⁵; в этом общем литературном пространстве и *резонирует* пушкинскому стихотворению поэма Ивана Карамазова-Достоевского.

Какова эта лирическая тема Пушкина, резонансом отзывающаяся в философском эпосе Достоевского, – об этом наш филологический сюжет. Своего “Великого инквизитора” Достоевский так комментировал (перед устным чтением его 30 декабря 1879 г. в Петербургском университете): “Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом с о ц и а л ь н о й любви к человечеству является уже не замаскированное презрение к нему” (15, 198⁶).

То же “стадо” как ключевое слово, и еще ключевое слово – “презрение”. Но – “высокий взгляд христианства на человечество” как верховная тема. Вся эта связка тем с ключевыми словами (среди них и “свобода”, конечно, на первом месте) и резониру-

ет в нашем сюжете. Во главе же сюжета – сам Христос, его образ и его превращения в поэтическом и философском сознании нашего классического века: ведь сам Он является действующим лицом в обоих литературных сюжетах – в лирическом сюжете Пушкина и фантастическом Ивана Карамазова.

2

Пушкинское стихотворение (беловой автограф) дошло до нас в составе письма Александру Тургеневу от 1 декабря 1823 г. Но в письме у Пушкина выписано подряд два стихотворения, оба неизвестных адресату, но между ними уже прошло два года, и второе приводится как ответ-возражение на первое. Первое – “Наполеон” 1821 г.

Тогда в волненьи бурь народных,
Предвидя чудный свой удел,
В его надеждах благородных
Ты человечество презрел.

“Наполеон” был первым в ряду южных историософских стихотворений молодого Пушкина, в которых под пером поэта вставала картина исторических превращений, открытая Французской революцией. Превращения происходят со “свободой”, нестойким следствием “просвещения”. Просвещение (философское движение просветителей) открывает дорогу свободе, которая открывает дорогу Наполеону. Исторической реакцией на свободу становится авторитарное и тираническое *презрение*. “Новорождённая свобода, / Вдруг онемев, лишилась сил”. Вспоминается из другой эпохи нашей литературы: “Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, – грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией”. Так “столетье с лишним” спустя на последней странице “Доктора Живаго” будет подведён итог превращениям основных понятий уже в нашей близкой истории.

Для Пушкина формула исторических превращений, видимо, стала столь важным открытием, что он тут же её продублировал в прозаическом варианте, связав её здесь уже с двумя именами:

“Пётр I не страшился народной Свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон” (XI, 14).

Просвещение – свобода – презрение: та же цепочка. Поэтический и прозаический тексты возникали рядом на тех же страницах первой кишинёвской тетради. Формула рокового движения от свободы к презрению переносилась в исторический текст из оды, при этом не просто переносилась, а в обратной исторической перспективе. Пётр и Наполеон – на разных концах одного (в его общей, можно сказать, просветительской схеме) процесса: народная свобода как неминуемое (для Пушкина в 1821 г.) следствие просвещения Петру (его делу, его стране) ещё предстоит идеально, как “светлое будущее”, и он *заранее* презирает то человечество, которое выйдет из этого процесса; он сам – демиург процесса и не боится его последствий. Наполеон, между тем, на другом конце процесса сам являет собой его следствие. Так Пушкин развёл картину французской (и европейской в целом) и русской истории на пяточке одной и той же психологической характеристики двух её корифеев.

Между тем итог исторической миссии Наполеона ода подвела парадоксальный: он не только русскому народу высокий жребий указал, но и “миру вечную свободу / Из мрака ссылки *завещал*”. Вечную свободу! – так единственный раз у Пушкина сказано – словно предустановленную гармонию мира, не ту исторически слабую и бессильную, жалкую, какая описана в том же стихотворении. Романтический тоталитарный герой в итоге своей романтической тоталитарной судьбой дал миру урок свободы, и ода в итоге провозгласила ему “хвалу”.

Эти последние строки оды Пушкин назовёт спустя два года в письме А. Тургеневу своим последним либеральным бредом и выставит против них пустынного сеятеля. Возражением на утопию “вечной свободы” 1821 г. станет пушкинское подражание Христу 1823-го.

“Свободы сеятель пустынный...” – один из сильных примеров “личного проживания библейских сюжетов” в лирике Пушкина, может быть, самый сильный, потому что одно дело – лирическое самоотождествление с Давидом или блудным сыном, иное дело – подобное лирическое сближение со Христом⁷. Поэт встаёт *на место* сеятеля-Христа и обращается к людям с этого места. Слово поэта с этого места следует подлинному евангельскому слову Христа в эпиграфе к пьесе. Но между эпиграфом и лирической речью стихотворения – очевидное разногласие, даже, пожалуй, разрыв, который и составляет загадку стихотворения.

Оно, в самом деле, не очень понятно. Кто такой этот новый сеятель по отношению как к прообразу, прототипу или же

образцу, с одной стороны, так и, с другой стороны, к поэту, Пушкину?

“Личное проживание” – это лирика. Однако ведь не прямая. Лирика с переключением в образ, притом в сакральный, единственный образ. Лирика на особом возвышенном месте, не на своём биографическом, человеческом месте. Лирика личная и сверхличная. Что-то вроде *лирического героя*, хотя В. Непомнящий писал убедительно, что это не категория пушкинской лирики⁸. Но – особенно сложный случай и тянет на “ролевое” стихотворение.

Если оно “ролевое”, то какова эта роль? Если не прямо лирический Пушкин, то ведь и не Христос же Евангелия, а некая современная фигура, берущая на себя быть последователем (“апостолом”) Христа в современности. В стихотворении разыграна эта роль – иронически или хотя бы в какой-то мере всерьёз разыграна?

В письме Тургеневу Пушкин придал ему насмешливый комментарий. Пьеса представлена как “подражание басни умеренного демократа И.Х.” (XIII, 79). Комментарий настраивает читать иронически и политически – сам “И.Х.”, как он здесь прописан, прописан так иронически и нарочито политизирован. Ирония двойная: 1) в определении проповеди Христа как политической программы и 2) в оценке её как умеренной. Это звучит насмешливо в устах недавнего пылкого радикала в целом ряде политических стихотворений предшествующих двух лет, радикала и кошунственника, виртуоза перелицовок христианского языка на либерально-революционный лад: “*Вот эвхаристия другая...*”. Как относится “Сеятель” к этой недавней весёлой революционности? Очевидно, что он от неё уходит – но куда? Истолкователи толкуют различно, и смысловой состав стихотворения провоцирует этот разброс пониманий. Стихотворение провоцирует нас поэтически, но его понимают и так, что оно провоцировало аудиторию политически. В специальной недавней статье⁹ оно прочитано как политическое высказывание прежде всего и даже “революционное подстрекание”, нацеленное задеть и поднять на борьбу презрением. “Сеятель” в таком истолковании – не исход из южной пушкинской политической лирики, а пик её. Автор статьи опирается на стилистические наблюдения В.В. Виноградова, заметившего, что евангельские образы в стихотворении “риторически перевёрнуты”, и в целом оно “противопоставлено евангельской притче”¹⁰. Итак, вопрос центральный для понимания этого поэтического поступка – его отношение “к Эвангелию

источнику”, как выразился Пушкин в черновике письма к Тургеневу (ХП, 385). Оно (источник) предмет подражания иронически или хотя бы в какой-то мере всерьёз?

Переключка эпиграфов, которою мы открыли сюжет, помогает ответить на этот вопрос. Ироническое стихотворение получило столь серьёзный отклик в будущем – вероятно, недаром. И также эта обратная связь бросает обратный свет на политическое стихотворение. Оно себя превосходит как политическое.

Инквизитор у Достоевского именно принимает Христа как сеятеля свободы и как таковому ему отвечает: «Не Ты ли так часто тогда говорил: “Хочу сделать вас свободными”. Но вот Ты теперь увидел этих “свободных” людей».

Не правда ли, – если вернуться вновь к переключке эпиграфов – поразительно точное соответствие переживанию пушкинского сеятеля, словно бы пересказ его монолога 1823 г., – только не от лица Христа (либо его романтического апостола или наместника в современности), а от лица заместившего его перед людьми узурпатора-антагониста. Произошла замена-подмена субъекта в сюжете, которая и составляет интригу сюжета. Инквизитор в ответ на Христову проповедь предъявляет ему то самое человечество, какое и пушкинский сеятель в ответ на проповедь свою нашёл – нашёл в ответ не что иное, как мир великого инквизитора.

“И познаете истину, и истина сделает вас свободными” (Ин 8:32). В Евангелии свобода – не политическое понятие, и Спаситель Евангелия был сеятелем свободы. Таким во всяком случае Он предстаёт в сюжете “Великого инквизитора”, а этот будущий сюжет бросает обратный свет на пушкинский лирический сюжет. А этот последний словно бросает вперёд себя смысловую тень. И в общем сюжете литературы два этих отдельных и отдалённых сюжета связаны совершенно помимо тех исторических и политических обстоятельств, которые вызвали в 1823 г. стихотворение Пушкина.

Так ли, что притча Христа риторически перевёрнута? Разве не пожинает пушкинский сеятель один из предсказанных в ней результатов – семя-слово пало на каменистую почву? А в обличительном монологе не просвечивает ли классическая библейская ситуация разрыва пророка с людьми и не откликаются ли иные гневные тона самого Спасителя, с какими Он обрушивался не только на книжников и фарисеев (“Порождения ехиднины!” Мф 3:7), но и на целые города (“Горе тебе, Хоразин! горе тебе, Вифсаида!” Мф 11:21)? И однако – выходит так (переключка

эпиграфов), что в большом тексте русской литературы путь ведёт от монолога пустынного сеятеля не к молчанию Христа Достоевского, а к монологу великого инквизитора.

Чистое евангельское слово стоит над пьесой Пушкина не иронически, но всерьёз. Это один контрастный фон для “лирического героя” – чистое слово эпиграфа; другой контрастный фон, который был в уме поэта, – утрированная фигура в письме Тургеневу. Видимо, от того и другого фона он отделял своего героя. Утрированная фигура нам говорит, что Пушкин видел, что происходит с Христовым образом в идеологической современности и насмешливо это фиксировал. Видел это и наперёд, предугадывая метаморфозы идеального образа в новом веке и в после-пушкинской современности.

Потому что Христос – не только умеренный, а революционный, так сказать, демократ – популярный в скором времени образ. Достоевский будет знать его по своей радикальной молодости и вспоминать, например, в черновиках к “Подростку”: “Про Христа Фёд. Фёд. отзывается, что в нём было много рационального, демократ, твёрдость убеждения и что некоторые истины верны. Но не все” (16, 14). Образ, вынесенный Достоевским из социального “нового христианства” 1830–1840-х гг.¹¹, например, присутствующий в письме Белинского Гоголю (за которое и пострадал тогда Достоевский): “Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства...”¹². Чем ни герой французской революции? Но и с пушкинским сеятелем эта фигура перекликается. Политическое или больше стихотворение, какой свободы сеятель? – как будто ответ двоятся и совмещаются два ответа у Пушкина.

Заглянув в текстологическую историю стихотворения, мы найдём, что сам источник откровения поэта в этой пьесе двоился. Вторая, презрительная строфа (“Паситесь, мирные народы...”) зародилась первоначально как заключительное также звено другого текста, в котором рассказывалось об обретении поэтом познания человеческой природы в результате уроков, полученных от некоего демона: *“Моё беспечное незнанье / Лукавый демон возмущил / И он моё существованье / С своим навек соединил. / Я стал взирать его глазами, / Мне жизни дался бедный клад, / С его неясными словами / Моя душа звучала в лад <...> И взор я бросил на людей, / Увидел их надменных, низких, / Презренных ветреных судей, / Глупцов, всегда злодейству близких”* – вплоть до концовки: *“Паситесь [Вы правы: вариант], мудрые народы / К чему спасенья вольный клич / Стадам не нужен дар свобо-*

ды..." – и т.д. до конца. Тот же сюжет в знаменитом "Демоне", написанном в те же осенние (1823 г.) дни. "Свободы сеятель пустынный..." возник сразу вскоре (в ноябре 1823 г.) как исход из этого демонического контекста-сюжета (II, 1129, 1131, 1133); одновременно, мы полагаем, он стал исходом из южной (кишинёвской) пушкинской политической лирики; это не боевое, как представляется в упомянутых толкованиях, а горькое стихотворение, это похмелье.

Таким образом, тема, которая перейдёт впоследствии в большом сюжете литературы к великому инквизитору, в этом демоническом контексте зародилась. Тема, которая и у позднего Пушкина не исчезнет: *"О люди! жалкий род, достойный слёз и смеха!"* Тогда, в 1823 г., он перенёс концовку почти в готовом виде из демонического контекста под евангельский знак, и то, что было выводом из уроков Демона, стало выводом из неудавшейся миссии нового спасителя. Субъект презрительного слова, недавний ученик Демона, стал лирическим alter ego Спасителя. В то же время в этой quasi-евангельской лирике и пушкинская пророческая тема открылась. Вместе с закрытием-исчерпанием южной политической лирики духовный путь к "Пророку" здесь начался. Пушкинский путь от "Демона" к "Пророку" прошёл через "Сеятеля". Но и более крупные общие пути всей русской литературы через него прошли, как в этой статье пытаемся мы увидеть.

Два источника откровения-вдохновения-знания боролись (и смешивались) в происхождении стихотворения. В последующей литературно-духовной истории (в поэме Ивана Карамазова-Достоевского) они разошлись: сеятель свободы воплотился в молчание Христа, который у Достоевского замолчал, риторическая же энергия его обличительной речи у Пушкина перешла в риторически изощрённый монолог инквизитора. "Ты хочешь идти в мир и идёшь с голыми руками, с каким-то обетом свободы..." (14, 230) – здесь задним числом не описана ли лирическая история сеятеля у Пушкина? Разве не о том она, как свободы сеятель шёл в мир с голыми руками и что из этого вышло? Инквизитор такими словами перелагает уроки страшного умного духа, "духа самоуничтожения и небытия" – и не распознаем ли его мы (пусть в ослабленной всё же, "демонической" версии) обратной связью в пушкинском демоне, а пушкинское событие 1823 г. как вечное повторение того искушения, как искушение поэта в пустыне? Наконец, признание инквизитора: "...слушай же: мы не с Тобой, а с н и м, вот наша тайна!" (14, 234) – не объясняет ли присвоение им аргументов сеятеля, тайное происхождение

ние которых скрывалось в уроках “злобного гения”, который стал тайно навещать поэта осенью 1823 г.?

“Наследство их из рода в роды / Ярмо с гремушками да бич”. Последние строки стихотворения и ещё одно параллельное место к сюжету (будущему) великого инквизитора (не упустим и мы его как ещё одно сближение текстов-сюжетов). Его ярмо – с гремушками тоже, он не забыл и об этом в своей социальной архитектуре: “Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, с хором, с невинными плясками” (14, 236). (Лидия Яковлевна Гинзбург говорила, что вот и советскую художественную самостоятельность предсказал Достоевский, а кто из нас, из советского, из сталинского особенно, времени, не помнит воспитательную роль хора в нашей тогдашней жизни; см. Людмилу Петрушевскую – пьеса “Московский хор”).

3

Автор “Великого инквизитора” вряд ли прямо вспоминал стихотворение Пушкина и скрыто его цитировал (можно, во всяком случае, только об этом гадать). Зато ещё раньше автор “Преступления и наказания” открыто цитировал “дрожащую тварь” из “Подражаний Корану”, а вместе с ней и сам Коран вошёл в большой идейный сюжет Достоевского – как полюс-антагонист евангельскому полюсу.

В пушкинских “Подражаниях” “дрожащая тварь” есть определение человека, в соответствии с подражаемым духом Корана, – как бы естественно-презрительное его определение: так и должен пророк относиться к людям и так и должен сам человек к себе относиться.

Мужайся ж, презирай обман,
Стежю правды бодро следуй,
Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

“Дрожащая тварь”, как видно, здесь в совершенно благочестивом контексте, какого нисколько не нарушает. В этом контексте дрожащая тварь не отвергается Богом и его пророком; она и есть благочестивая тварь, в отличие от “строптивых” и “нечестивых”, ей и несётся Коран пророком. Пушкин, собственно, перево-

дит на язык Корана евангельский стих, обращённый воскресшим Христом к апостолам: "...шедше в миръ весь, проповедите Евангелие всей твари" (Мк 16:15). На языке Евангелия в этой "твари" нет, конечно, презрительного оттенка, Пушкин, подражая духу Корана, эту экспрессию ей сообщает. Когда потом Раскольников будет соединять в идейную пару имена Магомета и Наполеона, он таким образом будет соединять два контекста с "тварью" у Пушкина (оба контекста – тех же 1823–1824 гг.) – "дрожащую тварь" с "*двуногих тварей миллионами*", идущими в рифму к Наполеону.

Пушкинская "дрожащая тварь", как все помнят, получит в раскольниковском исполнении острую разработку. Как оценка человека она претерпит дальнейшее и немалое понижение, о чём можно сказать словами Достоевского, приведёнными выше: христианский взгляд на человечество как на божественное творение ("тварь", которой проповедуется Евангелие, призванная стать *богочеловечеством*, как вскоре будет "слово найдено" Владимиром Соловьёвым¹³) понижается до взгляда на него как на *тварь*: другой, бестиальный полюс в семантическом диапазоне этого слова, которому и соответствует *стадо* как в пушкинском стихотворении, так и после в речи великого инквизитора; но и *стадо* в обоих контекстах есть сниженный прозаический перевод святого евангельского ("и будет одно стадо и один Пастырь" Ин 10:16). Раскольников, пользуясь пушкинским словом, производит в нём семантический сдвиг богоборческого характера. И в таком пониженном статусе это определение человека становится основанием раскольниковской идеи о двух разрядах людей. "Тварь дрожащая" раскольниковская против "дрожащей твари" пушкинской понижается в значении и вместе, повторенная трижды в речи героя, проходит интеллектуальную обработку и возводится в ранг идейного знака, в своеобразную художественно-философскую категорию. В этом качестве она и является в третий, последний раз как принципиальный идейный полюс в умственной конструкции Раскольникова – знаменитое: "Тварь ли я дрожащая или *п р а в о* имею... – Убивать? Убивать-то право имеете? – всплеснула руками Соня".

На это он "хотел было что-то ей возразить, но презрительно замолчал" (6, 322). Презрительно! Он хотел сказать о каком-то более сложном внутреннем "праве". Самое слово это как опора его идейной конструкции нечто о нём говорит как о герое века. Это было в великую революцию первое слово новой идейной истории века – "Декларация прав". И это нас возвращает к пушкин-

ской оде “Наполеон” – исходному пункту нашего тематического сюжета. Извилистый путь ведёт от неё к Раскольникову в пространстве русской литературы. Наша славянофильская мысль на идею века ответит, что “даже самое слово п р а в о было у нас неизвестно в западном его смысле, но означало только справедливость, правду”¹⁴. Пушкинские контексты со словом “право” бывают весьма ироничны или скептически (“*Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав*”), в более же серьёзном случае таковы, что язык права переплетается с языком насилия¹⁵: “*Нет, я не споря / От прав моих не откажусь...*” Пушкин “сделал страшную сатиру” на Алеко “как поборника прав человеческого достоинства”, заключал и как бы сетовал Белинский¹⁶. Пушкинские контексты (оба – всё тех же 1823–1824 гг.) готовили тезис Раскольникова.

Однако он убедительно говорит, что Наполеоном себя не считает. Он не Наполеон, а “глубокая совесть”, как будет сказано о другом герое Достоевского, тоже весьма проблемном. Но ведь он тоже человечество презрел и оттого убил. Отчего же презрел? От безмерного сострадания. Верно сказано в недавней статье о Раскольникове, что любовь к людям он переживает “как бремя, как крест, от которого он – безнадежно – пытается освободиться”¹⁷. Диалектика подобного перерождения чувств и идей – большая тема Достоевского, между прочим, близко его роднящая с преследовавшей его по пятам проблематикой Ницше. Ницше именно по пятам Достоевского, ещё не зная о нём, проследил родство *сострадания и презрения* и был очень сосредоточен на этой теме. А у Достоевского именно этот сплав сострадания и презрения станет программой великого инквизитора.

Достоевский принял от Пушкина образ Корана и включил в свою идейную парадигму; Коран пошёл работать в его идейных комбинациях. Вослед Раскольникову Версиров ссылается на Коран, на его повеление «взирать на “строптивых” как на мышей, делать им добро и проходить мимо, – немножко гордо, но верно» (13, 175). Однако с Кораном просто, очень просто, это лишь одиозный пример (пусть Версиров и соглашается) такой религиозной нормы, какая в себя включает презрение к человеку. Тема речи Версирова перед Подростком, в которой он ссылается на Коран, относится не к Корану, а сквозь Коран к противостоящей ему библейско-евангельской заповеди любви. “Друг мой, любить людей так, как они есть, невозможно. И однако же должно”. Должно, потому что заповедано, – и однако же, *невозможно*. Это Версиров, но и сам Достоевский начал десятью годами

раньше (1864) тем же словом “невозможно” свою запись “Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»: “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 стремится и по закону природы должен стремиться человек” (20, 172).

А вот Версилов: “Любить своего ближнего и не презирать его – невозможно. По-моему, человек создан с физического невозможностью любить своего ближнего. *Тут какая-то ошибка в словах с самого начала...*” (13, 175). В словах заповеди ошибка, невозможность, как в сходящихся параллельных неевклидовой геометрии, к которым, мы помним, проявлял большой интерес сочинитель “Великого инквизитора” Иван Карамазов, говорящий про заповедь то же, что и Версилов. “Со всей остротой он чувствует чудесный, “неевклидов” характер этой любви, которая представлялась таким простым, само собой разумеющимся делом либеральному религиозному настроению его эпохи”¹⁸.

Достоевский устами своих проблемных героев проблематизовал это “простое дело”, и версиловской критикой заповеди был предвосхищен тот взрыв рефлексии над ней и вокруг неё, какой вдруг случился в философской мысли в конце XIX – начале XX в. (энциклопедически широкий свод высказываний на эту тему, с примерами из Достоевского, Ницше, Вяч. Иванова, Розанова, М.М. Бахтина, М.И. Кагана, Бубера, Фрейда, Пришвина, Музиль¹⁹ собран в книге Вардана Айрапетяна²⁰). Фокусом этой рефлексии было, как и в записи Достоевского 1864 г., второе, сравнительное звено в составе заповеди – “как самого себя”. Как возможен этот эгоистический, кажется, постулат как “естественная” основа универсальной заповеди? Особенно непосредственно Пришвин выразил недоумение в дневниковой записи 9 мая 1925 г.: “Правда, вот чудно-то, как подумаешь об этом, как это можно любить себя (...) Что же значит, когда вот говорят: люби ближнего, как самого себя?”²¹ А Мартин Бубер даже предположил ошибку в Септуагинте, в переводе²².

В этом ряду рефлексии над второй “наибольшей” заповедью²³ Достоевский, похоже, первый так остро её проблематизовал, подчеркнув “самого себя” как то, что “препятствует”. А провокационными словами Версилова (и затем Ивана Карамазова) проблематизовал её далее как бы с другой стороны – с точки зрения выступающего в этих словах самоутверждающегося “препятствия”, т.е. самого “самого себя”; критический акцент при этом

переносился со второго звена на первое – на оценку “ближнего” – здесь “ошибка в словах”, по Версилу, – и в истолкование заповедей вносился предельно чуждый ей мотив презрения, в результате давая провокационную, адскую смесь любви и презрения как единственно возможное “на земле” отношение к человеку.

Но самая острая провокация в этих провокационных рядах осталась в подготовительных материалах к “Подростку”. Два предварительных варианта цитированной версильской речи перешли почти без изменений в окончательный текст, за исключением двух фраз, оставшихся в черновиках. Там было: “Без сомнения, Христос не мог их любить: ОН их терпел, ОН их прощал, но, конечно, и презирал. Я, по крайней мере, не могу понять ЕГО лица иначе” (16, 156 и 288). При перенесении фрагмента в окончательный текст на место этих двух фраз и встала фраза о Коране, отсутствующая в черновых материалах. В том же контексте функционально *вместо* Христа появился Коран. Очевидно, автор не решился ввести в роман шокирующую гипотезу о *Христе презирающем* – “самую страшную мысль”, по оценке Роберта Джексона²⁴, всего творчества Достоевского, – но он такого Христа *помыслил*. Через Версильского помыслил²⁵.

В посмертно опубликованном исследовании «Из истории “нигилизма”» А.В. Михайлов показал, как европейское понятие нигилизма зарождалось в “Речи мёртвого Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет” в составе романа “Зибенкез” Жан-Поля (1796–1797), где совершенно по-новому была почувствована “ничтожность” человека в результате того, что *сделались мыслимыми* самая идея смерти Бога и обезбоженный мир; у Жан-Поля это лишь страшный сон, и автор идею не разделяет, напротив, но он такое помыслил и изложил сновидение так, “чтобы дать пережить весь ужас обезбоженного мира”, он явился “первооткрывателем самой мыслимости мира без Бога, самой мыслимости того, что Бог умер”, “первооткрывателем столь страшных вещей, впечатление от которых было колоссально”²⁶.

Можно вспомнить это размышление, когда встаёт как вопрос перед нами этот Христос презирающий (не озаботивший, кстати, пока достоевсковедение, за исключением, кажется, лишь давней статьи В.Л. Комаровича²⁷ и приведённого замечания Р.Л. Джексона), оставшийся у Достоевского в черновых недрах его творческой мысли, не введённый в открытое творчество, но тем более задевающий нас как затаённое содержание мысли Достоевского, который, мы знаем, многое такое помыслил, с чем был несогласен.

К этой гипотезе, наверное, можно было бы отнестись как к странной причуде мысли и не принимать её особенно во внимание, если бы как-то она не была уже предсказана пушкинским сеятелем, горько и странно соединившим евангельское задание с презрением к народам-стадам, – и тем самым уже записана в память литературы. А в сеятеле были тем самым предсказаны мотивы “Великого инквизитора”. Очевидно, внутренними ходами достоевского мира версировский Христос презирующий переходил в великого инквизитора, овладевшего человеческой историей от имени Христа.

4

Как объяснял Александру Тургеневу Пушкин, “Свободы сеятель пустынный...” возник в подражание “басне”, притче Христовой. “Великий инквизитор” – притча в романе²⁸. Помимо, значит, сближения содержательного есть у этих двух отдалённых текстов и отдалённое жанровое сближение. Притча в романе это обособление, произведение в произведении. Это внутри романа Достоевского произведение Ивана Карамазова, – но, вопреки этому ясно прописанному автором романа структурному факту, поэму Ивана об инквизиторе читают отдельно, как прямое произведение Достоевского. Как формулировал Вячеслав Иванов (в сохранившемся конспекте лекции, прочитанной в Риме в 1930-е годы), “она связана, хотя есть основания её считать отдельной вещью”²⁹. Сложность чтения этого текста в том, что, вероятно, надо читать его двойными глазами – как прямое, хотя и “связанное”, высказывание автора Достоевского. Но отсюда проистекает и сложность понимания, постоянно сказывающаяся в истолкованиях уже XX в. (этой сложности нет ещё в наивно-классической книге В. Розанова, 1891 г.). В упомянутой заметке Вяч. Иванов согласен принять “легенду” исключительно “как портрет Ивана”, человеческий документ героя и даже “клиническую запись”, как философское же высказывание Достоевского она оценена низко (“Итак, если это Достоевский, то легенда плоха (...) Но художественно однако эта легенда совершенна – как портрет Ивана”³⁰). Близко к тому и в те же 1930-е годы судит Романо Гвардини: это произведение Ивана, созданное в своё оправдание и даже его “саморазоблачение”³¹.

Заключение слушателя поэмы, Алёши, мы помним: “Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того” (14, 237). Автор Иван не спорит, признавая тем самым как будто авторскую свою неудачу. Но неудача автора Ивана есть удача автора Достоевского, очевидно задумавшего и исполнившего “хвалу Иисусу”. В недоуменных реакциях сильных умов XX в., однако, Христос “Великого инквизитора” и породил основное недоумение.

“Поэтому я решился принять тот вызов, который ощутил, и поставил вопрос, на первый взгляд парадоксальный: так ли уж неправ в конечном счёте Великий инквизитор по отношению к такому Христу?”³² К какому *такому*? То есть к какому-то “не такому”, бросающему вызов христианской мысли о Достоевском. Теолог Романо Гвардини судит его как неканонический образ вне исторических христианских функций, вне исторической христианской Церкви: “Это – Христос, лишённый всех и всяческих связей, Христос Сам по Себе”³³. Но и не только Христос вне Церкви: “разве это Господь Евангелий, Тот, Кто принёс “не мир, но меч”?” – С.С. Аверинцев ставит ему в параллель целый список романтических “персонажей розовой воды” на месте евангельского образа – от Ренана до Михаила Булгакова³⁴. Достоевсковед наших дней ищет выход из положения, идентифицируя гвардиниева Христа “самого по себе” (“Ein Christus nur für sich allein”³⁵) с достоевским же “Христом вне истины” именно как таким, как его понимает Иван Карамазов³⁶. Исследователь в ряде своих работ развил гипотезу о постепенном пересмотре Достоевским на своём пути своего же парадоксально знаменитого “Христа вне истины”, парадоксально утверждённого им как любимый собственный образ в письме 1854 г. к Н.Д. Фонвизиной, пересмотре, в конечном счёте и приведшем к Христу, как он представлен в монологе инквизитора, т.е. к Христу Ивана Карамазова, не Достоевского. Своему толкованию истолкователь ищет опоры в тексте, подчёркивая своим курсивом *истину* как аргумент инквизитора против молчащего визави: “И можно ли было сказать хоть что-нибудь *истиннее* того, что он возвестил Тебе в трёх вопросах, и что Ты отверг...” (14, 229). Следовательно – перед нами тот самый “Христос вне истины”, который был образом Достоевского, а стал образом Ивана, героя Достоевского, и его героя второго порядка – великого инквизитора; любимый образ молодого ещё Достоевского стал ложным образом его поздних, от автора отчуждённых героев.

Какому, однако, в итоге “хвала Иисусу” – ведь не этому ложному образу? Слово Алёши – авторитетный вердикт, звучащий

авторитетностью подлинно авторской и, значит, удостоверяющий от настоящего автора (впрочем, и автор второго порядка не отрицает) присутствие в спорном произведении подлинного Христа Достоевского.

Недоумение относительно подлинности образа владеет и действующими лицами. Что это, “какое-нибудь невозможное *qui pro quo*?” – вопрос Алёши (14, 228). *Qui pro quo* – комедийный, почти водевильный термин – это подмена. Подмена подозревается сразу не только Алёшей, слушателем, но героем, самим инквизитором: “Это Ты? Ты? <...> Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: Ты ли это или только подобие Его...”. И авторский комментарий Ивана: “Пленник же мог поразить его своею наружностью” (14, 228). Мотив двойника возникает в сюжете, но если не авторством Ивана, то авторством Достоевского, кажется, не поддерживается. Тем не менее мы наблюдаем на эту тему сомнения в философской критике, и относятся эти сомнения не только к тенденциозному, допустим, представлению образа в монологе великого инквизитора, но и к самому молчащему образу вне этого монолога – к самому его молчанию и в особенности к финальному поцелую: “Поцелуй Христа есть непростительная вещь в художественном смысле. Он никогда не целует. Его целуют”³⁷. “В непосредственной художественной образности самого текста молчание Христа приобретает какие-то психологические качества сновидения; атмосфера, совершенно неизвестная Евангелию. Это молчание оставляет по себе некую пустоту, которую многозначность позволяет заполнять самым противоречивым образом”³⁸. О поцелуе Христа как кульминации всего действия – иначе у О. Седаковой: “...именно здесь мы вырываемся из сферы Ивана <...> в область чистого видения <...> Вызванный Достоевским и его героем образ в конце концов действует так, как это свойственно ему”³⁹.

Надо вспомнить эту кульминацию и вместе развязку в тексте Достоевского, последнее слово поэмы Ивана: “Поцелуй горит на его сердце, но старик остаётся в прежней идее” (14, 239). Но поцелуй на сердце его *горит*! Похоже, что Достоевский его оставляет, по-пушкински, “погружённым в глубокую задумчивость”. И ещё одно из Пушкина, может быть, здесь откликается – из адского пушкинского стихотворения: “*Лобзанием своим насквозь прожѣг уста, / В предательскую ночь лобзавшие Христа*”. Он не целует – Его целует Иуда, которому сам Сатана возвращает у Пушкина прожигающий поцелуй. И вот в сюжете “Великого инквизитора” не обратная-возвратная ли цитата из Пушкина?

Инквизитору, который выбрал умного духа и представляет его в сюжете, возвращается от Христа прожигающий поцелуй – но любовью прожигающий. Достоевский не следует евангельскому сюжету – он сотворяет свой священный сюжет. То же, видимо, надо и в целом сказать о Христе поэмы, которого его критики сверяют с Христом Писания.

Возможно, критически и загадочно формулируемый “Христос сам по себе” Романо Гвардини в самом деле ближе всего подходит к лику *Христа Достоевского*, максимально очищенного от слов и поступков. Свой единственный опыт поэтического воплощения этого лика Достоевский затруднил нарочито, поместив его в оболочку “чужого слова”, притом вдвойне чужого – Ивана и инквизитора. “Достоевский создал, таким образом, исключительно неблагоприятные предпосылки для изображения Христа, соответствующего Его образу в Новом Завете”⁴⁰. И вызвал, как следствие, философский огонь на себя от сильных умов, вознамерившихся проверить созданный им образ на предмет такого соответствия – вместо того чтобы просто принять его от Достоевского. Загадка “Великого инквизитора” в том, как в специально устроенных неблагоприятных условиях получилась от настоящего автора убедительная “хвала Иисусу, а не хула”, и на поэтологическое раскрытие этой загадки могут быть потрачены профессиональные филологические усилия.

На гипотезу же “Христа вне истины” в поэме Ивана можно сказать, вероятно, что таков он и есть как образ великого инквизитора, что подтверждает текст, но таков ли он как образ поэмы, которому в результате она оказывается “хвалой”, чего и автор Иван не отрицает, принимая, похоже, оценку Алёши, а с ней и самооценку автора Достоевского? Тем не менее философские сомнения в будущем веке будут именно относиться к Христу Достоевского в этой поэме.

Эти сомнения будут означать и пересмотр всей разыгранной ситуации; недаром этот вопрос Гвардини: так ли *в конечном счёте* неправ инквизитор по отношению к *такому Христу*? Тоталитаристский XX век даст целый ряд таких пересмотров если не в пользу, то в сторону признания своей правоты и за инквизитором, ряд, ещё в столетии Достоевского предвосхищенный Константином Леонтьевым; об этом далее. Критический взгляд на Христа в поэме вёл к пересмотру всего проблемного соотношения, которое представлялось столь ясным Розанову (на что и последовал ему личный ответ в письме от Леонтьева). Задана же была эта скрытая сложность ещё в давнем стихотворении

Пушкина. И мотив *qui pro quo*, подмены и двойника недаром сигнализировал от автора об этой большей сложности, указывая, похоже, на большую тему о превращениях Христова образа в христианской истории человечества и особенно в век Достоевского – да и в век уже Пушкина. Уже его новый сеятель, “И.Х.”, умеренный демократ, тот, кто первый провозгласил свободу, равенство и братство, по Белинскому, и т.д. – версильковский Христос презирающий, наконец, великий инквизитор *вместо* Христа.

5

“Достоевский изучает человека в его проблематике, – иначе сказать, в его свободе, которой дано решать, избирать, отвергать и принимать...”⁴¹ “Великий инквизитор” стал итоговым средоточием проблематики человека у Достоевского, сокровенной его проблематики, преломленной в контридеологии инквизитора, философского оппонента, и тем самым обостренно-полемически выговоренной.

Если вернуться к заповеди любви, то с этой именно абсолютной вершины и предъявляет свой счёт самому творцу её инквизитор: Ты поступил с людьми, *“как бы и не любя их вовсе”* (14, 232). И упрекает Его в отсутствии *сострадания*, что выразилось в *уважении* к человеку: “Столь уважая его, Ты поступил, как бы перестав ему сострадать, (...) – и это кто же, Тот, который возлюбил его *более самого себя!*” (заметим здесь, и это стоит отметить, выразительную коррекцию заповеди: кто производит эту коррекцию – инквизитор, Иван, Достоевский?). Потому что сострадание, так он формулирует, “было бы ближе к любви” (14, 233). Так прежний раскольниковский сплав *любви-сострадания* и *презрения* осуществляется максимальным образом в деле великого инквизитора. В своей книге Розанов именно этот сплав отметил; он отметил в поэме-“легенде” “необыкновенную сложность её и разнообразие” совмещённых в проповеди её героя идей и мотивировок, разнообразие и сложность, “соединённые с величайшим единством. Самая горячая любовь к человеку в ней сливается с совершенным к нему презрением”⁴². *Сливается*: та самая адская смесь.

Главное же – *человеческая природа*. Главный контраргумент оппонента против главной Его ошибки. В оценке человеческой

природы была главная ошибка: “Клянусь, человек слабее и ниже создан, чем Ты о нём думал!” (14, 233). И человеческая природа оказалась сильнее Его. Человеческая природа при этом мыслится неизменной. “...не переменятся люди, и не переделать их никому, и труда не стоит тратить!” – говорил Раскольников Соне (6, 321; как не вспомнить здесь вновь из сеятеля – “*Но потерял я только время, / Благие мысли и труды...*”?). Человеческая природа мыслится неизменной, *непоправимой* – но в качестве таковой какой-то неокончательной, *недоделанной*, злостно испорченной: “*недоделанные пробные существа, созданные в насмешку*” (14, 238). Эта формула человека в устах героя поэмы и за ним стоящего Ивана предполагает “заключение от творения к Творцу”, т.е. “онтологическую насмешку” в замысле творения⁴³. Человек был *создан* таким “в насмешку”.

Так на языке инквизитора – ну а что мы находим у Достоевского на его личном и чистом, собственном языке? Один из путей к “Великому инквизитору” вёл от записи 1864 г. “Маша лежит на столе...”, где сказано: “Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, след., не оконченное, а переходное (...) на земле человек в состоянии переходном” (20, 173). Вскоре вслед Достоевскому Ницше, ещё не зная о нём, провозгласит своё знаменитое: человек это мост, *переход* (Übergang) по канату над пропастью между животным и сверхчеловеком. Сближение, совпадение *словаря* здесь кое-что значит. И не в одном “переходе” – сближение словаря, но и в “твари”, и в сострадании к твари, в том же самом проблемном контексте. «В человеке т в а р ь и т в о р е ц соединены воедино: в человеке есть материал, обломок, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть также и творец, ваятель, твёрдость молота, божественный зритель и седьмой день – понимаете ли вы это противоречие? И понимаете ли вы, что в а ш е сострадание относится к “твари в человеке”, к тому, что должно быть сформовано, сломано, выковано, разорвано, обожжено, закалено, очищено, – к тому, что с т р а д а е т по необходимости и д о л ж н о страдать? А н а ш е сострадание – разве вы не понимаете, к кому относится наше о б р а т н о е сострадание, когда оно защищается от вашего сострадания как от самой худшей изнеженности и слабости? – Итак, сострадание п р о т и в сострадания!”⁴⁴

Ницше также изучает человека в его проблематике, и его проблематика совпадает с проблематикой Достоевского. Решения не совпадают: по части “твари дрожащей” и родства сострадания и презрения Ницше близок к Раскольникову, по части

программной ставки на сострадание в этой смеси он противостоит великому инквизитору, и он, конечно, чужд безграничному, “какому-то не насытившему состраданию” Сони (6, 243), не раскольниковскому, иному, не могущему перейти в презрение.

Это сближение словарей датируется началом и серединой 1880-х годов, Ницше здесь на пороге узнания Достоевского. Достоевский же этих мыслей о человеке как переходе и о сверхчеловеке узнать не успел. Но сверхчеловека Ницше успел узнать Владимир Соловьёв и, отзываясь на него как на опасный соблазн, начал тем не менее так разговор о нём (1897): “Эта мысль прежде всего привлекает своею истинностью”⁴⁵. Затем двумя годами позже (1899) он написал об “идее сверхчеловека” ещё одну статью, где сказал: “Всякая идея сама по себе есть ведь только умственное окошко”⁴⁶ – и признал идею Ницше окошком на истину, но в искажающем преломлении. И назвал сверхчеловеком своего антихриста в предсмертной повести о нём.

Достоевский слова “сверхчеловек” себе не позволил. Но он помыслил в той же записи 1864 г. некое будущее *иное состояние* человека и не знал, как его назвать, – не мог назвать его вообще “человеческим”, поскольку “будущее существо”, к которому нынешний человек – лишь существо *переходное*, “вряд ли будет и называться человеком (след., и понятия мы не имеем, какими будем мы существами)”, как не мог и локализовать это будущее состояние в пространстве и времени: “На какой планете, в каком центре, в окончательном ли центре, то есть в лоне всеобщего синтеза, то есть Бога? – мы не знаем” (20, 173). Мысль Достоевского об этом будущем состоянии была в колебании: он весьма неопределённо мыслил его трансцендентно-имманентным, в духе своего христианского историзма и до конца дней не оставлявшего его хилиастического чаяния, сказавшегося особенно в пушкинской речи.

Так или иначе, он мыслил в этом странном мечтании человеческую природу то ли исторически, то ли мистически, мистически-исторически, исторически-трансцендентно, преходящей, и также некий абсолютный рубеж на этом пути “прехождения” человека: “Сам Христос (...) предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече)...” (20, 173). Учение о мече – а вскоре за этой записью Раскольников повторит за своим автором, в самом странном тоже контексте, неожиданно так заключив своё ницшеанское, говоря из будущего, рассуждение о двух разрядах людей: “И – *vive la guerre éternelle*, – до Нового Иеруса-

лима, разумеется!” И на удивлённый вопрос Порфирия Петровича твёрдо ответит, что верует в Новый Иерусалим и в воскресение Лазаря “буквально” (6, 201). Типичный у Достоевского случай и творческий ход – как собственная его мысль переходит в *иную* мысль его героя – путём *соприкосновения* и творческого преломления-отчуждения, не теряя при этом связи с источником – мыслью автора. Так и “недоделанные пробные существа” как отчуждённое от автора суждение о человеке сохраняло, с радикально перемещённым акцентом, связь с собственной авторской мыслью о человеке как существе не оконченном, переходном. Переход же мыслился как христианское отрицание человеком его природы: “Итак, человек стремится на земле к идеалу, *п р о т и в о п о л о ж н о м у* его натуре” (20, 175). Если не забывать при этом о твари дрожащей, явившейся в его мире следом за этой записью автора, то антитезу ей в поддержку записи он мог найти в новозаветном понятии “новой твари”: “*Итак, кто во Христе, тот новая тварь; древнее прошло, теперь всё новое*” (2 Кор 5:17). Тварь дрожащая как натура и новая тварь – идеал, противоположный натуре.

6

В XIX в., ближе к его концу, открылось *умственное окошко*, в которое напряжённо стали смотреть такие умы, как Достоевский, Ницше, Соловьёв, и другие за ними. Это была *оценка человека* как заново и по-новому вставший вопрос, вставший заново на историческом повороте. Оценка человека как родового существа в новейшей истории человечества, открывшейся революцией конца XVIII столетия. Оценка человека в такой всемирной ситуации, в которой протагонистами на исторической сцене выступили широкие массовые движения и выдвигаемый ими и управляющий ими тоталитарный герой, в Наполеоне впервые новому веку явившийся. Ода Пушкина “Наполеон” и дала завязку широкому разветвлённому сюжету русской литературы века, звенья которого в их переходах от Пушкина к Достоевскому мы и пытаемся проследить: Наполеон, который “человечество презрел”, пустынный сеятель, презревший его по-иному, под святым эпитафием из Евангелия, великий инквизитор, отождествивший любовь и презрение к человечеству и обративший этот сплав в государственный принцип.

“Все неразрешимые исторические противоречия человеческой природы на всей земле”, – формулирует инквизитор главную тему всего исторического процесса (14, 230). Тема объявленного умами эпохи процесса “переоценки всех ценностей”, основной из которых и был человек. К этой теме в конечном счёте сводилось главное всё. Историософия сводилась к антропологии. Презрение к человеку и утопия о человеке были полюсами процесса. Пушкин ещё был чужд утопии о человеке (в виде мысли о коренном изменении человека, метаморфозе его природы, какая уже была мыслью Гоголя, с его ожиданием нового Чичикова и нового Плюшкина в третьем томе поэмы, – но она не была ещё мыслью Пушкина), Достоевский сильнее всего образом в неё включён. Тема глядела в XX век. Инквизитор Христу возвращал его высокое понятие о человеке как утопию: “Но вот Ты теперь увидел этих “свободных” людей”. Поэма как произведение Ивана Карамазова – антиутопия⁴⁷, как произведение Достоевского это антиантиутопия.

В самом конце уже века на поэму была выразительная реакция – собственная антиутопия Константина Леонтьева в пике утопии Достоевского с его “всемирной любовью” пушкинской речи и в поддержку антиутопии инквизитора и Ивана. В предсмертных письмах Розанову, только что напечатавшего книгу свою о “легенде”, Леонтьев пророчил – пророчил злорадно (в обоих образовавших это слово значениях, поскольку он своеобразно приветствовал эту будущую картину) – неминуемый скорый социализм как “грядущее рабство” – социализм в союзе “с русским Самодержавием и пламенной мистикой (которой философия будет служить, как собака), (...) но уж тут же будет многим” – и рисовал с известным удовольствием картину “хронических жестокостей, без которых нельзя ничего из человеческого материала надолго построить”. Такова была его окончательная оценка “человеческого материала”. “И Великому Инквизитору позволительно будет, вставши из гроба, показать тогда язык Фёд. Мих. Достоевскому. А иначе всё будет либо кисель, либо анархия...”⁴⁸. Исторически Леонтьев видел вперёд – в грядущей уже в скором времени нашей истории инквизитор такой язык Достоевскому показал. И многие из нас могли увидеть это своими глазами. Но могли увидеть и то, что путём “хронических жестокостей” нельзя из человеческого материала что-либо так уж *надолго* построить.

Сбывшийся леонтьевский прогноз был предвестием тенденции к пересмотру проблемной ситуации поэмы, которая в более

сложных, нежели у Леонтьева, формах скажется в будущем веке. В большой статье 1916 г. “Около Хомякова” о. Павел Флоренский коснется “легенды” по ходу критики хомяковской историко-философской идеи о борьбе в духовной истории человечества двух центральных начал – “иранства” как мягкого начала религиозной свободы и “кушитства” как твёрдого начала необходимости. Хомяков выбирает “иранство” и вслед за ним Достоевский в “легенде”, для Флоренского же она самой навязанной нам ситуацией выбора “приводит религиозное сознание к бесконечным трудностям [...] там, где *tertium dandum est*”. “Христа” Достоевского Флоренский упоминает только в кавычках и находит в поэме “раздвоение образа Христова на два”, признавая и в инквизиторе необходимую сторону этого образа, которой (“если уж нужно было выбирать между двумя”) отдаёт в итоге своё предпочтение как образу Церкви. “Инквизитору Достоевского соответствует “кушитство”, “Христу” Достоевского – “иранство”? Но тогда духу Христову, Церкви, не находится истинного места в системе”⁴⁹.

В русской философской критике это, кажется, было впервые – такое переосмысление сил в конфликте поэмы и открытое положительное утверждение стороны и позиции инквизитора. “Отец Флоренский явно вступает на путь Великого Инквизитора”, – тогда же откликнулся Н.А. Бердяев⁵⁰. В фигуре инквизитора соединялись религиозное и политическое; на сторону антагониста субъективного “Христа” Достоевского Флоренский встал в защиту объективного принципа Церкви, политические же аспекты также сквозили в его полемике с Хомяковым (осуждение его славянофильского политического либерализма), вызвав недоуменную реакцию Вяч. Иванова (в письме ему 12 июля 1917 г.): “Политическая часть Вашей парадоксальной статьи о Хомякове ставит меня прямо в тупик”⁵¹. “На путь великого инквизитора” Флоренский встанет в своей тюремной записке 1933 г. о будущем государственном устройстве страны (уже СССР), к этому моменту уже признав себя на следствии главой “национал-фашистского центра”⁵²; судить по этой записке о политическом мировоззрении автора можно с поправкой на обстоятельства её возникновения, тем не менее контуры ситуации “Великого инквизитора” проступают в ярко развёрнутых в ней описаниях соотношения необходимо-властно и единоначально стоящего над обществом героя “воли”⁵³ и “населения”, которому нужен “отдых”⁵⁴. Воистину великий инквизитор показал язык Достоевскому в тоталитарном тюремном проекте Флоренского.

Ещё раз по этому случаю вспомним Леонтьева, романтически страдавшего в конце своего XIX столетия от недостатка ярких личностей, ярких в добре или зле и представлявшихся ему наподобие героев Шекспира. “Великий вождь, могучий диктатор”, писал он с определённой надеждой, может явиться “т о л ь к о н а п о ч в е с о ц и а л и з м а”⁵⁵. В будущем веке вожди на этой почве явились, но что бы сказал футуролог-романтик, когда бы увидел этих людей и дела их воочию... “Человеческий материал” и “великий вождь” – так видел он будущие структуры и ставку свою на вождя и диктатора понимал как ставку на красоту, надеясь на эстетическую компенсацию, какую явят будущему человечеству несколько ярких фигур, пусть тиранов, за счёт “материала”.

Вождь и масса – это строение будущих в скором времени тоталитарных обществ было открыто в антиантиутопии Достоевского. Народ, превратившийся в безразличную, безразмерную, бесструктурную, атомарно-слитную массу – в XX в. кто только не говорил о появлении на арене истории этой *новой* решающей единицы⁵⁶. Пушкинские “двуногих тварей миллионы” лишь в истории нового века сполна оформились на исторической сцене. “Народ превратился в массу, и это необратимо” – описывал в Германии в начале 1930-х годов, на пороге гитлеровской эпохи, Романо Гвардини ситуацию поэмы Ивана Карамазова-Достоевского⁵⁷. Одновременно в те же годы в двух центрах неслыханно новых “хронических жестокостей”, по Леонтьеву, воспроизводили в мысли своей по-новому, но по-разному, ситуацию “Великого инквизитора” два христианских философа века – Павел Флоренский и Романо Гвардини. Оба дали христианскую критику поэмы, и у обоих эта критика состояла в повороте внимания к позиции инквизитора и её защите от автора, Достоевского. Но пафос этой защиты у Гвардини был свой, и весьма отличный.

В те же самые годы было произнесено слово о “восстании масс” как о содержании новой эпохи (Ортега-и-Гассет, 1930). Гвардини заговорил о том же, но иначе, и его пересмотр фигуры инквизитора у Достоевского был пересмотром господствующего на высотах культуры (в том числе у Ортеги) отношения к новому “человеку массы”. В инквизиторе Достоевского он нашёл реального гуманиста: “Он признаёт человека таким, каков тот на самом деле. Он исходит из того, с чего начинается вся и всякая любовь: христианство апеллирует к реальному человеку, а не к тому, каким ему надлежало бы быть. У Великого инквизитора достаточно терпения”⁵⁸. Если Флоренский, можно сказать, уже-

сточал ситуацию выбора, вставая, по либеральной оценке Бердяева, “на путь Великого инквизитора”, то Гвардини смягчал ситуацию демократическим выбором, принимая сторону обыкновенного человека массы как нуждающегося в христианском “терпении”, оправдании и спасении. Оба критика поэмы в XX в. – не только христианские мыслители, оба – священники, православный и католический, оба судят от имени Церкви. И от имени её “как конкретно-исторического воплощения христианского начала” Гвардини не только принимает, но прямо повторяет аргумент великого инквизитора: “По самой сути своей это – Церковь всех, а не только избранных”⁵⁹. Он и в дальнейшие годы положит силы на сочувственное понимание нового человека массы и его религиозно-философскую реабилитацию (в своей главной книге, уже после второй всеобщей войны, – “Конец Нового времени”, 1950).

“Ессе homo” – в те же 30-е годы назовёт свою статью (1937) Георгий Федотов, говоря в ней о “человеческой драме истории”⁶⁰. Можно эти слова считать и формулой непреходящего содержания поэмы “Великий инквизитор”, остающейся перед нами открытым текстом. Непреходяще же современным центром этого содержания остаётся сформулированный героем поэмы вопрос о вечных неразрешимых исторических противоречиях человеческой природы; история упирается в человека и человеческую природу, историософия в антропологию. Литературный сюжет не имеет исторического конца (“до Нового Иерусалима, разумеется”, – вспомним Раскольникова).

¹ Не отдельным стихотворением, а в составе письма Пушкина А.И. Тургеневу от 1 декабря 1823 г. (единственный беловой источник текста стихотворения). В собрания сочинений Пушкина впервые вошло в 1880, год окончания “Карамазовых”.

² Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 104.

³ “А это есть припоминание (anamnesis) того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до подлинного бытия” (“Федр”, 249с). И далее: “Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную...” (249d), т.е. за явлением припоминая идею.

⁴ “Достоевский – гениальный читатель” – речь 1931 г. // Бем А.Л. Указ. соч. С. 35–57.

⁵ Топоров В.Н. О “резонантном” пространстве литературы // Literary tradition and practice in Russian culture: Papers from an Intern. conf. on the occasion of the seventieth birthday of Yuri Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. P. 16–21. Также: Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1998. Т. 2. С. 125.

⁶ Цитаты из Достоевского даются по: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. (с указанием в тексте статьи тома (арабской цифрой) и страни-

цы). Цитаты из Пушкина – по Большому академическому ПСС также в тексте (том указывается римской цифрой). В цитатах разрядки принадлежат цитируемым авторам, курсивы – автору статьи.

⁷ *Сурат И.* Библейское и личное в текстах Пушкина // Московский пушкинист. М., 2000. Вып. 7. С. 89, 93.

⁸ *Непомнящий В.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 66.

⁹ *Паперный В.* “Свободы сеятель пустынный...” // Коран и Библия в творчестве Пушкина. Jerusalem, 2000. С. 133–148.

¹⁰ *Виноградов В.В.* Язык Пушкина. М., 2000. С. 121–123 (переиздание книги 1935 г.)

¹¹ Пушкин, возможно, познакомился с ним через посредство Чаадаева, писавшего Пушкину 18 сентября 1831 г. о своём предчувствии явления человека, “который принесёт нам истину времени” и называвшего предтечей этого события “политическую религию, проповедуемую сейчас Сен-Симоном в Париже”, или же, прибавлял Чаадаев, католицизм новой формации, идущий на смену прежнему (XIV, 227). “Политическая религия” нового христианства и стала бродилом метаморфоз Христова образа в XIX в., в том числе в России. Пушкин не откликнулся прямо на эту мысль Чаадаева, но соответствующие явления наблюдал и уже своим поэтическим подражанием Христу 1823 г. и эпистолярным автокомментарием к нему на них откликнулся. На пути Достоевского “политическая религия” и впоследствии внутренняя с нею борьба стали одним из главных событий, в конце концов и приведших его к “Великому инквизитору”.

¹² *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 709.

¹³ Чтения которого о Богочеловечестве посещал в эпоху “Братьев Карамазовых” (в начале 1878 г.) Достоевский.

¹⁴ *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 149.

¹⁵ *Фаустов А.А.* Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 161.

¹⁶ *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 3. С. 451.

¹⁷ *Тихомиров Б.* К осмыслению глубинной перспективы романа Достоевского “Преступление и наказание” // Достоевский в конце XX в. М., 1996. С. 260.

¹⁸ *Седакова О.* Проза. М., 2001. С. 278.

¹⁹ Как параллель диалогам у Достоевского: « – Помнишь, ты же всегда говорил, что “люби ближнего” так же отличается от долга, как ливень блаженства от капли удовлетворённости? (...) – Иронию своего состояния я прекрасно вижу. Со вчерашнего дня, да, наверное, и всегда, я только и делал, что набирал войско доводов в пользу того, что эта любовь к этому ближнему никакое не счастье, а чудовищно грандиозная, наполовину неразрешимая задача!» (*Музиль Р.* Человек без свойств. М., 1984. Кн. 2. С. 424. Пер. С. Алта).

²⁰ *Айрапетян В.* Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М., 2001. С. 243–244.

²¹ *Пришвин М.М.* Дневники, 1923–1925. М., 1999. С. 285.

²² *Бубер М.* Два образа веры. М., 1995. С. 274.

²³ Заповедью, заметим, ветхозаветною, принятой и в Евангелие, однако присутствующей в трёх синоптических и отсутствующей в четвёртом Евангелии. Вместо неё в четвёртом Евангелии даётся “заповедь новая” – существенно новая в сравнении с канонической заповедью: “Заповедь новую даю вам, да любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга” (Ин 13:34).

²⁴ *Джексон Р.Л.* Завещание Достоевского. М., 1995. С. 14.

²⁵ Это место в текстах Достоевского явно не учтено в замечании исследовательницы: Достоевский “никогда ни сам, ни устами кого-либо из своих героев

не покушался на личность Христа" (*Ермилова Г.Г. Тайна князя Мышкина. Иваново, 1993. С. 8; цит. по ст. Б. Тихомирова, см.: Достоевский и мировая культура. Альманах. СПб., 1999. № 13. С. 161.*)

²⁶ *Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 553.*

²⁷ *Комарович В.Л. "Мировая гармония" Достоевского // Атеней. Л., 1924. Кн. 1/2. С. 142.*

²⁸ *Седакова О. Притча и русский роман // Седакова О. Проза. М., 2001. С. 274–285.*

²⁹ *Иванов Вяч. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 76.* Автор вспоминает примеры вставных новелл из истории литературы – от Апулея и "Дон Кихота" до капитана Копейкина.

³⁰ Там же. С. 78–79.

³¹ *Гуардини Р. Человек и вера. Брюссель, 1994. С. 130.*

³² Там же.

³³ Там же. С. 134.

³⁴ *Аверинцев С.С. "Великий инквизитор" с точки зрения advocatus diaboli // Аверинцев С.С. София – Логос: Словарь. Киев, 2001. С. 328.*

³⁵ *Guardini R. Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk: Studien über Glaube. 7. Aufl. Mainz; Paderborn, 1989. S. 140.*

³⁶ *Тихомиров Б. Христос и истина в поэме Ивана Карамазова "Великий инквизитор" // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб., 1999. № 13. С. 158–159.*

³⁷ *Иванов Вяч. Указ. соч. С. 78.*

³⁸ *Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 328.*

³⁹ *Седакова О. Притча... С. 285.*

⁴⁰ *Казак В. Образ Христа в "Великом инквизиторе" Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. М., 1995. № 5. С. 37.*

⁴¹ *Флоровский Г., протоиерей. Пути русского богословия. Paris, 1981. С. 296.*

⁴² *Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. М., 1996. С. 95.*

⁴³ *Тихомиров Б. Христос и истина в поэме Ивана Карамазова "Великий инквизитор". С. 173.*

⁴⁴ *Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 346–347.*

⁴⁵ *Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. 2-е изд. СПб., 1914. Т. 10. С. 29.*

⁴⁶ *Соловьёв В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 611.*

⁴⁷ "Пророческий или нет, это действительно и неоспоримо один из ключевых текстов для проблемы проблем нашего столетия, проблемы тоталитаризма" (*Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 327.*)

⁴⁸ Из письма В.В. Розанову 13 июня 1891 г. // *Русский вестник. 1903. № 5. С. 174.*

⁴⁹ *Флоренский П., священник. Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 295.*

⁵⁰ *Флоренский: pro et contra. СПб., 1996. С. 389.*

⁵¹ *Флоренский П., священник. Указ. соч. Т. 2. С. 757.*

⁵² Там же. С. 803.

⁵³ "Требуется лицо, обладающее интуицией будущей культуры, лицо пророческого склада. Это лицо на основании своей интуиции, пусть и смутной, должно ковать общество". Новые тоталитарные герои (названы Муссолини и Гитлер) – "лишь первые попытки человечества породить героя" (Там же. С. 651).

⁵⁴ “Этот отдых может быть получен только в том случае, если выдающаяся личность возьмёт на себя бремя и ответственность власти и поведёт страну так, чтобы обеспечить каждому необходимую политическую, культурную и экономическую работу над порученным ему участком” (Там же. С. 679).

⁵⁵ Леонтьев К. Собр. соч. М., 1912. Т. 6. С. 186.

⁵⁶ См. фундаментальный труд Ханны Арендт “Истоки тоталитаризма” (М., 1996), где в том числе говорится о превращении коммунистической идеи бесклассового общества в современное общество масс, о взаимозависимости в структуре этого общества героя и масс (“Вождь без масс – ничто, фикция”) и о задании “овладеть человеком в целом” в этой новой политической архитектуре (С. 407, 432, 446).

⁵⁷ Гвардини Р. Человек и вера. С. 125. Первое издание книги Гвардини – 1932.

⁵⁸ Там же. С. 135.

⁵⁹ Там же. С. 132.

⁶⁰ Федотов Г.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1998. Т. 2. С. 248.



Н.Н. Подосокорский

КАРТИНА НАПОЛЕОНОВСКОГО МИФА В РОМАНЕ “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

Наполеон же внутренне господствует во всех нас, в наших государствах и армиях, в нашем общественном мнении, во всем нашем политическом бытии, причем тем больше, чем меньше мы это сознаем.

Освальд Шпенглер¹

Создавая картину наполеоновского мифа в “Братьях Карамазовых”, Достоевский предполагал, что читатель знаком с его предыдущим творчеством. За три десятилетия писатель создал грандиозную “Наполеониаду”, которая охватила целый комплекс проблем, связанных с функционированием наполеоновских легенд и идей в русской и европейской культуре. Еще А.С. Пушкин во второй главе “Евгения Онегина” сказал знаменитое: “Мы все глядим в Наполеоны...” Темы наполеонизма как конкретно-исторического выражения наполеоновского мифа в той или иной степени касались все значительные русские писатели XIX столетия, но наиболее полно русская национальная специфика этого явления была раскрыта именно Достоевским.

В записях к “Дневнику писателя” за 1876 г. Ф.М. Достоевский, отмечая чрезвычайную размытость идеи любви к человечеству, вспомнил о Наполеоне I: “Но как вселить любовь к всему человечеству как к одному лицу. Из расчета, из выгоды? Странно. Почему мне любить человечество? (...) А как у меня вдруг явится расчет другой? Скажут, фальшивый. А я скажу, а вам-то какое дело – я и сам знаю, что фальшивый, но ведь фальшивый-то в общем, в целом, а пока я и очень, очень могу проявиться своеобразно, для личности, для игры, по личным чувствам. Проявился же Наполеон I, а ведь уж наверно в идее ничего не лежало из любви к человечеству. Впрочем, эта идея возбудит спор, и я оставляю себе разъяснить ее в дальнейшем, но здесь скажу лишь, что идея

любви к человечеству есть одна из самых непонятнейших идей для человека как идея”. Последний роман писателя в числе прочих глобальных задач должен был разъяснить и идею любви к человечеству, обездоленному и несчастному, “оставленному Богом в царстве мрака и несправедливости”. Многочисленные *спасители человечества* – диктаторы XIX–XX вв. от Наполеона I до И.В. Сталина – мечтали устроить счастливое общество на разумных основаниях, изменив неустраивающий их мир по-своему. Однако существовало также множество наполеонов малых, “не командовавших ни одною егерскою ротою”, которые строили свои планы в уединении и безвестности и томились духовной жаждою скорого подвига, мечтали о собственном “тулоне”, чтобы из “нуля” разом стать “единицей”. Каждый из них находил в наполеонизме что-то свое, но среди хаоса честолюбивых замыслов и самоотверженных проектов было и нечто общее.

Говоря условно, развитие наполеонизма предполагает два этапа: 1) этап революционный, когда из *подполья* на политическую сцену выступает джентльмен “с ретроградной и насмешливой физиономией”, призывающий бросить все благоразумие к черту, чтобы “опять по своей глупой воле пожить”, и 2) этап бонапартистский, когда джентльмен с ретроградной физиономией приходит к власти, устанавливая деспотическое правление. Смену этих этапов чётко выразил Стебельков в романе “Подросток”, используя исторический первопример: “Была во Франции революция, и всех казнили. Пришел Наполеон и всё взял. Революция – это первый человек, а Наполеон – второй человек. А вышло, что Наполеон стал первый человек, а революция стала второй человек” (13, 182). Сочетание революционности и деспотизма, желание “проявиться своеобразно, для личности, для игры, по личным чувствам” в период кризиса старых общественных установлений составляет особенность наполеонизма. Не одолеть Революцию, но потеснить ее, сделав “вторым человеком”, – такова задача Наполеона, который, по словам глубочайшего русского поэта Ф.И. Тютчева, всю Революцию “носил в самом себе...”².

Хотя действие романа “Братья Карамазовы” происходит в середине 60-х годов (более точно в 1866 г.), произведение вобрало в себя многие черты эпохи 70-х годов. Обострение всеобщего национального вопроса, проблема соотношения национальной политики и нравственности, взаимоотношения России и Европы – всё это с новой, невиданной ранее силой будоражило умы современников. Н.Я. Данилевский в труде “Россия и Европа”

заметил, что “обоим Наполеонам суждено было, сознательно или бессознательно, выдвинуть на первый план вопрос о политическом значении народности...”³. Действительно, решение национального вопроса многие связывали с деятельностью одного харизматического лидера, народного вождя. В пореформенной России ожидание *русского* Наполеона, который бы сплотил славянство под русским знаменем и вывел Россию на подобающее ей место в Европе и мире, витало в воздухе.

Старые антинаполеоновские ярлыки начала века (“корсиканское чудовище”, “людоед”, “лютый волк в европейской овчарне”) давно потеряли свою актуальность и вызывали в обществе лишь усмешку; зато известный наполеоновский интеллект, его неутомимая деятельность на благо отечества в трудные времена, замечательная работоспособность и неприхотливость в повседневном быту, а главное, неуловимое обаяние тщеславия (то, что Л.Н. Толстой назовет “искренностью лжи”⁴) – все это давало Наполеону гораздо более высокую оценку в сравнении с теми, кто тогда управлял народами Европы. Но оставалась неразрешенной другая проблема – проблема наполеоновой религии.

В одной из редакций рассказа “Честный вор” Достоевский привел народное предание о Наполеоне, который отказался принять русскую веру (2, 425–426). Вера самого Наполеона многими воспринималась как антихристианская, а сам Наполеон как Антихрист. Притязания этого “Агамемнона царей” на священность своей власти настораживали и пугали одних как знамения *о начале конца*, восхищали и покоряли других как основы новой морали; но, так или иначе, самовольное возложение императорской короны Наполеоном на свою голову всеми воспринималось как пришествие *во имя своё*, как претензия не только на кесарево, но и на Божье право. В стихотворениях, посвященных Наполеону поэтами Золотого века, особое значение приобрела “злодейская порфира”, “железный венец” великого исполина. А в сознании масс долго еще звучало раскатистое эхо громогласных слов: “Бог дал мне корону, и горе тому, кто ее тронет!”.

Впервые в романе о Наполеоне вспоминает в беседе с Марьей Кондратьевной поющий “о царской короне” Смердяков. Непризнанный член карамазовского семейства признается, что ненавидит Россию и желает уничтожения ее армии:

– Я не только не желаю быть военным гусариком, Марья Кондратьевна, но желаю, напротив, уничтожения всех солдат-с.

– А когда неприятель придет, кто же нас защищать будет?

– Да и не надо вовсе-с. В двенадцатом году было на Россию великое нашествие императора Наполеона французского первого, отца нынешнему, и хорошо кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с" (14, 205).

Смердяков, познания которого в истории ограничивались десятью страницами из "Всеобщей истории" Смарагдова и, по-видимому, беседами с весьма начитанным Иваном Федоровичем, не только готов идти за Наполеоном, но откровенно жалеет о неудавшемся порабощении "Наполеоном французским первым" России. Особую неприязнь он питает и к верному слуге дома Карамазовых – старику Кутузову (очевидно, сходство фамилии последнего со знаменитым полководцем, снискавшим славу победителя армии "двунадесяти языков", не могло импонировать этому почитателю Наполеона). Ненависть свою к отечеству и преклонение перед всем французским и заграничным Смердяков мог унаследовать от Федора Павловича, который любил за коньячком ругать Россию по-русски и по-французски: "А Россия свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию... то есть не Россию, а все эти пороки... а пожалуй, что и Россию. Tout cela c'est de la cochonnerie [Все это свинство (франц.)]" (14, 122).

Ответ Смердякова Марье Кондратьевне затрагивает и тему родства двух Наполеонов. Так, он называет Наполеона первого *отцом* Наполеона "нынешнего". В комментарии к Полному собранию сочинений (ПСС) справедливо отмечено: "Наполеон I не был отцом Наполеона III, о котором говорит Смердяков. Наполеон III был сыном брата Наполеона I – Людовика Бонапарта, короля Голландии" (15, 550). Стоит вспомнить, что тема эта интересовала и других героев Достоевского. В "Записках из Мертвого дома" "самый решительный, самый бесстрашный из всех каторжников" Петров спрашивал Горяничкова о Наполеоне III: действительно ли тот "родня тому, что в двенадцатом году был?" (4, 83). Вопрос о родстве двух Наполеонов разрешается Смердяковым не с точки зрения непосредственной исторической достоверности, но путем своеобразной логики: не было бы Наполеона I – не появился бы на свет и Наполеон нынешний.

Нечаянный свидетель тирады о Наполеоне в главе "Смердяков с гитарой" – Алеша Карамазов – в следующей главе "Братья знакомятся" вновь слышит о знаменитом имени, но уже от брата Ивана. Иван Федорович спрашивает его: "Отвечай: мы для чего

здесь сошлись? Чтобы говорить о любви к Катерине Ивановне, о старике и Дмитрие? О загранице? О роковом положении России? Об императоре Наполеоне? Так ли, для этого ли?

– Нет, не для этого.

– Сам понимаешь, значит, для чего. Другим одно, а нам, желторотым, другое, нам прежде всего надо предвечные вопросы разрешить, вот наша забота” (14, 212).

Иван ставит разговор о Наполеоне в один ряд с роковым положением России и заграницей, но, тем не менее, не желает об этом говорить с Алешей, оставляя говорить об этом другим. Но мы знаем, что несколькими страницами ранее о загранице, роковом положении России и об императоре Наполеоне говорил в меру своего понимания двойник Ивана – Смердяков. Исследователями не раз отмечалось, что двойники в романах Достоевского явно проговаривают самые сокровенные мысли героев, те их заветные идеи, которые сами герои проговорить не смеют, придают их теоретическим построениям логическую завершенность. Преклонение Ивана Карамазова перед Наполеоном, о котором он не говорит открытым текстом, в данном случае примитивизируется Смердяковым: “...хорошо кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе”.

Необходимо отметить, что из вопросов Ивана, обращенных к Алеше, читателю непонятно, о каком именно Наполеоне он не желает говорить; хотя в указателе имен ПСС это упоминание и отнесено к имени Наполеона I (17, 469). Наполеон III, над полицейским режимом которого иронизировал Миусов в келье старца (14, 62), несомненно, приковывал к себе внимание в 1866 г. многими событиями: экономический кризис во Франции, мексиканская авантюра, вызывающая удивление пассивная политика правительства Второй империи во время австро-прусской войны 1866 г., завершившейся триумфом Бисмарка, наконец, годом раньше предметом широкого обсуждения была книга Наполеона III “История Юлия Цезаря” (ставшая одним из идейных источников теории Раскольников в “Преступлении и наказании”). Безусловно, Луи Наполеон, хотя и “считался тогда главной силой в Европе”⁵, не мог подобно своему великому дяде стать героем для такого огромного большинства людей, и вовсе не удивительно, что Иван Карамазов, очарованный наполеоновской легендой, не желал говорить о “Наполеоне малом” (В. Гюго), о котором говорили и писали тогда довольно много. Понятно, что слова Ивана напрямую связаны с тирадой Смердякова, но

Смердяков упоминает двух Наполеонов одновременно (!), также не желая говорить о Наполеоне нынешнем ничего, кроме того, что его "отцом" был Наполеон первый. Думается, что Достоевский специально снял все возможные ориентиры, по которым можно было бы установить конкретную историческую личность в речи Ивана. Остается только громкий титул и мифическое имя – "император Наполеон", т.е. символ определенных притязаний и качеств правителя. Таким образом, Иван переводит разговор в иную плоскость: от императора Наполеона и рокового положения России к предвечным мировым вопросам.

Предвечные вопросы Иван Карамазов пытался разрешить в поэме о Великом инквизиторе. Уже В.В. Розанов отмечал, что Легенда не могла быть написана ранее XIX столетия. Место и время действия, а также историческая обстановка в поэме не играют исключительно важной роли. В картине инквизиции в Испании XVI в., в монологах старого кардинала, созданных Иваном, проступают линии мирового исторического развития до и после пришествия Христа, с великой остротой ставятся вопросы о целях и путях этого развития.

Кардинал более всего обвиняет Христа в том, что Тот не поддался третьему искушению страшного и могучего духа в пустыне, не взял меч и порфиру кесаря, чтобы объединить все народы в единую земную империю, разрешив тем самым вековую тоску по всеединству, охватившую их со времен Вавилонского столпотворения. Инквизитор говорит о великих завоевателях, Тимурах и Чингисханах (в черновиках к роману наряду с ними упоминаются и Аттилы (15, 243)), которые "пролетели как вихрь по земле, стремясь завоевать вселенную" и которые, "хотя и бессознательно, выразили ту же самую великую потребность человечества ко всемирному и всеобщему единению" (14, 235). Понятно, что католический первосвященник – плод автора XIX в.; в его монологе затрагиваются исторические противоречия, которые раскрылись лишь после ужасов Великой французской революции в наполеоновскую эпоху. Век бесчинства свободного ума и науки, век атеизма и возвеличения рационалистического идеала человека породил непокорных и свирепых бунтовщиков с "гордостью ребенка и школьника", которые, ниспровергнув храмы и залив кровью землю, догадались, наконец, что "хоть они и бунтовщики, но бунтовщики слабосильные, собственного бунта своего не выдерживающие". Период смятения и богохульства, т.е. ничем не ограниченной свободы *многих*, сменился периодом произвола *одного*, деспотизмом великого

властителя, которому в отчаянии поклонилось миллионное стадо, всецело уверовав в правоту его *тайны*. Неудивительно, что старый инквизитор говорит об азиатских властителях, как о восточных “наполеонах”. Многие современники и поздние историки называли и Наполеона Великого западным “чингисханом”, мечтавшим покорить весь мир до “последнего моря”. Перед нашествием на Россию в 1812 г. император французов откровенно говорил: “Через пять лет я стану властелином мира, остается только Россия, но я раздавлю ее”.

После Тильзита Наполеон, по выражению Н.А. Полевого, “забыл, что есть же всему предел”, и с высоты, казалось, недостижимого, но им достигнутого величия посчитал возможным, как он заявит своим сенаторам, “обеспечить за Францией господство над всем светом”, вознамерился, говоря стихами В. Гюго,

Весь мир одушевить Парижем,
В Париже воплотить весь мир.

В беседах с Э. Лас-Казом на о-ве Святой Елены Наполеон так изложил свой план: “Вся Европа составила бы один народ, одно семейство. Везде были бы одни законы, одни деньги, одна мера весов. Я бы потребовал, чтобы не только моря, но и все реки были открыты для всеобщей торговли, чтобы войска всех держав ограничились одной Гвардией Государей [как тут не вспомнить Смердякова, желавшего уничтожения всех солдат. – *Н.П.*]. Своего сына я сделал бы соцарствующим императором. Кончилось бы мое диктаторское правление и началось бы конституционное. Париж стал бы столицей мира”⁶.

Такой внимательный читатель Достоевского, как академик Е.В. Тарле, в конце своей знаменитой монографии “Наполеон” отмечал, что “в памяти человечества навсегда остался образ [Наполеона], который в психологии одних перекликался с образами Аттилы, Тамерлана и Чингисхана, в душе других – с тенями Александра Македонского и Юлия Цезаря”⁷. [Замечательно, что о Великом Македонянине вспомнит отец семейства Карамазовых Федор Павлович (14, 70), а о Божественном Юлии – старший из братьев Дмитрий Карамазов (15, 33). Современный историк, профессор Н.А. Троицкий сказал по-иному: «Во всяком случае, Наполеон строил планы не Аттилы, не Чингисхана или Тимура, с которыми часто сравнивали его враги, а Цезаря или Карла Великого, соединявшего в себе еще и Вольтера. Одни историки (преимущественно французские) восхваляют его планы как прообраз современной политики “объединения Европы”, другие

(особенно российские) – осуждают как стремление обеспечить на континенте главенство Франции. Думается, здесь одно не исключает другого»⁸. Безусловно, имелись и обратные сравнения. Так, один из отцов-основателей евразийства П. Савицкий писал: "Разрешите мне еще раз одно сравнение с Европой: в сопоставлении с Чингисханом Наполеон – не более как мелкотравчатое и неудачливое его подобие, к тому же на шесть веков позднее"⁹.

Великий инквизитор восторгается Чингисханом (или Тамерланом – в данном случае для него эти символические имена выражают одно и то же) точно так же, как Иван Карамазов восхищается Наполеоном. По мысли главного идеолога семьи Карамазовых наполеоны и чингисханы были призваны исправить ошибку Христа, поработить народы, чтобы дать им всемирный покой и счастье. Великий инквизитор стремится пройти наполеоновский путь с другого конца. Если Наполеон, получивший светскую власть, возмечтал о власти духовной, то католический первосвященник, наоборот, имея власть духовную, желает власти кесаря. И то и другое есть, по мысли Ивана, соединение государства и церкви, осуществление которого требует широкого применения насилия и массового кровопролития, ибо ложь лежит в самом основании дела. Намек на то, что сплав наполеона и католического первосвященника представлял собой для Достоевского ужасную химеру, можно найти уже в комической повести "Дядюшкин сон", где полуразвалина-получеловек князь К. был разительно похож на Наполеона и на "одного старинного папу" (2, 365). Герои Достоевского прекрасно понимают, что Восток и Запад может объединить лишь великая имперская идея или мировая религия. Последний герой Нового времени, имевший грандиозные планы разрешить вековую историческую задачу соединения двух полюсов Евразии: Запада и Востока, – Наполеон парадоксально предстает в творчестве писателя через разные свои ипостаси: от Наполеона-Магомета в "Преступлении и наказании" до Наполеона-Великого инквизитора в "Братьях Карамазовых".

Какие цели преследует автор поэмы Иван Карамазов? Понятно, что наполеонизм Ивана – это наполеонизм революционный, как и наполеонизм Раскольникова; так как главное для него – это все-таки не объяснить мир, но изменить его. О "наполеоне русского восстания" Достоевский думал и во время переработки рассказа "Двойник" (1, 434) и позднее. Чтобы выдвинуться на первый план из безвестности, достигнуть абсолютной власти в условиях кризиса монархической России, необходим был, как это

показали последующие события в нашей стране и еще раньше во Франции, слом старого порядка, всплеск анархии и революционного террора, после которого общество ощущает потребность сильной руки единоличного деспота. Бунт Ивана – это начало любого бессмысленного и беспощадного бунта, т.е. бунт атеистический, когда высшим чудом, тайной и авторитетом становится идея спасения человечества собственными усилиями, воздвижение Града благоденствия на костях и крови своих “неправых” врагов.

Европа для Ивана – это кладбище дорогих ему мертвецов, один из которых – Наполеон. Мистик Иван Карамазов с оглядкой в прошлое мечтает возродить дух Наполеона императора-пророка, законодателя и полководца, который подобно Чингисхану пронесся бы по земле, но уже *сознательно* выразил бы мечту людей о всеединстве. Трагедия его помимо множества других причин объясняется также и тем, что он до поры не решается сам, подобно Раскольникову, сделаться русским Наполеоном, не верит в силу национальных корней и ожидает спасения России от Запада. Не случайно прокурор отметит в его характере воплощение нашего “европеизма”. Именно потому его, “второго Чаадаева”, так раздражало комическое западничество учащего французские вокабулы Смердякова, который “мечтал уехать во Францию, с тем чтобы переделаться во француза” (15, 164); – что он и сам хотел уехать в Европу, прикоснуться к плодам западной цивилизации и европейского просвещения.

В то время когда выходили в свет “Братья Карамазовы” (1879–1880), русский мыслитель Н.Ф. Федоров работал над особым “письмом” к Достоевскому, в котором хотел изложить свою теорию. Письмо это так и не было отправлено – помешала скорая смерть Достоевского, хотя писатель и ознакомился с некоторыми его взглядами в изложении Н.П. Петерсона еще в 1878 г. В позднее вышедшей “Философии общего дела” Федоров также соотносил Наполеона с великими азиатскими завоевателями прошлых веков (в частности, с ханом Батыем)¹⁰. Русский космист видел в политике обоих Наполеонов выражение так называемого критико-революционного периода в истории, угрожающего самим основам русского государства и русской народности: “Критико-революционный период кроме влияния, которое он производил на нас, являлся против нас и вооруженною силой в лице Наполеона I и III. Наполеон I сам отождествлял себя с принципом этого периода и в то же время объявлял, что мир в Москве был бы завершением задачи века”¹¹. В другом месте со ссылкой

на самого Наполеона Федоров расширяет эту мысль: “La cause du siecle etait gantee, la revolution accomplie [Задача была бы выполнена, революция завершена (франц.)], если бы последний поход Наполеона (1812 г.) был удачен, т.е. дело отеческое погигло бы, и сама земная планета, создавшая в русской котловине для своего самосохранения крепость против промышленной эксплуатации, утратила бы надежду на восстановление”¹². Непосредственной победы западной промышленной эксплуатации, “тамошних лакированных сапог” над “нищетой” России хотел и Смердяков, это воплощение *русского лакейства*, который уже представлял себе возможные “другие порядки” – и это не его пустая фантазия, но логичный вывод из проникнутой европоцентризмом историсофской теории Ивана Карамазова.

Есть в романе еще одно упоминание Наполеона, связанное с образом тринадцатилетнего подростка Коли Красоткина. В разговоре с Алешей Карамазовым он даже цитирует слова Наполеона: “Если я о Татьяне, то я вовсе не за эманципацию женщин. Я признаю, что женщина есть существо подчиненное и должна слушаться. Les femmes tricotent [дело женщины – вязанье (франц.)], как сказал Наполеон, – усмехнулся почему-то Коля, – и по крайней мере в этом я совершенно разделяю убеждение этого псевдовеликого человека. Я тоже, например, считаю, что бежать в Америку из отечества – низость, хуже низости – глупость. Зачем в Америку, когда и у нас можно много принести пользы для человечества?” (14, 501).

Кажется, в художественных произведениях писателя это исключительный случай, когда герой непосредственно цитирует подлинного Наполеона¹³; и это тем более важно, так как цитатой этой (и тем, что с ней связано) фактически завершается многолетняя художественная “Наполеониада” Достоевского. Как пишет Т.А. Касаткина: «Цитата для Достоевского – род заклинания, которым он “вызывает”, словно духов, “приводит” в свой текст чужие образы»¹⁴. Вызывание в книге “Мальчики” с помощью цитаты “образа Наполеона” по-новому заставляет взглянуть на образ Николая Красоткина в романе.

Примечательно, что Красоткин вспоминает о Наполеоне по поводу того “почему Татьяна не пошла с Онегиным”. В речи на пушкинском празднике 1880 г. Достоевский представил Татьяну как “тип твердый, стоящий твердо на своей почве”, сказав, что “она глубже Онегина и, конечно, умнее его”. В романе “Евгений Онегин” Пушкин показал удивительную встречу Татьяны с Наполеоном в виде чугунной куклы “под шляпой с пасмурным

челом, с руками, сжатыми крестом”, стоящей в кабинете ее возлюбленного (Гл. 7, XIX). Это место седьмой главы романа привлекло особое внимание автора “Карамазовых”, сказавшего в речи о Пушкине следующее: «В бессмертных строфах романа поэт изобразил ее [Татьяну] посетившею дом этого столь чудного и загадочного еще для нее человека. Я уже не говорю о художественности, недостижимой красоте и глубине этих строф. Вот она в его кабинете, она разглядывает его книги, вещи, предметы, старается угадать по ним душу его, разгадать свою загадку, и “нравственный эмбрион” останавливается наконец в раздумье, со странною улыбкой, с предчувствием разрешения загадки, и губы ее тихо шепчут:

Уж не пародия ли он?

Да, она должна была прошептать это, она разгадала» (“Дневник писателя”, 1880 г., август, глава вторая). Пушкинская героиня нашла объяснение мучившей ее тайне: “глядящий в Наполеоны” Евгений вмиг представился ей такой же чугунной куклой, холодной и бесстрастной, пародией на другую, чуждую ей натуру. Широко известно отношение самого Наполеона к женщинам, который не терпел их самостоятельности и свободомыслия. И вот оказывается, что тринадцатилетний подросток и “неисправимый социалист” Коля Красоткин есть также своего рода *пародия на Наполеона*. Он совершенно разделяет убеждения французского императора (и в какой-то мере Онегина) относительно “женского вопроса”; т.е. перенимает от него деспотическое к ним (женщинам) отношение. “Главное, был он очень самолюбив. Даже свою маму сумел поставить к себе в отношения подчиненные, действуя на нее почти деспотически” (14, 463). (Коле удастся даже то, что не удастся Наполеону, который не имел никакого сколько-нибудь сильного влияния на мадам Мер, даже будучи императором Франции.)

Красоткин соглашается с Наполеоном и в другом. В ПСС слова Коли о бегстве в Америку прокомментированы следующим образом: «Здесь, вероятно, имеется в виду роман Н.Г. Чернышевского “Что делать?”, один из главных героев которого, Лопухов, эмигрирует в Америку» (15, 585). Думается, что помимо указанного в ПСС, эти слова имеют и другое, не менее важное значение: отказываясь бежать в Америку, Красоткин соотносит себя не только с Лопуховым, но и с Наполеоном, который после второго отречения имел план бегства в Америку. Главный камердинер Наполеона Луи-Жозеф Маршан вспоминал в своих мемуарах, что еще в Ньоре Наполеон заявил: “Я (...) сяду на пер-

вый же корабль, который найду, и отправлюсь в Америку, а уже потом все остальные мои люди могут добраться туда вслед за мной и присоединиться ко мне"¹⁵. Н.А. Троицкий описал это следующим образом: "Прибыв в Рошфор, Наполеон узнал, что гавань, в которой стояли уже готовые к отплытию в Америку два его быстроходных фрегата, блокирована английскими кораблями. Французские моряки предложили императору один из двух вариантов с гарантией на успех: либо вывезти его скрытно на малом судне, либо одному из фрегатов ввязаться в бой с английской эскадрой, задержать ее, жертвуя собой, и тем самым позволить другому фрегату с Наполеоном выйти из гавани в океан. Брат Жозеф, похожий на императора, предложил третий вариант – выдать себя за Наполеона и отвлечь от него погоню. Наполеон, не раздумывая, отверг все три варианта. Бегство ради спасения своей особы – это было не для него"¹⁶.

Очевидно, что Николай Красоткин солидарен с Наполеоном не только в отношении к женщинам; но он готов поставить себя на место Наполеона в момент после Ватерлоо. План бегства в Америку является последней надеждой для терпящих окончательное поражение наполеонов, последним их планом спасения в трагической ситуации после "ватерлоо". В Америку предлагал бежать Раскольникову Свидригайлов (6, 373). В Америку, как к последнему пристанищу перед своим концом, устремляет свои помыслы и Иван Карамазов. Он говорит Алеше: «А я тебе, с своей стороны, за это тоже одно обещание дам: когда к тридцати годам я захочу "бросить кубок об пол", то, где б ты ни был, я таки приду еще раз переговорить с тобою (...) хотя бы даже из Америки, это ты знай» (14, 240). Говоря о том, что "и у нас можно много принести пользы для человечества", Коля считает, что именно в России возможна наполеоновская деятельность всемирного масштаба.

Стоит заметить нечто общее в школьном периоде Красоткина и юного Бонапарта. Когда Коля стал ходить в школу, а потом и в прогимназию, другие школьники стали над ним насмехаться и дразнить, «но мальчик сумел отстоять себя. Был он смелый мальчишка, "ужасно сильный", как пронеслась и скоро утвердилась молва о нем в классе, был ловок, характера упорного, духа дерзкого и предприимчивого. Учился он хорошо, и шла даже молва, что он и из арифметики, и из всемирной истории собьет самого учителя Дарданеллова» (14, 463). К этому следует добавить, что Красоткин был единственный в классе, кто знал о том, кем была основана Троя. Об основателях Трои он вычитал у Смарагдова

(в “Руководстве к познанию древней истории для средних учебных заведений” (15, 581)). В черновых набросках к роману Достоевским было также отмечено признание Коли: “Я в географии Иванова (учителя) собою. Из арифметики первый” (15, 315). А вот описание молодого Наполеона, сверстника Красоткина, в период обучения в Бриеннском военном училище, сделанное Е.В. Тарле: “...он смотрел на всех без почтения, без приязни и без сочувствия, очень в себе уверенный, несмотря на свой малый рост и малый возраст. Его пробовали обижать, дразнить, придирались к его корсиканскому выговору. Но несколько драк, яростно и не без успеха (хотя и не без повреждений) проведенных маленьким Бонапартом, убедили товарищей в небезопасности подобных столкновений. Учился он превосходно, прекрасно изучал историю Греции и Рима. Он увлекался также математикой и географией. Учителя этой провинциальной военной школы сами не очень были сильны в преподаваемых ими науках, и маленький Наполеон пополнял свои познания чтением”¹⁷.

Известно, что Наполеон Бонапарт начал свою военную карьеру со службы младшим лейтенантом артиллерийского полка. Артиллерийское дело со временем становится его излюбленной военной специальностью. Его познания в этой области намного превосходили знания многих товарищей по полку. Как пишет А.З. Манфред: “Начальник артиллерийской школы в Оксонне (...) сумел заметить способности Бонапарта и в 1788 году назначил его, единственного из младших лейтенантов, членом специальной комиссии, на которую было возложено выяснить лучшие способы бомбометания”¹⁸. Коля Красоткин изображен в книге “Мальчики” как “маленький артиллерист”. В доме Снегиревых он демонстрирует искусство своей стрельбы из “бронзовой пушечки на колесах”, которую выменял у чиновника Морозова на книжку “Родственник Магомета или целительное дурачество”, и расскажет о собственном способе составления пороха (14, 493–494). В главе “Детвора” автором подробно описано то, как Коля обучал подопечных “птенцов”, с которыми и прежде любил “играть в солдаты” (14, 467), основам артиллерийского дела: “Всех убьет, только стоит навести, – и Красоткин растолковал, куда положить порох, куда вкатить дробинку, показал на дырочку в виде затравки и рассказал, что бывает откат. Дети слушали со страшным любопытством. Особенно поразило их воображение, что бывает откат” (14, 469). Таким образом, бронзовая пушечка на колесах является здесь как бы атрибутом наполеоновского жребия, от которого, впрочем, Коля откажется у

Илюшиной постельки. Противоборство Илюши Снегирева с деспотизмом Красоткина и было для последнего *несостоявшимся* "Тулоном": Коля помирился со своим бывшим неприятелем и отдал ему свою артиллерию. Намёком на то, что это был именно "Тулон", возможно, является рана, нанесенная Коле детским перочинным ножиком в бедро: во время осады Тулона офицер артиллерии Наполеон Бонапарт получил знаменитое штыковое ранение в бедро¹⁹.

Любопытно отметить в числе прочих сходств Красоткина с великим полководцем серый цвет глаз и малый рост. "Серые, небольшие, но живые глазки [Коли] смотрели смело и часто загорались чувством" (14, 478). (Ср. описание глаз Наполеона его секретарем Меневалем: "Серые глаза с пронизывающим взглядом были удивительно подвижными"²⁰.) Автор также с долей юмора наделил Красоткина так называемым комплексом Наполеона: «Главное, его мучил маленький его рост, не столько "мерзкое" лицо, сколько рост. У него дома, в углу на стене, еще с прошлого года была сделана карандашом черточка, которою он отметил свой рост, и с тех пор каждые два месяца он с волнением подходил опять мериться: на сколько успел вырасти? Но увы! вырастал он ужасно мало, и это приводило его порой просто в отчаяние» (14, 478).

Разделяющий социалистические и революционные идеи Ракитина, Коля часто ведет себя по отношению к детворе, как деспот, который узурпировал право голоса (не зря он кричит в эпилоге Карташову не вмешиваться в разговор со своими глупостями) и право истины (никому кроме Коли не позволено рассуждать "о таких исторических событиях, как основание национальности" (14, 497)). Его, в отличие от другого подростка, Аркадия Долгорукова, наоборот, привлекает "слишком видный жребий (Наполеона, например)". Коля всегда готов предпринять решительный и смелый шаг в жажде славы и подвигов. Думается, в одном красноречивом признании Красоткина выражается суть военной психологии Наполеона, которая в конечном итоге и привела знаменитого полководца к поражению: "Мириться? Смешное выражение. Я, впрочем, никому не позволяю анализировать мои поступки" и чуть далее: "Я иду сам по себе, потому что такова моя воля... И почему ты знаешь, я, может, вовсе не мириться иду? Глупое выражение" (14, 472).

Прежний замысел Достоевского написать роман о детях и о герое-ребенке, а также о "заговоре детей составить свою детскую империю" (15, 438) лишь частично воплотился в последнем

его романе. В книге “Мальчики”, целиком посвященной детям, читатель увидел лишь “ребенка-императора” (в лице Коли Красоткина) без империи, хотя и исполненного сознания собственного величия. Автор знакомит читателя с образом героя-ребенка, когда культ Красоткина в детской среде уже сложился. Илюша же и вовсе слушал его “как Бога” и лез ему подражать (14, 479). У него есть и личный “адъютант” Смуров, который, как говорит о нем Коля: “...всегда был мне предан”. От других маленький наполеон требует рабского повиновения, хочет выкурить “вольный душок”; и сам признается, что всю жизнь не может избавиться от “подлого самовластья” (14, 503). Таким образом, Достоевский в финале своей “Наполеониады” показал, насколько глубокие корни пустил наполеонизм в России, проникнув даже в детскую среду.

Замечательно, что у всех трех непосредственных упоминаний Наполеона (Смердяковым, Иваном и Красоткиным) есть один свидетель – Алеша Карамазов – “воплощение народных начал наших” (согласно характеристике прокурора), чудака, носящий в себе сердцевину целого (по словам самого автора). Алеша в романе как бы сталкивается с тремя видами наполеоновских искушений. Раболопное преклонение перед Наполеоном, великим гением Западной Европы и французской нации – искушение Смердякова. Низведение Спасителя человечества до императора Наполеона, проникнутое величайшим жизненным пафосом в поэме о Великом инквизиторе, – искушение Ивана. Желание самому захватить “слишком видный жребий” – стать Наполеоном – искушение Красоткина. По сути все это – одно искушение, главным проводником которого в романе является Иван Федорович Карамазов. Смердяков и Красоткин лишь развивают его мысли. Не случайно Иван Федорович называет Смердякова “передовым мясом” (14, 122), точно так же, как и Наполеон называл “пушечным мясом” боготворивших его солдат. Коля Красоткин также повторяет некоторые аргументы Ивана относительно мирового порядка и всеобщего бунта, например оба вспоминают в беседе с Алешей известное высказывание Вольтера: “Если бы не было Бога, то следовало бы его выдумать”. И здесь, как и в случае с упоминанием Наполеона (о Наполеоне Иван говорит не как о конкретной личности), Иван также не произносит собственного имени автора афоризма, называя его “одним старым грешником в восемнадцатом столетии”, т.е. не желает о нем особенно распространяться. Однако это за него делает Красоткин в разговоре с тем же Алешей, восклицая: “Вольтер же не веровал в Бога,

а любил человечество?" (14, 500). Это оправдание для грешника XVIII столетия (перифраза слов Белинского в "Письме Н.В. Гоголю"), слетевшее с уст Красоткина, применяет в скрытом ключе и Иван Карамазов для другого грешника XIX столетия – Наполеона и его исторических прообразов. Обоснованием этой любви к слабому и неразумному человечеству, которое надо просвещать против его воли и для его же спасения, служит поэма Ивана. В Вольтере и Наполеоне он видит своих союзников по бунту против несправедливости Божьего мира, однако в образе последнего он также выдумал себе человекобога, поскольку Богочеловек для него нем. Думаю, здесь будет уместным вспомнить слова выдающегося русского историка В.О. Ключевского: "Наполеон – политический Вольтер не более, как и Вольтер – литературный Наполеон, тоже не более. Оба – люди, знавшие, что они начинают, и не знавшие, чем кончат"²¹ и самого Наполеона: "Люди полезны своими идеями, но идеи сильнее самих людей"²².

Чуткий и внимательный Алексей Карамазов, естественно, не мог забыть о трех этих искушениях (объединение которых в единое целое, надо полагать, и составляет такое явление как наполеонизм) – тем более что в первом томе романа он не сказал о Наполеоне ни одного слова. В черновых записях к роману предполагалось, что о Наполеоне Алеша должен был услышать и в исповеди старца Зосимы, который, вероятно, интересовался личностью французского императора, когда служил офицером русской армии в конце александровской эпохи (« – Ожеро Наполеону: "ты". А у нас денщик...» – 15, 248). Очевидно, Достоевский хотел отметить этим примером речь Зосимы "о господах и слугах"; но неизвестно, какой конкретно эпизод из наполеоновской биографии имел в виду автор. Как повлиял на сознание главного героя наполеоновский миф? Об этом, по-видимому, должен был поведать читателю второй том "Братьев Карамазовых", но это для нас – область тайн и загадок.

¹ Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. М., 2003. Т. 2. С. 468.

² Последняя строка первой части стихотворного цикла "Наполеон" (1850).

³ Данилевский Н.Я. Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Германо-Романскому. М., 2003. С. 245.

⁴ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1981. Т. 7. С. 252, 253.

⁵ Мецкерский В.П. Мои воспоминания. 2-е изд. М., 2003. С. 242.

⁶ Цит. по: Троицкий Н.А. Александр I и Наполеон. М., 1994. С. 153.

⁷ Тарле Е.В. Наполеон. М., 2003. С. 381.

⁸ Троицкий Н.А. Указ. соч. С. 153.

⁹ Цит. по: Лавров С.Б. Лев Гумилев: Судьба и идеи. М., 2003. С. 194.

¹⁰ “Восточный Наполеон оказался благоразумнее западного, – пишет Н.Ф. Федоров, – он (Батый) вовремя повернул назад; иначе и его войско постигла бы такая же участь, как и войско Наполеона западного, только не от морозов, а от весенних оттепелей” (Федоров Н.Ф. *Философия общего дела*: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 276).

¹¹ Федоров Н.Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 295.

¹² Там же. С. 248.

¹³ Нужно заметить, что в черновиках к роману “Братья Карамазовы” Достоевским записан известный афоризм: “Grattez le Russe – trouvez le tartare” [“Поскоблите русского – найдете татарина” (франц.)] (15, 203). Нет надобности здесь говорить об особенной важности этого афоризма в творчестве писателя и для понимания его последнего романа (даже смысла фамилии “Карамазовы”), но будет не лишним напомнить, что авторство этих слов приписывается Наполеону Бонапарту (См.: Троицкий Н.А. Указ. соч. С. 172).

¹⁴ Касаткина Т.А. Цитата // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников. Челябинск, 1997. С. 241.

¹⁵ Цит. по: Маршан Л.-Ж. Наполеон. Годы изгнания: Мемуары. М., 2003. С. 310.

¹⁶ Троицкий Н.А. Указ. соч. С. 251.

¹⁷ Тарле Е.В. Указ. соч. С. 9.

¹⁸ Манфред А.З. Наполеон Бонапарт. 4-е изд. М., 1987. С. 17.

¹⁹ Например, слуга Наполеона Констан Вери вспоминал в своих мемуарах: “Именно во время той осады Тулона он [Наполеон] был повышен в должности командира батальона до звания полковника, вследствие блестящей операции против англичан, во время которой он получил штыковую рану в бедро. Он часто показывал мне шрам от этого ранения” (Наполеон. Годы величия, 1800–1814: В воспоминаниях секретаря Меневаля и камердинера Констан. М., 2002. С. 155–156).

²⁰ Наполеон: Годы величия, 1800–1814. С. 57.

²¹ Ключевский В.О. Афоризмы. Исторические портреты и этюды. Дневники. М., 1993. С. 60.

²² Троицкий Н.А. Указ. соч. С. 172.





П.Е. Фокин

ПОЭМА ИВАНА КАРАМАЗОВА
“ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР”
В ИДЕЙНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
“БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

Вот уже почти сто двадцать пять лет не оставляет читателей в покое поэма Ивана Карамазова “Великий инквизитор”. Гениальное сочинение Достоевского по-прежнему таит в себе множество загадок, несмотря на то что к его осмыслению и интерпретации в течение всего XX в. обращались выдающиеся представители отечественной и зарубежной гуманитарной мысли – литературные критики, филологи, писатели, философы, богословы. Огромная библиография вопроса не исчерпывает тайны этого удивительного произведения. И слава Богу!

Так традиционно сложилось, что, говоря о “поэме” Ивана, исследователи главное внимание уделяют монологу Великого инквизитора. Это и понятно – его речь даже и по объёму своему занимает в ней центральное место. Но не забудем, как сложно интерпретировать речь героев Достоевского. До сих пор это один из самых дискуссионных и нерешённых вопросов в науке о Достоевском. Не вносит ясности даже такой, казалось бы, стопроцентный метод, как сопоставление высказываний героев с публицистическими заявлениями самого писателя: Достоевский никогда *дословно* не повторяет своих слов в речах героев и наоборот; *всегда* есть некий речевой сдвиг, который вносит изменение, не позволяющее однозначно говорить о протагонизме того или иного высказывания. “Таково хитроумие этого писателя:

он не даёт поймать себя на слове”, – писал в своё время С.С. Аверинцев, замечая: «“Кто говорит?” Ох, этот вопрос! Почти всегда кто-то из персонажей, а не сам автор отвечает за высказывание: в противоположность Толстому и Солженицыну, Достоевский избегает прямых дидактических вторжений “в первое лицо”. Но проблема бесконечно сложнее, поскольку и “голос” этого говорящего персонажа в каждый момент оказывается открытым для проникновения других, чужих “голосов”. Идентичность говорящего не остаётся неоспоримой, она вписывается в общую “полифоническую” конструкцию, где каждый из “голосов” отражает другие и сам отражается в них, как зеркало среди зеркал»¹.

А речь Великого инквизитора не то что двоится – она утраивается, умножается многократным эхом. Об этом писал уже В.В. Розанов: “Душа автора, очевидно, вплелась во все удивительные строки ⟨поэмы⟩ ⟨...⟩, лица перемешиваются перед нами, сквозя одно из-за другого, мы забываем говорящее лицо (т.е. Ивана. – П.Ф.) за Инквизитором, мы видим даже не Инквизитора, перед нами стоит Злой Дух, с колеблющимся и туманным образом, и, как две тысячи лет назад, развивает своё искусительное слово, так кратко сказанное тогда”². Думается, что при анализе “поэмы” многое можно понять, попытавшись выйти из зоны звучания “голосов” в область композиции и общей художественной структуры произведения Ивана.

Кстати, замечательно, что Достоевский заставил своего героя сочинить именно “поэму”, а не трактат, публицистическую книгу или статью. Правда, “поэма” эта совершенно необычна. Абсолютно очевидно, что она выросла из статьи. Речь инквизитора, возможно, первоначально сложилась в голове Ивана в виде статьи, как когда-то в виде газетной статьи появилась теория Раскольникова. Но потом произошло нечто, что в корне изменило содержание и замысел Ивана. Что это было – можно только догадываться, но только стройная и хитроумная логика рассуждений была нарушена вторжением чего-то абсурдного, алогичного и в то же время величественного и мощного, чему Иван не мог противостоять. Это нечто – сон, видение, мечта? – явилось Ивану в образе Пленника, целующего своего палача. Собственно именно этот поцелуй и создаёт “поэму”.

Безмолвный поцелуй Пленника исполнен необычайной силы. В одно мгновение он разрушает адскую уверенность инквизитора в его абсолютном могуществе. Ещё звучит в стенах темницы эхо “окончательного” приговора инквизитора: “Завтра

сожгу тебя" (14, 237), а он уже «идёт к двери, открывает её и говорит Ему: "Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда"» (14, 239). И Пленник уходит. Что так смутило старца и заставило его изменить свой приговор? В чём логика его поступка? Ведь именно логике подчинено всё его поведение, вся его почти вековая жизнь. В ответе на эти вопросы – суть замысла Достоевского, его приговор Великому инквизитору.

По убеждению инквизитора, великая сила, позволяющая властвовать над всем человечеством, заключена в формуле "чудо, тайна и авторитет". Вспомним теперь, чему свидетелем он был в день накануне разговора с Пленником. Вот в его епархии появился Иисус: "Он появился тихо, незаметно, – рассказывает Иван, – и вот все – странно это – узнают Его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть почему именно узнают Его. Народ непобедимою силой стремится к Нему, окружает Его, нарастает кругом Него, следует за Ним. Он молча проходит среди их с тихою улыбкой бесконечного сострадания" (14, 226–227). Но что же иное представлено здесь нам, как не *тайна*? Достоевский подчёркивает это репликой Ивана о том, что это "могло бы быть одним из лучших мест поэмы", но как это "могло бы быть", Иван не разъясняет. Да он и не может разъяснить, ибо это невозможно. Тайна только тогда и тайна, когда она невыразима на языке человеческого, это сакральное знание открывающееся посвящённым иными путями. Думается, что "поэму" Иван не смог написать не столько из-за того, что не умел стихи "составлять", сколько от бессилия художественно разрешить эту, одну из самых важных для "поэмы" сцен.

Читаем дальше: «Народ плачет и целует землю, по которой идёт Он. Дети бросают перед Ним цветы, поют и вопиют Ему "Осанна!" "Это Он, это Сам Он, – повторяют все, – это должен быть Он, это никто как Он"» (14, 227). Можно ли представить более яркую и выразительную картину воплощённого *авторитета*?

Наконец, Он одним словом воскрешает мёртвую девочку: "Девочка подымается в гробе, садится и смотрит, улыбаясь, удивлёнными раскрытыми глазками кругом. В руках её букет белых роз, с которыми она лежала в гробу" (Там же). Это ли не чудо?

Чудо, тайна и авторитет – всё это присуще Пленнику Иисусу, ибо Он действительный Бог. Потому и бессилён был соблазнить Его "страшный и умный дух" (14, 229). Ему попросту *нечем* было соблазнять Христа. Совсем другое дело простой смертный, каким является инквизитор. Он и соблазнился, угодив в тенёта

сатаны. Ведь, исповедуя “чудо, тайну и авторитет”, Великий инквизитор на самом деле реально ни одним из них не обладает. Свою “тайну” он открывает Пленнику, называя её, но если она выразима человеческими словами, то это уже не тайна, это секрет, загадка, уловка, но не тайна. Это – *имитация* тайны. Его авторитет держится на насилии, на кострах инквизиции, но сами эти костры пламенем свидетельствуют о наличии сотен и тысяч еретиков – людей, не согласных с авторитетом Великого инквизитора, не признающих этого авторитета. По сути дела, авторитета, так же как и тайны, нет, есть лишь его имитация. А в неспособности совершить чудо инквизитор признаётся сам: “Получив от нас хлебы, – говорит он, – конечно, они ясно будут видеть, что мы их же хлебы, их же руками добытые, берём у них, чтобы им же раздать, *безо всякого чуда*, увидят, что не обратили мы камней в хлебы, но воистину более, чем самому хлебу, рады они будут тому, что получают его из рук наших!” (14, 235; курсив мой. – П.Ф.). Оказывается, что все слова Великого инквизитора – пустое хвастовство, а вернее – *самообман*, той же природы и качества, что и самообман Раскольникова, который преступление *переименовывает* в подвиг, хотя и *не делает* преступление подвигом. Это-то и мучает инквизитора, заставляет его так много и так страстно говорить.

Впрочем, это не самое главное, что угнетает инквизитора. В конце концов, он мог бы смириться с тем, что “чудо, тайна и авторитет” Христа подлиннее и могущественнее его “чуда, тайны и авторитета”. Признаёт же он сейчас над собой главенство “страшного и умного духа”. Мучает и раздражает инквизитора то, что Христос вовсе не использует власти “чуда, тайны и авторитета”, и не за то поклоняется Ему народ. Сила Христа действительно не в “чуде, тайне и авторитете”, а в Его любви и сострадании к человечеству. Он любит всех и каждого в отдельности: здорового и больного, зрячего и слепого, богатого и бедного. Он любит даже и великого инквизитора, зная наперёд, что тот Ему скажет: “Завтра сожгу Тебя”. Своей любовью Он всех примиряет и объединяет. Его любовь и есть подлинное Чудо, Тайна и Авторитет.

Великий инквизитор, как некогда пушкинский Герман из “Пиковой дамы”, всё поставил на “три верные карты” – “чудо, тайну и авторитет”. И, как пушкинский Герман, всё проиграл, был обманут. Оказалось, что не только сами карты неверны, но и путь, выбранный для достижения заветной цели, ложен. Не “с ним”, со “страшным и умным духом” нужно было идти,

а оставаться со Христом, вопреки любым доводам, любой логике и фактам.

Кто же на самом деле пленник, а кто судия? Вопрос риторический. Но Достоевский даже и в этом случае не желает оставлять чего-нибудь непояснённым. Замечателен финал “поэмы”. Ситуация *после* поцелуя Христа кардинально меняется. Двери темницы растворяются, и Христос выходит на “тёмные стогна града” (14, 239). А инквизитор? Он остаётся *внутри* темницы. Пленник ли он? Двери тюрьмы открыты. Но сделать шаг к двери – значит *последовать* за Христом, пойти по Его пути, расстаться со “страшным и умным духом”. Сделает ли этот шаг старик? Об этом Иван Карамазов не знает: “Поцелуй горит на его сердце, но старик остаётся в прежней идее” (14, 239). Но Достоевский знает, ибо иного пути из темницы нет. В финале “поэмы” звучит оптимистическая нота из “Эпилога” “Преступления и наказания”, вера в то, что “тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомство с новою, доселе совершенно неведомою действительностью” (6, 422). Символизм финала “Великого инквизитора” очевиден, и он непосредственно свидетельствует об убеждённости великого русского романиста в неизбежной и окончательной победе добра и любви в человеке и в истории человечества.

2

«“Великий Инквизитор” оригинальностью замысла и блестящем художественном выполнении так поражает наше воображение, что на первый взгляд кажется, будто это произведение зародилось в творческом горниле Достоевского совершенно самопроизвольно, помимо внешних литературных влияний. Однако оригинальность философской мысли и мастерство её художественного выполнения не будут нисколько умалены, а, наоборот, ещё более выиграют в нашей оценке от указаний некоторых параллелей историко-литературного и философского характера», – писал в 1929 г. И.И. Лапшин³. Этот тезис, справедливый в отношении к Достоевскому, столь же справедлив и в отношении к другому автору “поэмы” – Ивану Карамазову. Но если о творческой истории главы “Великий инквизитор” из романа “Братья Карамазовы” существует целая литература⁴, то “писа-

тельская лаборатория” Ивана до последнего времени не привлекала к себе пристального внимания исследователей. Лишь недавно в статье Л.И. Сараскиной “Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему”⁵ был предложен основательный анализ творческого процесса Ивана Карамазова, восстановлен его путь литератора, определена специфика жанра “поэмы”.

Среди наиболее принципиальных наблюдений Сараскиной следует выделить особо мысль об активной созидательной роли слушателей “поэмы”-импровизации, в частности Алёши Карамазова. Алёша «становится соавтором “Поэмы” и дальнейшее её течение без него невозможно», – пишет исследователь⁶. Действительно, без Алёши “поэмы” просто бы не существовало. Вся она – от первого до последнего слова – сочинена-исполнена только для него. Но одного только участия-присутствия Алёши для возникновения “поэмы” тоже мало. Круг “соавторов” Ивана значительно шире.

Примечательна реакция Ивана на братский поцелуй Алёши в финале их встречи. “Литературное воровство! – вскричал Иван, переходя вдруг в какой-то восторг, – это ты украл из моей поэмы! Спасибо, однако. Вставай, Алёша, идём, пора и мне и тебе” (14, 240). Сперва “восторг”, потом, без перехода, учтиво-холодное “Спасибо, однако” и резкое завершение, буквально обрыв встречи: “Вставай, Алёша, идём”. И причём здесь “литературное воровство”? Алёша мыслит и поступает совсем в иной системе координат. В конце концов, если уж на то пошло, то в данном случае следовало бы говорить о цитате, а не о “литературном воровстве”. Можно предположить, что Иван пытается таким грубым способом скрыть своё смущение, которое, конечно же, охватило его после открыто христоподобного поступка брата. Этот психологический нюанс, безусловно, присутствует в реплике Ивана, но движет им и вполне профессиональный инстинкт литератора, оказавшегося вдруг под угрозой разоблачения. И есть из-за чего волноваться: именно финальный поцелуй Пленника делает поэму гениальной. Иван это очень понимает. Этот поцелуй противоречит всему мировоззрению автора поэмы, каким оно представлено в романе, он глубоко чужд Ивану-идеологу, но безмерно дорог Ивану-художнику. Поцелуй Пленника является главной загадкой творческой истории поэмы Ивана, и он готов на всё, чтобы её сохранить. Но обвиняя Алёшу в “литературном воровстве”, Иван выдаёт себя с головой, и потому, спохватившись, спешит оборвать встречу.

Однако внимательный читатель не упустит из виду, что Алёшу уже однажды обвинили в “литературном воровстве”. Случилось это накануне встречи двух братьев, после знаменитого скандала в келье старца Зосимы. “Семинарист-карьерист” Ракитин, отвечая на слова Алёши о брате Иване: “Ум его в плену. В нём мысль великая и неразрешённая. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить”, замечает: “Литературное воровство, Алёшка. Ты старца своего перефразировал <...>” (14, 76). Думается, в этом неслучайном совпадении есть подсказка, дающая указание и на источник “литературного воровства” Ивана. Он тоже, в некотором роде, “старца перефразировал”.

Задуманная “с год назад” (14, 224), “поэма” о великом инквизиторе ожила и начала воплощаться в текст не в скотопригоньевском трактире “Столичный город”, где встретились братья Карамазовы, а в келье старца Зосимы. Появление в ней представителей семейства Карамазовых, как известно, было вызвано идеей примирения Фёдора Павловича и Дмитрия Фёдоровича, однако, по стечению обстоятельств, в первые минуты “неуместного собрания” центром внимания оказался Иван. В ожидании опаздывающего Мити собравшиеся принимают обсуждать статью Ивана о церковном суде и, как установила Сараскина⁷, его “поэму” “Геологический переворот”. Иван, приехавший в монастырь любопытства ради и приготовившийся было к роли активного наблюдателя и свидетеля, вдруг оказывается втянутым в очень энергичный диалог весьма заинтересованных собеседников. Он мобилизует свои интеллектуальные и творческие силы, готовясь ответить любому оппоненту и развернуть перед ним всю систему аргументации. Каждое слово и жест спорящих Иван воспринимает с обострённым вниманием. И тогда его чуткий к образности и символизму ум не мог пропустить реплику отца Паисия, уподобившего авторитарную власть “третьему диаволу искушению” (14, 62). Это почти цитата из монолога великого инквизитора.

С ещё большим оживлением должен был откликнуться Иван на историю, рассказанную Миусовым о его встрече в Париже с начальником полицейского сыска. «Опуская главную суть разговора, – вспоминает Миусов, – приведу лишь одно любопытнейшее замечание, которое у этого господчика вдруг вырвалось: “Мы, – сказал он, – собственно этих всех социалистов – анархистов, безбожников и революционеров – не очень-то и опасаемся; мы за ними следим, и ходы их нам известны. Но есть из них, хотя и немного, несколько особенных людей: это в Бога верующие и

христиане, а в то же время и социалисты. Вот этих-то мы больше всего опасаемся, это страшный народ! Социалист-христианин страшнее социалиста-безбожника". Слова эти и тогда меня поразили, но теперь у вас, господа, они мне как-то вдруг припомнились...» (14, 62). Нетрудно увидеть связь между "социалистами-христианами", о которых говорит Миусов, и великим инквизитором.

О связи социализма с католическим христианством Достоевский писал в статье "Три идеи" в январском 1877 г. "Дневнике писателя": "Самый теперешний социализм французский, – по-видимому, горячий и роковой протест против идеи католической всех измученных и задуренных ею людей и наций (...) – (...) есть не что иное, как лишь вернейшее и неуклонное продолжение католической идеи, самое полное и окончательное завершение её, роковое её последствие, выработавшееся веками. Ибо социализм французский есть не что иное, как *насильственное* единение человечества – идея, ещё от древнего Рима идущая и потому всецело в католичестве сохранившаяся. Таким образом, идея освобождения духа человеческого от католичества облеклась тут именно в самые тесные формы католические, заимствованные в самом сердце духа его, в букве его, в материализме его, в деспотизме его, в нравственности его" (25, 7). В такой интерпретации наличие среди социалистов христиан возможно и допустимо, как среди католиков наличие социалистов. Великий инквизитор в "поэме" Ивана как раз и есть такой католик-социалист, и даже шире – христианин-социалист. Он продолжает мыслить в рамках христианского мифа, но при этом считает себя вправе его исправлять, подменяя Божественные законы земными установлениями.

Встреча в келье старца Зосимы была очень странной по своей структуре: она началась как спор на религиозно-философскую тему и переросла в семейную склоку, конец которой положил неожиданный, поразивший всех жест старца Зосимы: "Старец шагнул по направлению к Дмитрию Фёдоровичу и, дойдя до него вплоть, опустился перед ним на колени. Алёша подумал было, что он упал от бессилия, но это было не то. Став на колени, старец поклонился Дмитрию Фёдоровичу в ноги полным, отчётливым, сознательным поклоном и даже лбом своим коснулся земли" (14, 69). Этот поклон сразу придал встрече иной масштаб, выведя её за пределы мирской суеты, напомнив присутствующим об иной, высшей системе ценностей. «Дмитрий Фёдорович стоял несколько мгновений как поражённый: ему поклон в ноги – что такое? Наконец вдруг вскрикнул: "О Боже!" – и,

закрыв руками лицо, бросился вон из комнаты» (14, 69–70). По своей мистической сути, семантической полноте и метафорической ясности поклон старца Зосимы сопряроден поцелую Пленника в девяностолетние уста великого инквизитора, а вся композиция сцены вполне соотносима с финалом Ивановой “поэмы”. Парадоксальным образом, как это возможно только у Достоевского, “соавтором” Ивана оказывается его главный духовный оппонент.

Но это ещё не всё. В “соавторы” Ивану Достоевский подключает и его сумасбродного родителя, Фёдора Павловича. Именно он оказывается своеобразным посредником между жестом старца Зосимы и его отражением в “поэме” Ивана. Фёдор Павлович первым из участников встречи прореагировал на поклон старца, указав на его символическое содержание, правда, выразил это, как всегда, с шутовской интонацией, хотя и не без некоторого испуга. “Это что же он в ноги-то, это эмблема какая-нибудь?” – вопрошает он у покидающих скит гостей (14, 70). В тот момент ему никто не ответил, но очень скоро сам Фёдор Павлович даст объяснение, в котором и установит синонимическую связь между поклоном и поцелуем, правда, вложит в сами эти жесты содержание, далёкое от истинного. Буквально ворвавшись в трапезную игумена, Фёдор Павлович поведёт себя как заправский хулиган. Мудрый игумен ответит ему смиренной кротостью и поясным поклоном. Оставить во второй раз “эмблему” без комментариев Фёдор Павлович не мог: «Те-те-те! Ханжество и старые фразы! Старые фразы и старые жесты! Старая ложь и казёнщина земных поклонов! *Знаем мы эти поклоны!* “Поцелуй в губы и кинжал в сердце”, как в “Разбойниках” Шиллера. Не люблю, отцы, фальши, а хочу истины!» (14, 83; курсив мой. – П.Ф.). При всей своей стилистической несовместимости эти слова вполне могли бы быть использованы в качестве эпиграфа к монологу великого инквизитора.

Участие Фёдора Павловича наряду со старцем Зосимой в создании главного эпизода “поэмы” значительно расширяет его семантику. В мире Достоевского “противоречия вместе живут” (14, 100), в их столкновении рождается истина. Поклон старца Зосимы – своеобразный тезис. Шутовство и бесчинство Фёдора Павловича – антитезис. Поцелуй Пленника в “поэме” Ивана – синтез, чреватый многообразными смысловыми возможностями, утверждающий и вопрошающий одновременно: “Поцелуй горит на его сердце, но старик остаётся в прежней идее” (14, 239). Или, по словам Зосимы, “идея эта ещё не решена в вашем сердце и мучает его”.

Свою “поэму” Иван адресовал Алёше, но направлена она была против старца Зосимы. Вспомним, как измученный “коллекцией фактиков”, Алёша спрашивает брата: “Для чего ты меня испытываешь? (...) скажешь ли мне наконец?” и ответ Ивана: “Конечно, скажу, к тому и вёл, чтобы сказать. Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме” (14, 222). Эту задачу Иван постоянно держит в своём уме. Он прекрасно понимает, что смутить Алёшу, не имеющего ни жизненного, ни, тем более, личного мистического опыта, ему ничего не стоит. Да ведь и вырвал же он из уст Алёши знаменитое “Расстрелять!” и отказ возвести здание мировой гармонии на крови и слезах одного единственного замученного младенца. И кстати, без особого усилия. Но Алёша, пока ещё сам лично слабый, имеет мощную поддержку в лице старца, авторитет которого для него бесспорен. Притом Алёша верит не столько словам, сколько человеку, который их произносит. Он искренне любит своего наставника, и Иван, видя это, предпринимает попытку разрушить силу человеческого обаяния старца.

По замыслу Ивана, его “поэма” должна разоблачить в глазах Алёши фальшь церковного авторитета. В образе великого инквизитора он преднамеренно искажает лик старца Зосимы. Великий инквизитор несколько старше Зосимы. Для художественности Иван взвинчивает возраст инквизитора аж до девяноста лет. Зосиме в романе только 65, но из-за болезни он, по описанию повествователя, выглядел “гораздо старше, по крайней мере лет на десять” (14, 37). Самой привлекательной чертой старца были его глаза, “небольшие, из светлых, быстрые и блестящие, вроде как бы две блестящие точки” (14, 37). Эти глаза Иван, по-видимому, хорошо запомнил, их блеск ввёл он в качестве главной портретной черты в образ инквизитора: “Это девяностолетний почти старик, высокий и прямой, – описывает своего героя Иван, – с иссохшим лицом, со впалыми глазами, но из которых ещё светится, как огненная искорка, блеск” (14, 227). Обозначив сходство, Иван тут же придаёт негативную семантику этой важной детали: “(...) Взгляд его сверкает зловещим огнём” (14, 227).

Портретное сходство Иван закрепляет ситуативным и лексическим. В сцене благословения инквизитором народа Иван буквально называет его “старцем инквизитором” (14, 227). И хотя в этом случае слово “старец” обозначает только лишь возраст, оно не может не провоцировать возникновения в сознании Алёши и другого, церковного своего значения. Примечательно, что дальше Иван будет называть инквизитора только “старик”. Возможно,

“старец инквизитор” – всего только оговорка, но оговорка, выдающая подлинные мысли Ивана, и весьма вероятно, что это умышленная оговорка. Тем более, что тема старца Зосимы в образе великого инквизитора тут же усилена ещё одним ситуативным сходством. Отвечая Алёше на вопрос: “(<...> что это такое? <...> Прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*?” (14, 228), Иван отвечает: “Хочешь *qui pro quo*, то пусть так и будет”, и тут же предлагает Алёше подсказанную латинской формулой подмену (воистину Алёша становится “соавтором” Ивана): “Оно правда (<...> старику девяносто лет, и он давно мог сойти с ума на своей идее. <...> Это мог быть, наконец, просто бред, видение девяностолетнего старика перед смертью” (14, 228). До реплики Алёши, ни о каком бреде умирающего старика и речи не было. Более того, инквизитор был представлен во всей своей силе и могуществе. Умирает же в эти часы другой, вполне реальный старик – старец Зосима. То, что Иван об этом всё время помнил, подтверждает прощальная фраза Ивана в конце встречи: “Ну иди теперь к твоему *Pater Seraphicus*, ведь он умирает; умрёт без тебя, так ещё, пожалуй, на меня рассердишься, что я тебя задержал” (14, 241). Кстати, и это латинское именование, которое использует Иван применительно к старцу Зосиме, очевидно, преследует ту же цель – заставить Алёшу отождествить между собой двух стариков.

Возможно, мысль представить Зосиму в образе великого инквизитора была подсказана репликой отца Паисия в ответ на рассказ Миусова о социалистах-христианах: “То есть вы их (слова парижского начальника сыска. – П.Ф.) прикладываете к нам и в нас видите социалистов? – прямо и без обиняков спросил отец Паисий” (14, 62). Возможно, на эту мысль подтолкнули и некоторые предметы интерьера кельи, в частности, неожиданный и потому, должно быть, привлекающий особое внимание “католический крест из слоновой кости с обнимающею его *Mater dolorosa* и несколько заграничных гравюр с великих итальянских художников прошлых столетий” (14, 37). Так или иначе, но посещение монастыря, личное знакомство со старцем, его пророческие слова и жесты, исключительная психологическая напряжённость встречи и её драматическая развязка оказались бесценным источником “поэмы” Ивана Карамазова.

“Поэма”-импровизация откликается не только на слушателя, но и на всю ситуацию, окружающую её создателя. Обладающий бесспорным художественным талантом, Иван умело использует

тот богатый материал, который предоставляет ему “живая жизнь”. Будучи автором тенденциозным, он подвергает смелой обработке те черты, жесты, ситуации и детали, которые оказываются в поле его творческого сознания. Попав в контекст идейных спекуляций Ивана, они порой меняют свою семантику, изменяясь согласно поставленному заданию. В то же время почти всегда сохраняется и их первоначальное значение, что в конечном итоге расшатывает однозначность и прямолинейность замысла. “Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того”, – совершенно справедливо восклицает Алёша.

Поцелуй Пленника в девяностолетние уста великого инквизитора, воспринимаемый нами как знак высшего милосердия и пасхального обетования жизни вечной, вовсе не так однозначен для самого создателя “поэмы”. Помнит же Иван и другой, карамазовский, “шиллеровский” смысл этого жеста: “Поцелуй в губы и кинжал в сердце”. В системе великого инквизитора – это и может быть только поцелуй Иуды, предателя и отступника: “Ибо если был кто всех более заслужил костёр, то это Ты” (14, 237). Алёша, отсутствовавший за обедом у игумена и не слышавший шиллеровской цитаты из уст Фёдора Павловича, всё-таки как-то догадывается о некой семантической зыбкости финала Ивановой “поэмы”, особенно когда Иван с грустью произносит: «От формулы “всё позволено” я не отрекусь, ну и что же, за это ты от меня отречёшься, да, да?» (14, 240). Не желая соглашаться с братом, что “это же вздор (...), ведь это только бестолковая поэма бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал” (14, 239), Алёша сам расставляет окончательные акценты. “Алёша встал, подошёл к нему и молча тихо поцеловал его в губы” (14, 240). Поцелуй Алёши, этого “херувима” и “ангела”, однозначен, в нём нет и тени сомнительного смысла. Алёша в этой сцене уже не слушатель, и даже не “соавтор”, он сам становится творцом. Алёшиным поцелуем достигается полнота “поэмы”, но с этого момента перед нами уже другая “поэма”. “Поэма”, в которой свет истины побеждает “тёмные стогна града” и возвещает миру пробуждение пасхального утра. Его свет проникает и в душу Ивана: “Вот что, Алёша, – проговорил Иван твёрдым голосом, – если в самом деле хватит меня на клейкие листочки, то любить их буду, лишь тебя вспоминая. Довольно мне того, что ты тут где-то есть, и жить ещё не расхочу (...)” (14, 240).

Иван ошибается, если не хитрит, называя Алёшин поцелуй “литературным воровством”. Алёша ничего не украл, он только вновь “перефразировал своего старца”. И “перефразировал” не

головой, как брат Иван, а – сердцем. Давешний земной поклон Зосимы в ноги Дмитрию Фёдоровичу поразил его не меньше других, теперь же ему открылся смысл символического жеста своего наставника, и он уверенно повторил его, придав соответствующую ситуации форму. Поцелуй Пленника в “поэме” Ивана и поцелуй Алёши имеют один “прототип” – поклон Зосимы. Так Достоевский художественно зафиксировал духовную иерархию героев-идеологов своего последнего великого романа.

3

Поэма есть плод интеллектуальных экспериментов Ивана Карамазова. В то же время она – результат встречи двух братьев. По счастливому выражению Л.И. Сараскиной, она представляет собой “импровизацию на заданную тему”⁸ и не состоялась бы без активного участия Алёши. Он – главный адресат Поэмы и её “соавтор”. “Великий инквизитор” представляет собой одновременно литературную исповедь Ивана и духовную провокацию. Но Поэма бы не состоялась и без противоречивых впечатлений Ивана от общения с отцом, с одной стороны, и старцем Зосимой – с другой. Она продолжает кощунственную эскападу старика и полемически заострена против старца. Но не было бы Поэмы и без Смердякова. Именно он направил Алёшу в трактир “Столичный город” и всё то время, пока Иван развивал перед братом отравляющую казуистику великого инквизитора, сидел у него в душе. А ведь Алёша искал иной встречи, он хотел найти Митю, чтобы предупредить надвигающуюся беду, но после речей Ивана напрочь забыл о своей миссии. Поэма оказывается напрямую связанной с убийством Фёдора Павловича и судьбой Мити. К ней сходятся все сюжетные и метафизические нити “Братьев Карамазовых”. Поэма – сердце романа, то самое поле битвы, где дьявол с Богом борется.

Как художественное целое Поэма имеет сверхсложную организацию. Она подобна живому организму, состоящему из множества взаимосвязанных друг с другом систем жизнеобеспечения. При этом она сама является частью еще более сложного художественного тела романа. Ни поэма без романа, ни роман без поэмы не могут полноценно существовать и, тем более, не могут быть адекватно прочтены и осмыслены. Обращаясь к анализу какого-либо элемента поэмы, мы неизбежно сталкиваемся с не-

обходимостью выявлять его содержательную и эстетическую связь со всем многообразием романного действия “Братьев Карамазовых”. “Жест молчания”, который использует Достоевский при создании образа Христа в поэме Ивана, также многозначен и вступает во взаимодействие с разными семантическими пластами романа.

Молчание Христа – один из ключевых идейно-структурных элементов Поэмы. На этом акцентирует внимание сам Достоевский. Собственно, монолог великого инквизитора начинается с рефлексии на эту тему. “Не отвечай, молчи. – Приказывает он Пленнику. – Да и что бы Ты мог сказать? Я слишком знаю, что Ты скажешь. Да Ты и права не имеешь ничего прибавить к тому, что уже сказано Тобой прежде” (14, 228). Иван комментирует эту ситуацию в свете критики католичества: “...всё, дескать, передано Тобою Папе и всё, стало быть, теперь у Папы, а Ты хоть и не приходи теперь вовсе, не мешай до времени по крайней мере” (14, 228), но тут же устами инквизитора значительно углубляет проблему: “Имеешь ли Ты право возвестить нам хоть одну из тайн того мира, из которого Ты пришёл? – спрашивает Его мой старик и сам отвечает Ему за Него, – нет, не имеешь, чтобы не прибавлять к тому, что уже было прежде сказано, и чтобы не отнять у людей свободы, за которую Ты так стоял, когда был на земле. Всё, что Ты вновь возвестишь, посягнет на свободу веры людей, ибо явится как чудо, а свобода их веры Тебе была дороже всего ещё тогда, полторы тысячи лет назад” (14, 228–229). И Пленник в течение всего монолога инквизитора молчит. В финале Поэмы вновь акцентируется тема молчания: “Когда инквизитор умолк, то некоторое время ждёт, что пленник его ему ответит. Ему тяжело Его молчание. Он видел, как узник всё время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать. Старику хотелось бы, чтобы Тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное” (14, 239). Ответом стал безмолвный поцелуй в “девяностолетние уста” инквизитора.

К интерпретации этого сюжетного обстоятельства неоднократно подступали исследователи. На сегодняшний день существует целый букет трактовок и мнений. С академической обстоятельностью они представлены в работе В. Казака «Образ Христа в “Великом инквизиторе” Достоевского»⁹. Казак, в свою очередь, ссылается на обзор точек зрения, составленный Людольфом Мюллером, многолетним германским исследователем и комментатором Поэмы.

Так, существует позиция богословского оправдания молчания Христа в Поэме Ивана. "Очень значительно и верно по евангельской историософии то, что Христос в поэме не говорит ничего. Он только приходит и уходит", — замечает преподобный Иустин¹⁰. К. Мочульский считал, что Пленник молчит, так как «Ему не надо оправдываться: доводы врага опровергнуты одним присутствием Того, Кто есть "Путь, Истина и Жизнь?"»¹¹. Сходную точку зрения занимает Мюллер, который видит здесь указание Достоевского на то, что "Христос не столько говорит слово Божие (это могут и пророки, и апостолы, и проповедники, и богословы, и философы, да и сами писатели и поэты), сколько Он Сам — это Слово"¹². С таким взглядом согласен и Казак: «Стоящее в начале Евангелия от Иоанна слово "Логос" тоже ведь подразумевает не звучащее, привязанное к отдельному языку слово»¹³, и делает очень важное дополнение: "Во время своего пришествия или в форме видения Христос может нам, людям, что-то сказать, что-то добавить к дошедшему библейскому тексту, но мы, люди, не можем добавить ничего, мы не можем выдумать Христовых слов. В романе Достоевского мы встречаемся не с Христом, а с литературным образом Христа, и последний, если он хочет остаться в рамках достоверного, не может добавить ни единого слова к словам Нового Завета. Если что-либо добавлено, то это не от Христа, а от писателя. Даже в том случае, если бы слова производили впечатление полного согласия с духом дошедших через Новый Завет слов Христа, оставалось бы сомнение"¹⁴.

Мюллер предполагает также, что "за безмолвием Христа стоит и некоторое недоверие, которое Достоевский, писатель с могучей силой слова, испытывает по отношению к слову. Слово, прежде всего и чаще всего, — это средство людей найти своё место в этом мире и самоутвердиться, это орудие евклидова ума. То, что говорит Великий Инквизитор, на уровне евклидова ума трудно опровергнуть"¹⁵.

Бердяев истолковывал это обстоятельство с позиций философии свободы: "Положительная религиозная идея не находит себе выражения в слове. Истина о свободе неизреченна. Выразима легко лишь идея о принуждении. Истина о свободе раскрывается лишь по противоположности идеям Великого Инквизитора, она ярко светит через возражения против неё Великого Инквизитора"¹⁶.

Существуют и некоторые другие точки зрения, которые на сегодняшний день представляются очевидно ошибочными, и мы

не будем на них останавливаться¹⁷. Что же касается высказываний, приведённых выше, то, принимая их правоту и, в целом, с ними соглашаясь, нельзя не отметить их некоторой одномерности, привязанности лишь к какой-то одной стороне идейно-эстетического содержания Поэмы.

Попробуем взглянуть на проблему “молчания Христа” в контексте многоуровневой системы субъектной организации речи в романе. Прежде всего, следует определиться с теми содержательными пластами, в пространстве которых функционирует Поэма. Здесь есть несколько взаимосвязанных структурных комплексов. Во-первых, это все те аспекты, которые связаны с Иваном как героем-идеологом и формальным автором Поэмы, затем – метафизическая данность Поэмы, основанная на вечной и неутихающей борьбе зла против Христовой Истины, и, конечно, “через большое горнило сомнений” прошедшая “Осанна” Достоевского.

В духовной драме Ивана “молчание Христа” играет экзистенциальную роль. Как мы знаем с его собственных слов, свою Поэму он сочинил примерно за год до встречи с Алёшей. Сочинил в форме монолога Великого инквизитора перед Христом. Что побудило его к творчеству? Почему аргументы, вложенные Иваном в уста своего героя, не остались в форме тезисов какой-нибудь публицистической статьи, а потребовали создания именно художественного образа? Очевидно, что атеист, а Иван – атеист, не может существовать без Бога. Кого же ему отрицать, с Кем спорить, Кого свергать? Но атеист, будучи по определению материалистом, не может противостоять *идее* Бога, пустоте. Кому он будет возвращать свой билет (замечательна эта метафора Ивана как характеристика его материалистического мировосприятия)? Атеисту нужен Образ Божий, пусть даже для того только, чтобы Его разбить. Без Него все инвективы и обличения безадресны и бессмысленны. Поэма нужна Ивану для полноты его бунта. В жизни Ивана нет Образа Божия, и он Его сочиняет.

Однако безверие Ивана зашло слишком далеко. Никакие усилия не помогают ему увидеть Лик Спасителя. Как только Иван делает попытку приблизиться к образу Христа, он лишается всего своего искусства: он не может описать ничего из внешнего облика Христа (при этом находит множество верных слов для инквизитора), ни одной черты Его Лица, ограничиваясь лишь общими указаниями на улыбку “тихого сострадания” и жест благословления. Иван не может даже произнести имени Христа, на-

зывая своего персонажа с помощью местоимения и метонимического именования "пленник". Христос, для него, если воспользоваться бунтарской формулой Розанова, "Тёмный Лик".

Вспомним ещё раз ответ Ивана на Алёшин вопрос: "<...> что это такое? <...> прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*?" (14, 228). Он пытается отшутиться: "Прими хоть последнее <...>, если уж тебя так разбаловал современный реализм и ты не можешь вынести ничего фантастического. <...> Это мог быть, наконец, просто бред, видение девяностолетнего старика перед смертью <...>. Но не всё ли равно нам с тобою, что *qui pro quo*, что безбрежная фантазия? Тут дело в том только, что старику надо высказаться <...>" (14, 228). Да ведь и Ивану нужно высказаться. Но он лукавит, говоря, что ему всё равно. На самом деле он страдает от отсутствия в нём образа Христа. Монолог Великого инквизитора – это, конечно, монолог самого Ивана, обращённый к незримому противнику. Именно незримому. Христос Ивану *ни в каком* видении *никогда* не являлся, как, напротив, явится ему впоследствии чёрт. Иван свой монолог всегда вёл наедине с самим собой. Ему *никто* не отвечал. Он создаёт Поэму, сочиняет великого инквизитора только с тем, чтобы увидеть, наконец, своего Оппонента. Услышать Его ответ. Но он Его всё равно не видит. И что может сказать ему его "безбрежная фантазия"? "Молчание Христа" в Поэме – это немота самого Ивана. Немота его сердца, его души.

Но Иван не намерен признаваться в этом. Свою духовную немощь он дерзко обращает в оружие. Молчание – знак согласия. Молчание Христа в Поэме, по мысли Ивана, это как бы признание верности слов инквизитора, их неоспоримости. "Да, Ты, может быть, это знаешь", – предваряет свой монолог инквизитор в "проникновенном раздумье, ни на мгновение не отрываясь взглядом от своего пленника" (14, 228), т.е. как бы читая в Его лице и находя подтверждение своих слов. Получается, что Христу нечего возразить, Он бессилен перед правдой жизни, открывшейся старику инквизитору. То, что мысль Ивана изначально была таковой, ясно из обстоятельств разговора двух братьев. Свою Поэму Иван рассказывает Алёше именно как контраргумент на восклицание брата, что есть в мире Существо, которое "может всё простить, всех и вся *и за всё*, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за всё" (14, 224). «А, это "Единый безгрешный" и Его кровь! – парирует Иван. – Нет, не забыл о Нём, и удивлялся, напротив, всё время, как ты Его долго не вы-

водишь, ибо обыкновенно в спорах все ваши Его выставляют прежде всего. Знаешь, Алёша, ты не смейся, я когда-то сочинил поэму, с год назад. Если можешь потерять со мной ещё минут десять, то я б её тебе рассказал?» (14, 224). Поэма, таким образом, заготовлена как *свидетельство против Христа*. Его обвинение – в Его молчании-признании.

Ивану, только что вернувшему Творцу свой билет на вход в царство мировой гармонии, необходимо доказать, что ни у кого нет убедительных и веских возражений его правоте. В том числе и у Христа. Христу тоже нечего сказать. Его Христу. Придуманному в часы удушливого одиночества. Угрюмым эвклидовым умом атеиста. По наблюдению Романо Гуардини, Христос Ивана – “это Христос, лишённый всех и всяческих связей, Христос сам по Себе. Он не представляет ни Отца в мире, ни мир перед Отцом. Он не любит мир таким, каков он есть, и не ведёт его за Собой к вечному обиталищу. Он – не Посланник и не Спаситель. Он – не посредник между истинным Отцом на небесах и реальным человеком. Он не занимает, собственно, никакой позиции”¹⁸. Более того, *Христос Ивана лишён Креста*. О Евангельских днях Христа Иван говорит словами более чем кощунственными: “...ходил три года между людьми пятнадцать веков назад” (14, 226). В Поэме Бог не приносил в жертву Сына во искупление грехов человеческих. Напротив, это человечество “жаждет пострадать и умереть за Него, как и прежде” (14, 226). Иван совершает чудовищную подмену, неслучайно Алёша почувствовал во всей этой истории некое “*qui pro quo*”. Ведь он-то именно и указывал Ивану на Крест, а Христос Ивана “не дожил” до Страстной Недели и Воскресения, должно быть тоже вышел “на тёмные стогна града” и рассеялся в неведомость. Такому Христу, действительно, нечего сказать. Да это и вправду, не Христос, а “пленник”, “узник”, и не фантастического кардинала инквизитора, приказавшего ему молчать, а Ивана, запечатавшего ему уста.

Но чудо Поэмы в том и состоит, что она не замыкается одной авторской волей. “Главный, центральный тезис поэмы, её метафизический эффект, её главное событие состоит в том, что Пленник молчит, а Алёша говорит”, – пишет Л.И. Сараскина¹⁹. И Поэма в пространстве романа не ограничена сознанием Ивана. У неё есть слушатель (Алёша) и читатель (всякий, кто взялся прочесть “Братьев Карамазовых”). И есть писатель, который свёл их троих во времени и пространстве. И Христос-пленник великого инквизитора – пленник Ивана Карамазова только до

поры до времени. Замечательно, что первую же принципиальную поправку к Поэме, которая меняет все акценты и вносит ясность, Алёша делает сразу, дослушав монолог инквизитора до конца. Он *называет имя* пленника: “Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того” (14, 237). Как видим, этой же репликой Алёша отделяет замысел Ивана от самой Поэмы, которая ещё не завершена и продолжает обретать форму и смысл. Произнеся имя Пленника, Алёша восстановил полноту Образа во всей его Евангельской силе, и теперь Его молчание обретает новое качество. Это уже не бессильная немота, это говорящее безмолвие неоспоримой Истины. Пленник Ивана должен был признать вердикт инквизитора и сгореть на костре. Став в интерпретации Алёши Иисусом, он опроверг эвклидову диалектику Ивана и безмолвным поцелуем разрушил запоры темницы, доказав Ивану, что есть такое Существо, Которое “может всё простить, всех и вся *и за всё*”. Молчание “пленника” было в пользу Ивана, молчание Христа – его опровержением.

Но что побудило Алёшу поверить в то, что персонаж Поэмы – Христос? Только ли уверения Ивана и те картины чудес, которые представлены в начале Поэмы? Почему бы не принять его за Антихриста, ведь были же указания на то, что враг человечества будет являться в мир и смущать народы в облике Христовом. Иван об этом, между прочим, помнит и устами инквизитора оговаривается: “Я не знаю, кто Ты, и знать не хочу: Ты ли это или только подобие Его” (14, 228). А Алёша ни минуты не сомневается. Поэма убедила его. Или, говоря точнее, для Алёши, слушателя-соавтора, Поэма теряет всякий смысл, если Пленник – не Христос, а “только подобие Его”. Иван, возможно, готов принять и “подобие”. “Подобие” даже ему предпочтительнее. С “подобием” можно спорить и его не так страшно разоблачать. Но Алёша слишком верит в силу Христа, чтобы допустить возможность подмены перед лицом таких обвинений. И решающим аргументом в пользу того, что пленник Поэмы – это Христос, является его безмолвие. Именно молчание пленника убеждает всех – Алёшу, вслед за ним Ивана, и вместе с ним великого инквизитора, что перед ними “Он, это Сам Он, <...> это никто как Он” (14, 227), Иисус. Потому что только Христос, Сын Божий может быть адресатом речи инквизитора, и только Христос, Сын Божий может выслушать её, не вступая в полемику. Любой другой не примет молча крест тех обвинений, которые выдвигает инквизитор, ибо они непосильны для смертного – ни для святого, ни для великого грешника. Они не по силам и Антихристу, слыш-

ком гордому, чтобы молчать. Да Антихрист бы и не попал в темницу – слуга бы признал своего хозяина.

Замечательно, что Алёша, “много раз пытавшийся перебить речь брата” (14, 237), всё-таки сдержал себя и дал Ивану произнести всю речь инквизитора целиком, где-то на уровне подсознания угадав, что нерушимое молчание Пленника весомее всех его, Алёшиных, возражений, что именно в нём концентрируется вся несокрушимая сила ответа, и именно оно есть сущностная составляющая образа, который с каждым словом инквизитора обретает смысловую определённую и законченность. Сдержанность Алёши носит творческий характер, в ней заключается главная роль младшего Карамазова как соавтора Поэмы. Его молчание глубоко содержательно и – созидательно. Во время всего монолога инквизитора оно питалось верой Алёши в силу Христа, и эта вера аккумулировалась в образе Пленника, творила его по Образу и Подобию, жившему в сердце Алёши и проступавшему на лице юноши, в которое Иван неотрывно вглядывался, как вглядывался великий инквизитор в лицо Пленника. И если в начале своей импровизации Иван мог допустить, что всё это бред умирающего старика инквизитора и образ Пленника – лишь призрак, “безбрежная фантазия”, то в финале в реальности Пленника Иисуса у Ивана нет никаких сомнений. Поцелуй призрака не может “гореть на сердце”. А вот образ инквизитора развоплощается на глазах. И опять под точными словами Алёши: “Твой страдающий инквизитор одна фантазия...” И Иван соглашается: “Фантазия, говоришь ты, пусть! Конечно, фантазия” (14, 237). Начиная Поэму, Иван хотел убедить Алёшу в том, что Христос – лишь фантазия, а реальность – в словах инквизитора, а закончил полным художественным признанием того, что реальность – Христос, а его великий инквизитор – фантазия.

Но как ни велико участие Ивана и Алёши в создании Поэмы, их основная роль в этом процессе – быть проводниками тех духовных энергий, которые пронизывают дела и мысли человеческие от самого начала земной истории. Вспомним ещё раз слова В.В. Розанова из его знаменитой книги “Легенда о Великом инквизиторе”: “⟨...⟩ лица перемешиваются перед нами, сквозя одно из-за другого, мы забываем говорящее лицо за Инквизитором, мы видим даже и не Инквизитора, перед нами стоит Злой Дух, с колеблющимся и туманным образом ⟨...⟩”²⁰. Но и не только. За лицом слушающего мы видим даже и не Пленника, а Лик Самого Спасителя, внимающего искусительным словам Злого Духа. Поистине, здесь не просто “оригинальные русские мальчики”

(14, 213) сошлись, чтобы о "вековых вопросах" говорить, здесь происходит та самая битва, о которой толковал Митя — здесь "дьявол с Богом борется и поле битвы сердца людей", сердца Ивана и Алёши. Сердце Достоевского.

Поэма в пространстве своего метафизического бытия — за пределами скотопригоньевского трактира, вне контекста "Братьев Карамазовых", над "горнилом сомнений" великого русского писателя — в той действительности, где нет ни времени, ни пространства — есть ещё одна попытка, ещё одно испытание, ещё одно — четвёртое? — искушение Христа. Искушение свободой, данной Христом человечеству в Евангельские дни. В делах, словах и помыслах великого инквизитора, порождённых "безбрежной фантазией" Ивана, этого исчадия гения Достоевского, Злой Дух демонстрирует Спасителю тот размах духовного беспредела, которого достигло за девятнадцать веков человечество, осмеливающееся в его "фантастическом" лице повторить — и на этот раз уже сознательно — казнь Сына Божьего. И, испытывая Христа, Злой Дух ждёт от Него Слова, Которое положит всему конец. Он жаждет этого Слова, он его провоцирует всеми возможными способами, ибо знает, что это Слово положит конец не только беспределу, но и Царству Христа, ибо это Слово будет означать конец свободы веры человека. Стоит Пленнику возразить инквизитору хоть однажды, как тут же инквизитор потеряет свою свободу, которую, несмотря на то, что он пошёл вслед за "страшным и умным духом, духом самоуничтожения и небытия", он всё ещё сохраняет, о чём свидетельствует открытый финал Поэмы. В молчании Пленника — свобода и спасение инквизитора.

Иван обманывает сам себя, говоря, что "старик остаётся в прежней идее". Ничего подобного. "Прежняя идея" старика в самом кратком её выражении звучала как приговор Пленнику: "Завтра сожгу Тебя" (14, 237). Но: "Пленник уходит" (14, 239). И выпустил Его сам инквизитор. По собственной воле. Значит, в нём зародилась уже иная идея, и не только зародилась, но и осуществилась.

Иван лучше других это видит, и стоящий за ним Злой Дух понимает, что вновь посрамлён, что Воля Господня непоколебима и Любовь Его к роду человеческому, в облики Христа явленная, сильнее любых людских прегрешений.

Сильнее бунта.

Жарче "горнила сомнений".

Поистине, "Великий инквизитор" — произведение, дающее нам основание называть Достоевского именем пророка.

- ¹ *Аверинцев С.С.* Точка зрения “адвоката дьявола” // *Искусство кино.* 1994. № 4. С. 5.
- ² *Розанов В.В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского: Опыт критического комментария // *Розанов В.В. Мысли о литературе.* М., 1989. С. 135.
- ³ *Лапшин И.И.* Как сложилась легенда о великом инквизиторе // *О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.* М., 1990. С. 374.
- ⁴ См.: *Розанов В.В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. СПб., 1893; *Лапшин И.И.* Как сложилась легенда о великом инквизиторе // *О Достоевском: Сб. ст. / Под ред. А.Л. Бема.* Прага, 1929; *Гроссман Л.П.* Достоевский-художник // *Творчество Ф.М. Достоевского.* М., 1959; *Евнин Ф.И.* Достоевский и воинствующий католицизм 1860–1870-х гг.: (К генезису “Легенды о великом инквизиторе”) // *Русская литература.* 1967. № 1; *Туниманов В.А.* О литературных и исторических “прототипах” Великого инквизитора // *Учен. зап. Чечено-Ингуш. пед. ин-та. Сер. филол.* 1968. Вып. 15, № 27; *Фридлендер Г.М., Кийко Е.И.* Комментарий к роману “Братья Карамазовы” // *Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15; Багно В.Е.* К источникам поэмы “Великий инквизитор” // *Достоевский. Материалы и исследования.* Л., 1985. Вып. 6; *Сузи В.Н.* Тютчевское в поэме Ивана Карамазова “Великий инквизитор” // *Новые аспекты в изучении Достоевского.* Петрозаводск, 1994; и др.
- ⁵ *Сараскина Л.И.* Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему // *Достоевский в конце XX в.* М., 1996. С. 270–288. См. также ее статью в настоящем издании.
- ⁶ Там же. С. 286.
- ⁷ Там же. С. 278–279.
- ⁸ Там же. С. 270.
- ⁹ *Казак В.* Образ Христа в “Великом инквизиторе” Достоевского // *Достоевский и мировая культура: Альманах.* М., 1995. № 5. С. 44.
- ¹⁰ *Преподобный Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 53.
- ¹¹ *Мочульский К.В.* Достоевский: Жизнь и творчество // *Мочульский К.В. Гоголь. Соловьёв. Достоевский.* М.: Республика, 1995. С. 534.
- ¹² *Мюллер Л.* “Легенда о Великом инквизиторе” Ф.М. Достоевского / Пер. с нем. Г. Шабалиной // *Достоевскиймо: Сб. ст.* Калининград, 1995. С. 44.
- ¹³ *Казак В.* Указ. соч. С. 44.
- ¹⁴ Там же. С. 44–45.
- ¹⁵ *Мюллер Л.* Указ. соч. С. 45.
- ¹⁶ *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н.А. Собр. соч. Париж: YMCA-press, 1997. Т. 5. С. 347–348.*
- ¹⁷ См.: *Казак В.* Указ. соч. С. 44.
- ¹⁸ *Гуардини Р.* Человек и вера. Брюссель, 1994. С. 134.
- ¹⁹ *Сараскина Л.И.* Указ. соч. С. 286.
- ²⁰ *Розанов В.В.* Легенда о Великом инквизиторе // *Розанов В.В. Мысли о литературе.* М.: Современник, 1989. С. 135.





Хосе Луис Флорес Лопес

ИВАН КАРАМАЗОВ. ФИЛОСОФИЯ ОТРИЦАНИЯ

Философский тип Ивана привлекал внимание исследователей самых разных направлений. О нем толковали философы, литературоведы, психологи, поэты, лица духовного звания, политические деятели и прочая, прочая, прочая. Почему образ Ивана вызвал такой громадный отклик? Мне кажется, главная причина этого – в самой природе человека. Вспомним слова Великого инквизитора: “Тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить” (14, 232). Каждый из нас по-своему решает вопрос о том, для чего все-таки жить, и по-своему на него отвечает.

Достоевский изображает молодого мыслителя в самый напряженный период мук и исканий. Иван, прежде всего, человек-вопрос, одержимый своими идеями и требующий удовлетворительного решения главных проблем мироздания. Иван пытается найти оправдание человеческого бытия и ведет нас за собой в своем поиске. Он искушает нас и одновременно хочет через нас исцелиться. Выйдем ли мы из этого испытания? И если выйдем, то как?

Понять философский тип Ивана не так легко – его мировоззрение прячется под маской непрерывной игры. Он – сочинитель, то публицистических статей, то художественных поэм. Через них и исповедуется. Эта постоянная игра в исповеди как бы для забавы может легко сбить нас с толку. И моя задача в данной статье – попытаться понять те главные импульсы, которые определили формирование взглядов Ивана, очистить его лик от чужих гримас (Великого инквизитора, Смердякова, черта), разглядеть истинный духовный облик героя. Впрочем, этот облик раскрывает себя и во взаимоотношениях Ивана с другими персонажами “Братьев Карамазовых”, с которыми он ведет внутренний спор. Цель моя довольно сложна, но надеюсь, с Божьей помощью, все же добраться до истины.

ПРЕОДОЛЕТЬ СЛУЧАЙНОЕ СЕМЕЙСТВО

В “Дневнике писателя” за 1876 г. Достоевский подчеркивает: «Без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле *лишь одна* и именно – идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные “высшие” идеи жизни, которыми может быть жив человек, *лишь из ее одной вытекают*» (24, 48). Между тем главная болезнь Ивана – “неверие в свою душу и в ее бессмертие” (24, 47). Иван – член “русского интеллигентного семейства”, в котором все глубже укореняется “индифферентизм к (...) высшей идее человеческого существования” (24, 47). Он – член “случайного семейства”, где отцы утратили “всякую общую идею в отношении к своим семействам” (25, 7), сами изверились и детей своих верить не научили. О какой “общей идее” может быть речь применительно к Федору Павловичу Карамазову? Он слишком занят собой, своими интригами, своим сладострастием. Федор Павлович, этот эстет в наслаждениях, если когда и вспоминает о том, что выходит за рамки этого наслаждения, то “высшая общая идея” является в его сознании предельно, неузнаваемо искаженной. Это не та вера, что жила в сердце самого Достоевского (Богочеловек есть “идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться на земле человек” (20, 172)). Это просто животный страх, страх твари дрожащей перед мыслью о возможности бытия Бога, причем Бога карающего, сполна воздающего за грехи. Страх прежде всего за себя. За себя одного.

Никаких обязанностей перед другими Федор Павлович не признает. Ему бы только теряться во “вседозволенности”, и не во имя идеи, а так... для “красоты”. А то, что он богат, не имеет никакого положительного значения, ибо он практически забыл своих детей и оставил их “на случайность”. Из жизни Дмитрия, Алеши, Ивана отец фактически исчезает. Его нет, а значит, нет и семьи. Впрочем, при отсутствии нормальных родственных отношений было нечто, что соединило отца и детей в этом случайном семействе, – общая болезнь в крови, карамазовщина. Но вот примечательный парадокс: соединяющая в крови карамазовщина разъединяет в жизни, ибо Карамазовы всегда одиноки в своем эгоизме. Карамазовщина – не только кровная наследственность, она еще и результат случайного семейства. Более того, она то же самое случайное семейство, доведенное до своих крайних последствий.

И что же тогда получается? Дети Федора Павловича Карамазова, как и дети во всяком случайном семействе, брошены на произвол судьбы и должны сами искать высший смысл жизни. Но как найти этот смысл, если им не на что опереться? Как пойти по верному пути, когда все дороги запутаны? Где настоящий, истинный идеал, за которым должен пойти не только я, но и все? Каждый находит “свое”, но беда в том, что это “свое” никогда не станет “общим” для всех. А значит, между личными идеалами непрерывно будет происходить столкновение, в котором они будут друг друга безжалостно истреблять и в этой непримиримой вражде искажаться, пролагая дорогу новому царству, имя которому – “насилие”, насилие прежде всего.

Достоевский возлагает вину за разлагающееся, безверное общество, где царствует ложь, “ложь со всех сторон” (30₁, 22), не только на духовно истаскавшихся, индифферентных отцов, но и на детей. Да, им было трудно в их глухой, безнадежной заброшенности, но у них была свобода выбора, и они полностью ответственны за эту свободу и этот выбор. Роман “Братья Карамазовы” утверждает эту ответственность. С другой стороны, оторванность его детей от народной правды никак не “удивляет” и не “ужасает” Федора Павловича. Ему все равно, и поэтому он ничего не делает, чтобы исправить хоть что-нибудь не только в своих детях, но и в себе.

“Оторванность от народной правды” каждый из детей Федора Павловича – о Смердякове я пока подожду говорить – переживает по-разному. Вы можете возразить: о какой оторванности идет речь, если и Алеша, и Дмитрий, и даже Иван – в высшей степени русские. Они русские в своем полумраке-полусвете, в своих поисках и переживаниях, в своих размышлениях о вечных вопросах. Согласен: карамазовщина – в высшей степени русская вещь, но одновременно она и болезнь, ненормальность. Это русское, которое само себя отрицает, это “народная ложь”, оторванная от “народной правды”. А что такое для Достоевского народная правда? Для него русский народ – богоносец, он является носителем великой идеи, великой веры, которая призвана явить миру настоящий облик Христа, истинного Бога и тем самым спасти его от разложения, ведя ко всеобщему единению во имя Любви.

Итак, каждый из сыновей Федора Павловича должен был искать свой идеал. Старший сын Дмитрий видел его в образе Мадонны. Мадонна – Матерь Божия, мать, любящая все человечество и всю землю. И это вполне естественно для такого чело-

века, как Дмитрий – *Деметрий*. Однако одновременно сердце героя подвластно и содомскому идеалу, который сам Дмитрий не выбирал. Этот идеал живет в его сердце и в его крови, ибо он и есть – карамазовщина.

Алеша нашел свой идеал в христианской любви, т.е., по Достоевскому, сделал единственно правильный выбор. Но и Алеша не свободен от семейной болезни. Разница в том, что от содомского идеала он защищен лучше других, ибо по природе своей открыт, верит в человека и в силу деятельной любви, и то, что он тоже человек и ничто карамазовское ему не чуждо, не означает, что он должен опуститься на дно, наслаждаясь бездной своей низости.

А Иван? Мне кажется, что он больше, чем его братья, замкнут в своем одиночестве, ибо оно – гордое, – и больше их заброшен в случайность. Иван с самого детства чувствовал, что он один, что у него нет близких людей, и поэтому жизнь для него всегда была борьбой, прежде всего за то, чтобы быть независимым и ощущать себя свободным даже от вынужденной благодарности, ибо Ивану ненавистно быть в долгу перед кем-либо. И вот время прошло, а Иван в своей отчужденности так и не выработал свой идеал. Гордый человек пошел один в мир и в нем нашел только смех. Там, в мире, какое-то невидимое существо смеется над людьми и их напрасными стремлениями. Какой-то мировой дух зла царствует и направляет человеческое существование по пути вечного отрицания. Бога нет, а стало быть, нет и бессмертия. Человек поставлен один перед лицом природы, которая так “артистично” и медленно, шаг за шагом, уничтожает его. А это значит: каждый должен стоять за себя, пока жив, человеческое “я” имеет право на все для своего самоутверждения. Нет ничего безнравственного, ибо само это “я” является источником морального закона.

Вот до чего дошел гордый человек, карамазовское одиночество, взлелеянное “случайностью”. Но разве “вседозволенность” – идеал Ивана? Нет, это лишь декларация. Иван – умственный нигилист. Он не верит ни в какие положительно-прекрасные идеалы, но при этом и с идеалом содомским примириться не может.

Выход из тупика для Ивана Достоевский полагал только в вере. Но может ли такой человек верить в Бога? Зосима отвечает утвердительно, и сам Достоевский к тому же ведет своего героя, что я и попытаюсь показать ниже. А предварительно остановлюсь на одной, на мой взгляд, чрезвычайно важ-

ной стороне жизни Ивана. Эта сторона – самая интимная и потому необходима для расширения нашего представления о герое. Я имею в виду образ матери, который остался в памяти Ивана.

Мне могут возразить, что образ матери сопровождает Алешу, а не Ивана, потому что именно Алеша вспоминает, как мать, вся в слезах, прижимала его к себе, молясь Богородице, именно Алеша приезжает в Скотопригоньевск, чтобы разыскать могилу матери. Все это так, но следует помнить: когда умерла вторая жена Федора Павловича, Алеше было четыре года, а Ивану семь лет. Алеша вспоминает о ней с огромной любовью. А Иван? Достоевский не говорит об этом ни слова. Но значит ли это, что в душе Ивана мать не оставила никакого следа? Где он был, пока она ласкала Алешу и молилась за него? Да там же: и его ласкали, и за него молились. И Иван не забыл... Вспомним, как гневно бросает он отцу, всполошившемуся от бурной реакции Алеши на его рассказ о том, как обижал он свою кликушу и однажды при ней плюнул на Богородичен образ, перед которым она молилась (молилась ведь и за детей своих, за Алешу и за Ивана): “Да ведь и моя, я думаю, мать его была, как вы полагаете?” (14, 127).

Реакция Ивана не есть только результат оскорбленного достоинства. Это и гнев против безнравственности отца, и обида за мать свою, которую он не забыл. Алешу образ матери сопровождал всю его жизнь, заставил покинуть гимназию, а потом привел в монастырь – это мать молилась за Алешу Богородице и привела его к Зосиме, защищая от низшего, карамазовского мира. С Иваном дело обстоит сложнее: в нем нет “наивной мудрости” Алеши. Иван, как я уже говорил, человек-вопрос, суровый судья человечества и Бога, который в своем гордом одиночестве не принимает ничего вне логики эвклидова мира. И вот эта логика приводит “ученого” Ивана ко “вседозволенности”, которая и есть умственное проявление карамазовщины, философия индивидуализма, кредо эгоизма. А образ матери? Где он в жизни Ивана? Вспомним, что Достоевский указывает на физическое и моральное сходство Алеши с матерью. Оба они кроткие, безответные, добрые, смиренные, оба глубоко верующие. И когда Иван “признается в любви” Алеше, то этим он – хоть и косвенно – признается в любви матери. Можно сказать, что Иван все время колеблется между утверждением карамазовского – отцовского начала – и утверждением материнской любви.

Образ матери направляет подсознание Ивана к идеалу Бого-человека, ко Христу, отсюда жажда веры Ивана есть, отчасти, проявление материнской любви в его душе. Против случайного семейства восстает умершая мать, чтобы вести своих детей по тому пути, где они найдут общую идею, способную соединить всех людей, где найдут ту высшую веру, о которой говорил Достоевский, т.е. веру в Бога.

Иван Карамазов изображен в той стадии своего развития, когда для него еще не решен вопрос о смысле и цели человеческого бытия, когда он сам еще не решил, с кем он. Но борьбу за него неустанно ведет его мать. Достоевский говорил, что спасение в народе, в его святынях. София Ивановна, мать Алеши и Ивана, не оставляет своих детей. Она оберегает их, чтобы и они не оставили великую идею народа, чтобы поняли, что только великая, высшая вера спасет их. Правда – в Софии, в Мудрости, в матери-земле, с которой народ-богоносец неразлучим. А значит, возвращение к почве для человека есть новая встреча с матерью, которая никогда не перестает молиться за своих чад.

Для Ивана встреча с материнским началом, с Софией проявляется через любовь героя к природе, и хотя Иван любит свою мать-природу карамазовской силой, в нем заложено все необходимое для возрождения. Я думаю, Достоевский хотел привести Ивана к вере в тот идеал, который уже живет в нем, но живет подсознательно, иначе говоря – к вере во Христа. С этой точки зрения, слова Христа как нельзя лучше пророчествуют о будущем Ивана: “...вера твоя спасла тебя; иди в мир и будь здоров от болезни твоей” (Мк. 5, 34).

НЕБО СПУСКАЕТСЯ К ЗЕМЛЕ

А теперь – о первой (и единственной) встрече Ивана со старцем Зосимой, произошедшей в монастыре, куда члены карамазовского семейства собрались на своеобразный семейный то ли совет, то ли суд. Столкновение двух разных мировоззрений было, казалось, неизбежным. Однако никакого спора нет, даже наоборот: Иван излагает свои мысли по поводу вопроса о церковном суде и о месте церкви по отношению к государству и Зосима вполне с ним согласен. Что важно – атеист Иван толкует о необходимости преобразования государства в

церковь не просто для забавы. Говоря, что “всякое земное государство должно быть впоследствии обратиться в церковь вполне и стать не чем иным, как лишь церковью, и уже отклонив всякие несходные с церковными свои цели” (14, 57–58), он, атеист, провозглашает рай на земле. Исчезнут государства и земля будет едина в любви, ибо понятие “гражданство”, которым нас различают-разлучают, будет заменено понятием “братство”, но это не “братство” французской революции, отрубавшее головы “не-братьев”, а такое, для которого Христос – идеал нравственности и духовной красоты. Это идеал самого Достоевского, и не случайно старец Зосима повторяет у него те же мысли, пророчествуя о преображении “общества как союза почти еще языческого во единую вселенскую и властвующую церковь” (14, 61).

Церковь для Достоевского – посредница между землей и небом. Поэтому, можно сказать, что по мере превращения государства в церковь небо спускается к земле и дойдет до нее только тогда, когда все человечество будет в Боге, т.е. когда человек окончательно и от всей души признает себя сыном Бога и, следовательно, узнает, что небо – не есть некое пространство над головой, перед которым мое “я” выглядит смешным и ничтожным, а нечто внутреннее, возвышающее меня перед лицом вечности, залог моей принадлежности к Абсолюту.

Вот заветные мысли Достоевского. Они в устах Ивана Карамазова звучат несколько странно, ведь Иван все-таки атеист и в университете кончил курс естественником. Значит ли это, что он издевается? Только отчасти. Да, мы знаем, что Иван любит спорить с собеседником с его же позиции. То же самое здесь: статья о церкви и церковном суде была для него хорошим упражнением в риторике, ибо он доказал, что лучше автора книги, против которой была его статья обращена, знает и понимает мистический идеал будущего христианского общества и предназначение истинной христианской церкви. Да, он понимает этот идеал лучше, но он – атеист и не верит в него. Земля смеется над небом. Любопытна та реакция, которую произвела статья Ивана: “...многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка” (14, 16).

“Догадливые люди”, впрочем, не совсем догадались. Они не знали Ивана и не могли предполагать, чего стоила ему эта насмешка, это вечное колебание между богоискательством и богоотрицанием. “Бога нет”, – говорит Иван и мучится, потому что желает, чтобы был Бог. В своей неверии он сам себя казнит, ибо ему трудно идти против рожна.

Как мы помним, Иван признается Зосиме, что “не совсем шутил” (14, 65) в своей статье о церковном вопросе. Вопреки логике идеал Христа живет в сердце Ивана, и голос разума не всемогущ: он не может заставить молчать ту истину, которая все время пытается прорваться наружу, зачастую безуспешно, но всегда ощутимо. Иван, действительно, не верил в то решение, которое он дал церковному вопросу, но уточняя: не веря в осуществление христианского идеала на земле, он мечтал о нем так, как мечтал – сам не подозревая этого – о новой встрече с матерью. Но мать – верующая, молящаяся и смиренная. Это не идет гордому человеку, и потому каждый раз, когда он ловит себя на том, что идет за материнским началом, герой начинает стыдиться и спешит заделать все окна в мир, дабы его “безумие” случайно не убежало. А мать ведь еще и больна, она – кликуша! И тем не менее Иван все-таки любит ее, любит вопреки логике... Образ матери жив в его сердце и ведет его по своим путям, к вере. Зосима угадал верно: вопрос о Боге и бессмертии в душе Ивана может быть решен только в положительную сторону (“Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную” – 14, 66), ибо окончательно отречься от Бога означало бы для Ивана окончательно отречься от матери, убив ее в себе. Сердце Ивана не может этого допустить и, пока оно бьется, будет защищать своего хозяина от такого падения, в чаянии того, что небо когда-нибудь перестанет быть далеким и чуждым пространством и все же сойдет на землю, и тогда небо будет мое и во мне, потому что я сам в Боге.

А пока Иван отчаянно забавляется своими статьями и светскими беседами, ища одновременно спасения. Найдет ли его? Достоевский указал на болезнь и сам же назначил лекарство. Но путь к выздоровлению долог и мучителен. Сам Иван чувствует свою слабость и признает в себе болезнь, потому и принимает благословение старца в ответ на его “Да благословит Бог пути ваши!” (14, 66). Более того, он принимает это благословение почтительно, так как видит в Алешином Pather Seraphicus праведника. Иван почтительно целует руку Зосимы потому,

что это то же уважение, которое он чувствует к самому Богу, Которого отрицает. Это чувство – выше его сил, выше его насмешки над собой, его отрицания, выше его ума и идей – тех идей, которые торжествуют надо всем, кроме этого уважения и этой любви.

PRO ET CONTRA

Главы “Бунт” и “Великий инквизитор” – центральные главы книги “Pro и contra”. В них ставится ряд “проклятых вопросов”, без разрешения которых не может существовать человек, не может понять смысл своей жизни. Есть ли Бог и бессмертие, что такое свобода и свободен ли человек, что такое добро и зло, какова суть человеческой личности и ответственен ли человек за свои поступки. Эти главы – главы вопросов; ответы на них Достоевский дает на протяжении всего романа.

Для характеристики воззрений Ивана эти главы имеют важнейшее, если не сказать – ключевое, значение. К сожалению, в рамках короткой статьи я не имею возможности дать подробный анализ двух этих глав, а потому предложу лишь короткое резюме своих выводов.

Главная проблема Ивана – столкновение разума (сознания) и сердца (подсознания). И ни одна из этих сил не уступает другой. Обе действуют одинаково, и результаты этого взаимодействия не могут не быть противоречивы. Вот эти противоречия:

а) Нет Бога и бессмертия, но хочу верить, что они есть.

б) Нет вечной гармонии и “не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу” (14, 223), но одновременно, как идеал, она прекрасна и желанна.

в) “Все дозволено”, но бунтую потому, что не могу “допустить идею, что люди, для которых” Бог строил эту высшую гармонию, “согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного” (14, 224) и, таким образом, для меня не “все дозволено”.

г) “Для удовлетворения нравственного чувства” мне нужно возмездие, но я хочу прощать и др.

С такими противоположными рассуждениями Иван строит свой идейный мир, и что из этого выходит? Для Ивана Бог не может существовать потому, что Он – воплощенная гармония и любовь и не может Он быть реальностью, если Его мир наполнен

грязью. Иван отрицает Бога потому, что если бы Он был, то надо было бы считать Его виновным перед человечеством за то, что Он допускает зло, и за то, что Он создал человека с низменными, гадкими инстинктами, или же полагать, что Бог – несовершенен и потому, несмотря на то, что Он весь – любовь, не сумел, не был способен сделать человека высшим существом. С другой стороны, хотя Иван не верит в Бога, он чувствует особенное, странное тяготение к Его образу. Иван любит этот образ вселюбящего и всепрощающего Бога и страстно желает (с “сознанием” невозможности этого) существования такого Бога.

Если допустить, что Бога нет, то следует признать: “все дозволено”, ибо нет ничего, что могло бы противостоять моей воле и моим действиям, ибо не к чему стремиться в будущем – разве важно, добро или зло я сотворю, если всех нас ожидает тот же конечный нуль? Отсюда все равно – искать или нет осуществления рая на земле, все равно – убивать или дать жизнь, строить или разрушать (и здесь ход мысли Ивана повторяет ход мысли самого Достоевского).

“Все дозволено”, – заключает Иван и при этом бунтует против зла, потому что желает, чтобы не все было позволено. Его “эвклидов ум” диктует ему нравственные чувства, которые приводят к отрицанию мира, “созданного якобы Богом”, а если эти нравственные чувства говорят ему, что он, как честный человек, должен вернуть билет в будущую гармонию, то это означает, что Иван, сам того не осознавая, отрекается от своей теории, ибо получается, что есть кое-какие вещи непозволительные. В результате падает все: и Бог, и моя теория. Остается только одно: мой бунт, хотя “бунтом нельзя жить, а я хочу жить” (14, 223). Примечательно, что своего Великого инквизитора Иван заставит сказать, что человек – жалкий бунтовщик, который не может вынести своего бунта. Сам того не подозревая, Инквизитор скажет эти слова фактически по адресу Ивана.

Что же касается моих слов о том, что, уничтожая бытие Бога, Иван в то же время хранит в душе Его образ, то достаточно вспомнить его поэму о Великом инквизиторе, где образ Христа описан с любовью и благоговением. И недаром Алеша говорит брату: “Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того” (14, 237).

Зачастую бунт Ивана отождествляют с бунтом Великого инквизитора. Да, оба доводят свой бунт до последней степени отрицания. Но исходные их позиции, на самом деле, различны.

Иван	Великий инквизитор
Теоретически отрицает бытие Бога и возможность вечной гармонии вообще	Признает существование Бога и Царствия Небесного, но уклоняется от него
Говорит о всеобщем прощении, о том, что двери неба открываются всем (хотя оставляет себе право отказать от гармонии)	Утверждает, что Царство Небесное только для избранных, а удел остальных – слабых – людей только небытие, полный нуль
Не знает точно, существует ли Бог и жаждет веры	Знает, что Бог существует, но не верит в Него
Для него образ Христа – недостижимый идеал	Христос для него не идеален, главный его недостаток – непонимание человеческой природы
Бунтует из чувства справедливости	Бунтует из жажды власти и надевает маску, чтобы обманывать людей, этих "бессильных бунтовщиков"
Человечество любит абстрактно, детей, Алешу, Катерину Ивановну – конкретно	Никого не любит, а "любовь" к человечеству – маска, которую он надел; не любит потому, что не может дать того, чего у него нет
Раб своей идеи	Раб жажды власти и того механизма, который он, Великий муравей, создал

И в заключение о главном, самом загадочном месте поэмы Ивана – о поцелуе Христа Великому инквизитору. Вспомним, как Иван спрашивает Алешу: “Есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить?” (14, 223), особенно если речь идет о неотмщенных страданиях невинного ребенка? На этот вопрос Алеша отвечает, что есть: Христос. Тогда Иван и рассказывает ему поэму об инквизиторе. Эвклидовский ум Ивана переходит на позицию своего слушателя (Алеши) и выстраивает свою позицию, отталкиваясь от предположения о существовании Бога. Да, поэма эта является продолжением насмешки и искушения, главный объект которого – Алеша, но поэма в то же самое время идет дальше и насмешки, и искушения, в ней живет самая противоречивая и мучительная часть Ивана, та часть, которая уважает и любит Христа и хочет верить в него, но которая отказывается от этой веры и этой любви, ибо ему кажется, что мир смеется и над ним, и над Христом с Его гармонией.

Иван в своей исповеди сначала испытывает Алешу, потом издевается, потом страдает и хочет найти исцеление, и снова изде-

вается и ненавидит, чтобы вдруг перейти к любви, а потом еще раз испытывать, издеваться, страдать...

Иван исповедуется, бунтует и вдруг, сам того не желая, поет “осанну”. Герой делает так, чтобы его инквизитор посадил Богочеловека в тюрьму. И в то же время он преклоняется перед Христом. Иван с инквизитором, потому что тоже бунтует против Бога, но одновременно не с ним, потому что сам его бунт есть прямое свидетельство: для Ивана цель не оправдывает средства.

И на вопрос, есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить, он сам как бы отвечает вместе с Алешей: “Да, есть”. Ибо поцелуй Христа у Ивана есть любовь и прощение, это самая истина, которая сильнее слов.

Спустя несколько минут сам Иван получает поцелуй от того, кого только что так мучил своей риторикой. Поцелуй Алеши как бы говорит брату: “Я тоже вижу твоё страдание и потому, несмотря на твои заблуждения, я тебя тоже люблю”.

ИВАН И СМЕРДЯКОВ

Отцеубийство совершилось. Рука преступника не дрожала, и он не жалел убитого даже и тогда, когда решил покончить с собой.

Физическое уничтожение отца есть и моральное уничтожение сына. Сын должен пострадать и искупить свою вину, чтобы возродиться. По Достоевскому, все дети Федора Павловича виновны и потому все отвечают за преступление.

Алеша за то, что в минуты слабости забыл о наставлениях Зосимы и пошел к Грушеньке “злую душу найти”, вместо того чтобы быть рядом с Дмитрием и предотвратить катастрофу. Дмитрий виновен в том, что убил отца в своей душе и мысленно совершал убийство несколько раз. Для Алеши признать свою вину значит возвратиться к прежнему пути и соблюсти наставления Зосимы, а для Дмитрия – это полный перелом в жизни, разрыв с прошлым (однако не с воспоминаниями). Что касается Ивана и Смердякова, то тут дело обстоит намного сложнее. Иван убивает отца в своих желаниях и этим уже отрицает самого себя. Смерть родителя ведет к окончательному краху его теории, хотя о возрождении героя еще не может быть и речи. А Смердяков? Он не только желал смерти отца, но и на деле осуществил это желание. Смердяков не мог бы возродить-

ся, ибо для этого он слишком слаб и не способен к такому подвигу. Он все время пытался избежать ответственности за убийство, но когда почувствовал, что это невозможно, предал себя смерти.

Как обычно трактуют, Иван – умственный руководитель убийства, Смердяков – “передовое мясо”, по выражению самого Ивана, слепой исполнитель. Так ли это на самом деле?

Как мы помним, именно Смердяков озвучивает версию об Иване – идеологе убийства и о себе как только орудии: “Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело ваше и совершил” (15, 59). Однако Смердяков лукавит, точнее прямо лжет. Он совсем не лакей, раб идеи своего господина. Он намного самостоятельнее, чем хотел бы теперь, после убийства, думать о себе. Он – убежденный западник, ненавидит Россию, а само его западничество пошло до невозможности и не идет дальше мечты о “лакированных сапогах” и совсем не похоже на преклонение перед Западом Ивана, для которого Европа – “дорогое кладбище”. Более того, с самого начала Достоевский представляет его как прирожденного злодея, безбожника, способного на самые низкие поступки. Вспомним, как в детстве он “любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией” (14, 114), махая чем-нибудь над ними, как поп – кадилом. Хорошенькая детская забава! И разве Иван научил его этому? А как хладнокровно и изобретательно готовит он убийство отца! Нет, тут не лакейство, не слепое подчинение. Тут – искусство, выдумка, злое вдохновение.

Смердяков чувствует глубокую обиду против всех, против самой жизни, он ранен в своей гордости самым фактом своего рождения (“от Смердящей произошел” – 14, 204). И он никого не любил, Алешку презирал, а отца, Дмитрия и Ивана ненавидел. Раненая гордость ждала часа мести. Все виноваты перед ним за его унижения – но он не смел ничего предпринять, пока сам Иван, вернее, теория Ивана не пошла ему прямо навстречу. “Все позволено” – то слово, тот теоретический толчок, который был нужен Смердякову, чтобы решиться. Конечно, Смердяков не убил бы, если бы не заразился идеей Ивана, но нельзя сказать, что “вседозволенность” отравила его: эта теория оказалась слишком ему по душе. Циник, влюбленный в свою ненависть, – и, однако, трус – приступает к “делу” только тогда, когда окончательно убеждается, что имеет разрешение от умного Ивана, которого уважает (при всей своей злости к нему). И вот парадокс: Иван

превращается в учителя Смердякова и смотрит на него с высоты своего ума, а Смердяков, со своей стороны, пользуется Иваном, прагматизирует его теорию, чтобы совершить преступление, освобождая себя от всякой ответственности, потому что нельзя никого обвинять, когда все позволено. А если теория эта ошибочна? Тогда отвечает Иван. Таким образом, Смердяков нашел форму избавиться от ответственности перед самим собой, да и перед законом также не отвечать.

А что Иван? Так ли уж для него все позволено? Иван – в одержимости. Не сам он руководит своими мыслями, а мысли руководят им. И все же он не идет на преступление, несмотря на то, что “все позволено”. Как раз бездействие Ивана говорит нам, что всегда есть что-то, что его останавливает. И это – постоянное тяготение к Богу. Вот та сила, которая не дает ему упасть до конца. Иван никогда не верил в свою теорию полностью: она – маска, мертвая материя. Совесть задыхается в этой маске и ищет воздуха, чтобы жить.

Иван постоянно чувствует какое-то раздражение против Смердякова и против себя. Что-то омерзительное ощущает он в своей “дружбе” с ним. Он понимает, что от Смердякова можно ожидать всякой мерзости, и все-таки именно с ним ведет долгие беседы и внушает свою теорию. Сначала – для забавы, ибо барин скучал и нашел дома очень любопытное существо, потом – ради эксперимента, не зная сам, для чего нужен ему этот эксперимент, и не замечая, что Смердяков – вовсе не такой уж простой и наивный ученик. А у Смердякова свои планы. Он понимает, что пришло время действовать, и со своей стороны начинает “давить” на Ивана.

Слова “Видишь... в Чермашню еду” (14, 254) Смердяков принимает за разрешение на убийство. Действительно ли Иван ему разрешил? Это очень тонкий вопрос. С одной стороны, Смердяков подумал так, ибо хотел так подумать. С другой – Иван все-таки чего-то ждал от него и где-то в глубине сердца ощущал, что их разговор – не простой разговор. Именно поэтому, подъезжая к Москве, он говорит себе: “Я подлец!” (14, 255). Да, Смердяков не был только послушным орудием. Но то, что он не был послушным орудием, не снимает с Ивана его вины. Иван не верит во “все позволено”, но он желает смерти отца. В этом не ошиблись ни Смердяков, ни Алеша. В какой-то мере, подсознательно, он, действительно, готовит Смердякова к убийству. Именно поэтому говорит Катерине Ивановне: “Если б убил не Дмитрий, а Смердяков, (...) то, конечно, убийца и я” (15, 54).

САМОСУД ИВАНА

«Я только одно знаю <...> Убил отца не ты. <...> Я тебе на всю жизнь это слово сказал: “Не ты!”» (15, 40). Так говорит Ивану Алеша. Но для него эти слова звучат словно “убил и ты”. Впрочем, что такое это “не ты”? Это та часть “я” героя, от которой он отрекается, которой мучится, которую жаждет преодолеть. Затем в разговоре всплывает образ некоего “третьего”: “Ты был у меня ночью, когда он приходил...” (15, 40). Кто этот “он”? “Он” и значит “не-я” (или “не-ты”, если говорить от имени Алеши). Иван чувствует, что именно этот “не-я”, или “он”, помог Смердякову. Не случайно сам говорит лакею, узнав об обстоятельствах убийства отца: “Ну, значит тебе сам черт помогал” (15, 66) (сравните с восклицанием Мити во время допроса: “Ну, в таком случае отца черт убил”).

Да, так и есть. “Не-я” – это черт, который посещает Ивана. Этот черт – кошмар Ивана, “самое низкое”, что сидит в нем, и потому – это он сам, это то, от чего пока Иван не может убежать. Несмотря на все свое желание: “...я бы очень желал, чтоб он в самом деле был он, а не я!” (15, 87). Но это невозможно, потому что Иван тоже виноват.

Часто образ черта связывают с образом Смердякова. В конце концов, ведь и сам Иван называет его лакеем. Однако мне кажется, не только Смердяков прячется под пиджаком черта. Судите сами: Иван называет черта приживальщиком, и черту это очень нравится. Старый шут, он любит представляться и живет “как придется, стараясь быть приятным” (15, 83). Стоит ему открыть рот, и тогда, как бы само собой, вылетают всяческие анекдоты. Сладострастник, он наслаждается своими шутками и испытывает какое-то высокое, эстетическое чувство, когда они ему удаются. Ужасно любит жизнь, поэтому мечтает воплотиться, “но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую, семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит” (15, 74). Иногда – для позы – говорит по-французски и врет с легкостью необыкновенной. Сочиняет на ходу свои истории, вежливо выражается и дразнит “по-джентльменски”. Мелкий черт, он похож на обедневшего помещика, лет под пятьдесят. Одно из его любимых выражений – “ей Богу”. Смешно? Но так и есть.

Может быть, вы уже догадались, о ком пойдет речь? Теперь сравните: ему 55 лет и любит жизнь с неудержимой силой. Ему нравится, когда люди смотрят на него. В эти моменты он пред-

ставляется, позирует, лихорадочно жестикулирует, изображая высокое достоинство даже тогда, когда поступает гадко. Вот что он сам говорит о себе: “Ваше преподобие. <...> Вы видите перед собою *шута* воистину! Так и рекомендуюсь. Старая привычка, увы! А что некстати иногда вру, так это даже с намерением рас-смешить и *приятным быть*. <...> В эти секунды, когда вижу, что шутка у меня не выходит, у меня, ваше преподобие, обе щеки к нижним деснам присыхать начинают, почти как бы судорога делается; это у меня еще с юности, как я был у дворян *прижизвальщиком* и приживанием хлеб добывал. Я *шут коренной*, с рождения, все равно, ваше преподобие, что юродивый; не спорю, что и *дух нечистый*, может, во мне заключается, *небольшого, впрочем, калибра*. <...> Но зато я верую, в Бога верую. Я только в последнее время усомнился, но зато теперь сижу и жду великих словес” ((14, 38–39) курсив мой. – Х.Л.Ф.).

Так говорил Федор Павлович Карамазов в келье старца Зосимы, ожидая от него “великих словес”, так же как Иван теперь сидит и ждет подобного от черта. Я не осмеливаюсь сказать, что Достоевский хотел сознательно воскресить в кошмаре Ивана убитого отца. Но тонкость интуиции писателя нашла сильнейший ход, чтобы изобразить психологическое смятение Ивана, который в своем отчаянии сначала обвиняет себя в отцеубийстве, а потом возвращает отцу жизнь, но перерождает его в виде черта, смешного, но страшного. Достоевский уловил главный импульс, действующий в подсознании Ивана. Черт – это мертвый отец, который приходит к сыну его забавлять. По-прежнему Иван ненавидит отца, теперь в шкуре черта “небольшого калибра”, с той лишь разницей, однако, что жизнь Федора Павловича прекратилась и нашла себе новое место в мире призраков собственного сына.

Итак, черт – это сочетание самых мелких и низких качеств отца и сына. Через этот кошмар подсознание Ивана выходит на поверхность, воплощается и забавляется его страданием. Галлюцинация – это не только самоосуждение Ивана, но и насмешка над собой, над собственной жаждой веры (вспомним как черт мечтает о том, чтобы войти в церковь, поставить свечку, помолиться Богу и как-нибудь даже “рявкнуть осанну”).

Большой ритор и не меньше чудака – в стиле Федора Павловича – черт знает, как обращаться с Иваном, знает, что, когда и как сказать, чтобы достичь своей цели. Что это за цель? Только доказать, что он есть? Казалось бы так. Однако черт говорит, что хочет спасти душу Ивана: «...Я в тебя только крохотное

семечко веры брошу, а из него вырастет дуб – да еще такой дуб, что ты, сидя на дубе-то, “в отцы пустыnnики и в жены непорочны пожелаешь вступить” <...>

– Так ты, негодяй, для спасения моей души стараешься?

– Надо же хоть когда-нибудь доброе дело сделать» (15, 80).

Старый шут иногда шутит слишком серьезно. Порождение угрызений совести Ивана, он готовит путь его духовного обновления, если только Иван сможет выздороветь.

Главный вопрос, который мучит Ивана, есть существование Божие. Раздвоение личности героя связано не только с его соучастием в смерти отца, но и с его неспособностью разгадать тайну мироздания, а для такого мыслителя, как Иван, это означает жить в аду. Из ада же приходит его гость и на вопрос: “...есть ли Бог или нет?” отвечает: “...ей Богу, не знаю”. Вот великие слова черта! Они ничего не открывают Ивану, а только ужесточают его муки. Но черт и не мог отвечать иначе, ибо он – воплощение сомнений Ивана.

Идеи Ивана о Боге и о будущей гармонии не всегда были такими, какими являются они перед нами в романе (в главах “Бунт” и “Великий инквизитор”). Черт рассказывает “поэму” Ивана “Геологический переворот”, и как раз в пересказе черта впервые нам открывается, что Иван когда-то думал о возможности гармонии на земле без Бога. По Ивану, человеку всегда мешала идея Бога, так как она направляла его мысль и деятельность по ложным путям и искажала правду о мире. Уничтожив идею Бога, человечество объединится для раскрытия тайн природы и возьмет от жизни все, что она может дать для счастья всех. Далее описывается земной рай любящего, но смертного и безбожного человечества, с той только оговоркой, что, раз эта истина – о несуществовании Бога – пока не осознана, то я, осознающий ее, могу устроиться на новых началах, ибо стою особняком среди людей, я выше их, имею право на все, мне все позволено.

Напомню, что Иван слушает черта, пересказывающего ему его собственные мысли, с глубоким стыдом. Этот стыд обнажает сам черт, иронически замечая: “Все это очень мило; только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины?” (15, 84).

Разумеется, земной рай, который черт изображает от имени Ивана, не похож на согласный муравейник Великого инквизитора. Иван никогда не был на его стороне. В “Геологическом перевороте” нет стремления успокоить совесть слабых бунтовщиков, которое мы находим у Инквизитора. Иван имеет в виду другое –

возвышение гордого человечества, соединенного в общем братстве. Точнее – имел в виду. В романе герой появляется уже совсем разочарованным в человеке, не верит ни в какой земной рай, у него осталась лишь теория вседозволенности, а о счастье людей речи уже не ведется. Если вспомнить главу “Бунт”, то мы увидим, что Иван кончил большим скептиком. Он отрицает не только Бога, но и общество, и сам мир, воспринимая его как “чертов водевиль” и считая человека подлым и низким созданием, достойным такой роли. И в то же время примириться с этим не может. Более того, теория вседозволенности уже не кажется ему незыблемой, тем более, что именно она привела к отцеубийству. И хотя Иван пока еще совсем не отрекается от своей теории, появление черта доказывает, что она доживает последние дни, ибо черт в своем роде – самосуд Ивана. Иван презирает себя и устраивает себе настоящий “страшный суд”. Устами черта он говорит себе – после своего решения признаться в суде: “Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь” (15, 87). “Пойдешь, потому что не смеешь не пойти. Почему не смеешь, – это уж сам угадай, вот тебе загадка!” (15, 88). И дальше: “Le mot de l’énigme, что я трус” (15, 88).

Иван обвиняет себя и не ищет себе прощения. Гордому человеку трудно признать, что он оказался обманутым самим собой, ему бы и хотелось забыть, спрятаться подальше от собственного суда, чтобы время повернулось вспять и никогда этого не было, но черт... проклятый черт! Он не дает покоя Ивану, он говорит ему то, что сам Иван не смеет себе сказать, он из угла, тихо смеясь, шепчет ему подлую правду, а потом исчезает на время. Нет, он не отступает, он где-то там прячется, караулит, а когда Иван начинает отвлекаться, вновь появляется и вновь судит его. Ах, как бы Иван желал избавиться от этого кошмара! А черт опять-таки здесь, где-то рядом, “рывает” список преступлений, в которых обвиняется Иван, и читает приговор. Боже, что он дал бы за две секунды радости! А радостей-то нету, они пошли искать других, более подходящих людей и нашли Дмитрия, которому готовится человеческий суд. Дмитрий? Фу! Ненавижу, “изверга ненавижу! Гимн запел!” (15, 88).

Иван завидует Дмитрию за то, что тот в своем страдании нашел, от чего ликовать, а он сам, напротив, не знает, на что опереться. Мир – его мир – мало-помалу разрушается, и Иван всем существом ощущает, как приближается бездна, глядится ему в глаза и повторяет его имя. Нет, Иван не кончит самоубийством: он – Карамазов, слишком любит эту жизнь, даже “вопреки логи-

ке”, черт не толкнет его на это, да и сам черт – Карамазов, мечтающий так полнокровно воплотиться. Черт не хочет погубить Ивана: пусть больше никогда Карамазов не убьет Карамазова! Черт сказал, что он старается для спасения Ивана, и по-своему был прав. Спасти Ивана можно только в случае, если он окончательно и безоговорочно признает свою вину и нелепость своей теории. Кошмар Ивана появляется как раз после того, как в его душе раздался тот гром, что был необходим для его освобождения из состояния одержимости. Да, надо было убить идею, а не человека! И черт, пожалуй, очень хорошо исполнил свою миссию. Безжалостно? Да. Но не было другого выхода, раз речь шла об одержимости. Черт “заклинал злого духа” и заставил Ивана признаться в несостоятельности своей теории и, следовательно, в своей вине. Однако это не значит, что Иван уже спасен. Далеко не так! Пока он только пойдет на суд, и не из любви к Дмитрию, а из гордости, презирая всех и себя, признает свое участие в убийстве и скажет: “Ну, освободите же изверга... он гимн запел, это потому, что ему легко! <...> Ну, берите же меня вместо него” (15, 117–118). Иван, как видим, хочет не столько спасти Дмитрия, сколько не увеличивать долю своей вины. Пока отношение Ивана к людям не изменилось, и потому ему так тяжело. Изменится ли оно когда-нибудь? Возможно, но не будем торопиться. Первый шаг сделан, первый камень нового здания уложен. Построится ли оно до конца?

ФИЛОСОФИЯ ОТРИЦАНИЯ

“Понимаешь ли ты эту ахинею, друг мой и брат мой... понимаешь ли ты, для чего эта ахинея так нужна и создана!” (14, 220). Так спрашивает Алешу Иван, обнажая главную причину своего неприятия мира. Иван взбунтовался и не щадил ни Бога, ни человека. Вся человеческая история для него – непрерывная и трагическая цепь нелепостей, которой мир отрицает себя. За нее отвечают и Бог – если только Он есть – и человек. Бог – как несовершенный творец, а человек – как соучастник мирового зла. Говорят, наша планета есть, в своем роде, космический корабль. Хорошо!.. Но для Ивана эти дикие и жестокие животные – называемые людьми – превратили ее в космическую помойку, где обитает “мечтательная дрянь” и где никто никому не брат. В мире чуждых друг другу людей даже возможное бытие идеального высшего существа не оправдывает ту ахинею, о которой говорит

Иван Карамазов. Он приходит к выводу о бессмысленности человеческого (в том числе и собственного) существования. Разумеется, там, где нет смысла, все позволено, и неважно в этом отношении, есть ли Бог или нет. Но если нет Бога, то тем более все позволено, ибо в самой природе нет ничего, что заставляло бы человека соблюдать нравственный закон любви. Это, конечно, очень даже понятно: с дикими животными говорить о нравственности просто смешно.

При таком порядке вещей Ивану кажется неуместным мечтать о будущей гармонии, вернее – о ней можно мечтать, сколько угодно, но нельзя ее строить на основе страдания предыдущих поколений, призванных ее “унавозить”. И с этой точки зрения бунт Ивана не есть стремление к самоутверждению, а скорее, желание отстоять справедливость. Таким образом, совесть находит в Иване своего рыцаря, готового отстаивать свою правду, которая, по его мнению, есть единственная подлинная правда.

К великому огорчению Ивана, он тоже один из всех этих мечтателей о гармонии будущего, хотя и издевается над ними и от гармонии этой отталкивается. Мир ему не понятен, и потому он решает оставаться при факте. А факты отрицают Бога и его творение, отрицают человека, его надежды и идеалы. Поэтому у Ивана нет целей, нет деятельного стремления к идеалу. Он бунтует против всего, но и лучшего ничего не находит. И вообще, если жизнь – фарс, то зачем стараться сделать ее немножко серьезнее, если она все равно фарс и ничего кроме фарса? Для Ивана – великого пессимиста – все бесполезно: будущая гармония не искупает истории, которая есть непрерывная цепь преступлений. Сама история осуждает человека, и светлое будущее не спасает от этого осуждения, ибо гармония невозможна без справедливости, а последняя навеки нарушается, когда проливаются первые неотмщенные слезы.

Вот почему Иван отказывается от гармонии “из любви к человечеству”. Это приводит к безвыходному парадоксу: люблю человечество, но не делаю ничего для него, ибо это все равно бесполезно.

Иван “из любви к человечеству” возвращает билет в гармонию, но при этом считает своих “любимых” дикими животными, по отношению к которым все позволено. Такой вот замечательный парадокс. Иван часто переходит от реального, конкретного бытия к царству отвлеченности. Он чаще любит отвлеченно, реже – конкретно, глубоко чувствует неустроенность мирозда-

ния и страдает за все и за всех, но не сопереживает каждому в отдельности. Он любит прежде всего издали, а ненавидит или презирает вблизи. Суровый и даже жестокий с другими, он еще беспощаднее с самим собой. Теоретик вседозволенности, Иван осуждает себя сначала через собственный бунт (бунтует потому, что многого не позволено), а потом через свое неприятие убийства отца.

Таким образом, Иван отрицает весь мир (в том числе и себя в нем) и не знает, как ему быть, ибо образ идеала в герое все же очень силен – образ того, чем должен бы быть этот мир в противоположность тому, что он есть.

Отрицание Ивана никуда не ведет. Оно заставляет его замкнуться в мире отвлеченности и изолировать себя от всех людей, как остров в мировом океане. Иван живет один и один умирает, несмотря на свою жажду жизни. В чем спасение? Карамазовщина (отцовская ипостась) только разъединила его с самим собой. Однако в нем есть и другое (материнское) начало, которое борется за него и не хочет покинуть его в отчаянии одиночества. Иван не должен погибнуть, и мать до конца будет его оберегать.

Борьбу за Ивана ведет не только мать. Алеша тоже не оставляет его. Любимый ученик Зосимы, Алеша своего рода Иоанн Богослов, что несет слово Христа, своего учителя, миру. Так же как Христос возвращает поцелуй Великому инквизитору – Иуде, так посланник Бога Алеша распространяет правду Божию и целует Ивана-Павла, который начинает путь раскаяния.

Но путь раскаяния долг и мучителен, и он, по Достоевскому, ведет ко Христу. Поэтому не странно, что Иван отрицает Бога, но чувствует необходимость верить в него. Эта необходимость, этот голос сердца не осознаны Иваном, но глубоко ощущаются им. Вот почему Божий посланник Алеша способен действовать иногда на него в качестве духовного руководителя.

Иван заболел, когда увидел результаты своей теории, своего отрицания, когда его сердце сказало ему, что все “ложь во лжи”, что не все позволено. На том, что ум довел до высоты логических формул, правящих человеческими поступками, сердце, совесть не оставили камня на камне. Болезнь – это отрицание формулы, поражение циника. До этого Иван только и делал, что издевался над жизнью, несмотря на свою любовь к ней. Он наслаждался, осуждая ее, создавая свои умозаключения, в которых, быть может, был искренним, но вспыльчивым и страстным. Когда Иван почувствовал, как рушится его мир, он вдруг понял, что вся его игра разума – бред “бестолкового мальчика”.

На протяжении всего романа Иван Карамазов стоит перед нами как трагический герой, обреченный на неудачу. Что же ему остается. Погибнуть? Никоим образом. Он слишком любит жизнь, несмотря на то, что считает себя способным бросить кубок. Смириться? Но он и сошел с ума потому, что не сдался, а дошел до такого максимального напряжения, что не вынес. Иван сошел с ума, но не покорился. Ему стало обидно, что в этой сатире-жизни он оказался самым смешным и самым обманутым. Это трагедия, над которой стоит смеяться! Посмеемся, посмеемся! Может, и жить будет полегче. Человеческие трагедии такие смешные! Боже мой, почему трагедии такие смешные!

Иван — несмиренный сумасшедший. Его “все позволено” только увеличило долю мирового зла, против которого так страстно и так искренне он восстал. Дисгармония усилилась, и Иван в этом виновен. Однако внутри него живет семя возрождения: ему хочется жить, “хотя бы вопреки логике”. В Иване непрерывно растет такая жажда любви, что иногда “любишь человека сам не зная за что”, т.е. сердце медленно, но упорно разрушает стены, воздвигнутые рассудком. Но найдет ли Иван путь спасения? Думаю, Достоевский ведет его как раз к этому. И это спасение может быть только во Христе и со Христом.

Первое, что указывает на возможный дальнейший путь Ивана, это уже упоминавшиеся выше слова старца Зосимы, в которых прямо говорится о невозможности для Ивана окончательно отречься от веры в Бога и бессмертие, хотя и в том, что Иван обязательно поверит, старец не убежден. Другой намек Достоевского на будущее Ивана я вижу в беседе Зосимы с госпожой Хохлаковой. Во многих местах романа ведется своего рода внутренний спор между Иваном и Зосимой и советы старца Хохлаковой кажутся мне обращенными и к Ивану тоже. Госпожа Хохлакова спрашивает, как ей уверовать. И ответ Зосимы таков: “доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно” “опытом деятельной любви”: “Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того, как будете преуспевать в любви, будете убеждаться в бытии Бога, и в бессмертии души вашей” (14, 52).

Иван хотел найти доказательства существования Бога и нашел только факты, это существование отрицающие. Умом хотел постигнуть то, что, как говорит Зосима, постигается только сердцем. Иван чувствовал себя неспособным любить ближних, но при этом волновался и болел душою за человечество, любя его отвлеченной любовью, а не “деятельно и неустанно”, между тем

как только деятельная любовь ведет к вере. Впрочем, в романе Иван все-таки один раз по-настоящему следует совету Зосимы. После третьего свидания со Смердяковым, решившись пойти в суд и показать на себя, он увидел на дороге пьяницу, которого ранее столкнул в канаву. Пьяница уже замерзал, и Иван спас его. Таща пьянчужку в участок и хлопоча о докторе, он испытывал огромную радость. Первый акт деятельной любви, о которой говорил Зосима, сблизил его с Богом, и в любви Божией он утешил себя.

“Главное, – говорит Зосима госпоже Хохлаковой, – убегайте лжи, всякой лжи, лжи себе самой в особенности. Наблюдайте свою ложь и вглядывайтесь в нее каждый час, каждую минуту. Брезгливости убегайте тоже и к другим, и к себе, то, что вам кажется внутри себя скверным, уже одним тем, что вы это заметили в себе, очищается” (14, 54).

Иван все время обманывал себя и только теперь по-настоящему начинает говорить себе многое из того, что раньше не смел. Черт Ивана есть начало очищения, ибо он разрушил ту крепость лжи, в которой Иван так долго прятался. Алеша думает об Иване: “Бог победит! (...) Или восстанет в свете правды, или (...) погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит” (15, 89). Юноша дает здесь два противоположных пути для Ивана. Но есть в романе другие места, где прямо говорится, что Иван будет спасен. О том, что Иван выздоровеет, говорит Катерина Ивановна, и мы понимаем, что речь идет не только о физическом, а прежде всего о духовном недуге. А вот слова Мити, сказанные в разговоре с Алешей: “Слушай, брат Иван всех превзойдет. Ему жить, а не нам. Он выздоровеет” (15; 184).

Наконец, еще одна примечательная деталь. Иван заболевает белой горячкой. И Достоевский отнюдь не случайно выбирает для своего героя именно такую болезнь. Вот эпизод Евангелия от Луки: “Вышед из синагоги, Он вошел в дом Симона; теща же Симонова была одержима *сильною горячкою*, и просили Его о ней. Подошед к ней, Он *запретил горячке*; и оставила ее. Она тотчас *встала и служила им*” (Лк. 4:38–39; курсив мой. – Х.Л.Ф.). Случайна ли эта параллель, и если да – то не слишком ли много “случайностей” насчет будущей судьбы Ивана?

Достоевский осудил своего героя за то, что тот подходил к вере, к идее Бога чисто логически. Вера – это не дважды два, не арифметика. И то, что разум не приобрел, сердце подскажет. Иван долго заглушал голос сердца разумом, но в нем оно не мол-

чало. Особенность Ивана в том, что он переживает очень сильные “головные чувства”, Зосима же против интеллектуализма героя говорит так: “Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным” (14, 290). Достоевский устами Зосимы отрицает “головной” подход Ивана к вопросу о Боге, ибо “*корни* наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных” (14, 290), стало быть, чем больше наши идеи зависят от земли, тем больше они отходят от истинного бытия.

По Достоевскому, спасение Ивана – в подвиге деятельной любви. Иван должен выздороветь и отречься от своего прежнего пренебрежения к человеку и к Богу.

Иван спасется. Достоевский сам его не оставит, потому что страстно любит его. В лице Ивана он любит свои сомнения, не потому, что они – сомнения, а потому, что через них он ищет смысла и правды в бытии человека. Достоевский ведет не борьбу против Ивана, а борьбу за него (и тем самым за себя и за все человечество). Крестный путь Ивана идет от моральной изоляции к новой встрече с матерью, а через нее с русской землей и с Богом. И к этому тоже относятся слова Зосимы: “Сие последнее буди, буди”.



Протоиерей Вячеслав Перевезенцев

БУНТ ИВАНА КАРАМАЗОВА

(оправдание Бога и мира в романе Ф.М. Достоевского
“Братья Карамазовы”)

Сегодня наше общество переживает не самые лучшие времена – это очевидно. Не очевидны причины этого затянувшегося кризиса. Кто-то видит их в нашей неспособности освободиться от коммунистического прошлого, кто-то, наоборот, – в слишком резком разрыве с этим прошлым. Одни видят выход в скорейшей экономической и идеологической интеграции с Западом, другие – в поисках своего, уникального, российского пути. Называются конкретные политические и экономические просчеты новой российской власти. Но для многих становится все более очевидным, что причины глубочайших нестроений нашей сегодняшней жизни связаны с духовным кризисом – кризисом, который начался не сегодня (хотя сегодня он приобрел устрашающие размеры), а почти столетие назад. Нравственная коррозия, духовная расслабленность поразила не только высшие слои русского общества, но и народный дух (причем произошло это не в начале прошлого века, а гораздо раньше). Атеистический нигилизм русской интеллигенции был воспринят народным сознанием в духе утилитаризма, во главу угла была положена польза, личная выгода. Но личная выгода кончается там, где начинается выгода другого. Результаты столкновения двух выгод хорошо известны. То, что произошло с Россией, также известно. Страшный этот процесс не остановлен, хотя Провидением нам дан шанс, в чем мне и видится смысл так неожиданно свалившийся на нас свободы.

А.И. Солженицын, который немало думал о причинах духовного кризиса, свел свои размышления к предельно ясному и лаконичному ответу: “Люди забыли Бога, оттого и все”¹. Солженицыну понадобились десятилетия, война, лагерь, ссылка, смертельная болезнь, кропотливое изучение новейшей российской истории,

чтобы найти такой ответ. Ровно столетием раньше Ф.М. Достоевский, также проживший нелегкую жизнь, пророчески предупреждал об этом. Он ясно осознавал то, что сегодня еще хоть слабо, но ощущается обществом (а завтра может быть утеряно безвозвратно) – *без Бога человеку на земле не выжить*.

Но Достоевский видел, что люди не просто забывают Бога, не так уж просто забыть о Нем, ведь “душа по природе христианка” (Тертуллиан). Они восстают на Него, они Его убивают и, убив Его в себе, жаждут, чтобы все совершили убийство. Не всем дано было видеть это страшное преступление, совершающееся европейским человеком под покровом внешне благополучной христианской цивилизации, не все, кто видел, содрогались. “Где Бог? Я хочу сказать вам это! Мы Его убили – вы и я! Мы все Его убийцы!” – буквально кричит младший современник Достоевского, многому научившийся у героев его романов, но так и не понявший самого автора, Ф. Ницше². “Мы философы и свободные умы, – пишет Ницше в другом месте, – чувствуем себя при вести о том, что старый Бог умер, как бы осиянными новой утренней зарей; наше сердце переполняется при этом благодарности, удивления, предчувствия, ожидания, – наконец нам снова открыт горизонт, даже если он затуманен”³. Один из самых духовно близких Ницше героев Достоевского – Кириллов (“Бесы”) говорил: “Тогда историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения Бога и от уничтожения Бога до перемены земли и человека” (10, 94).

Спрашивается – для чего нужна эта перемена земли и человека? Конечно же, для счастья и радости, неужели человек хочет чего другого? Раз наш мир не может дать нам счастья и радости, надо его разрушить и устроить новый мир. Кратчайший путь к разрушению старого мира есть убийство Бога, “краеугольного камня” христианской цивилизации.

Об этом предельно цинично говорит черт из кошмара Ивана Карамазова: «По-моему, и разрушать ничего не надо, а надо всего только разрушить в человечестве идею о Боге, вот с чего надо приняться за дело! С этого, с этого надобно начинать – о слепцы, ничего не понимающие! Раз человечество отречется поголовно от Бога (а я верю, что этот период – параллель геологическим периодам – совершится), то само собою, без антропофагии, падет все прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность, и наступит все новое. Люди совокупятся, чтобы взять от жизни все, что она может дать, но непременно для счастья и радости в одном только здешнем мире (...) Но так как, вви-

ду закоренелой глупости человеческой, это, пожалуй, еще и в тысячу лет не устроится, то всякому сознающему и теперь-истину, позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. В этом смысле ему “все позволено”. Мало того: если даже период этот никогда не наступит, но так как Бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и, уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится. Для бога не существует закона! Где станет бог – там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... “все дозволено”, и шабаш!» (15, 83–84).

Эти слова черта выдают сокровенные, глубинные мысли самого Ивана. “Если нет Бога, то все позволено” – вот его главный тезис, его выстраданная идея. В самом начале романа, когда происходит встреча семейства Карамазовых со старцем, Петр Александрович Миусов излагает мысли Ивана Федоровича:

“{...} уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, {...} и тогда ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено, даже антропофагия {...}”

– Неужели вы действительно такого убеждения о последствиях искияковения у людей веры в бессмертие души их? – спросил вдруг старец Ивана Федоровича.

– Да, я это утверждал. Нет добродетели, если нет бессмертия” (14, 64–65).

Единство веры и нравственности или, наоборот, неверия и безнравственности – одна из любимых идей Достоевского.

“Представьте себе, – пишет он в феврале 1878 г. Н.Л. Озмидову, – что нет Бога и бессмертия души (бессмертие души и Бог – это всё одно, одна и та же идея). Скажите, для чего мне тогда жить хорошо, делать добро, если я умру на земле совсем? Без бессмертия-то ведь всё дело в том, чтоб только достигнуть мой срок, а там хоть всё гори. А если так, то почему мне (если я только надеюсь на свою ловкость и ум, чтоб не попасться закону) и не зарезать другого, не ограбить или почему мне если уж не резать, так прямо не жить на счет других, в одну свою утробу? Ведь я умру, и всё умрёт, ничего не будет” (30₁, 10).

“Совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного, – читаем в записной книжке последних лет. – Подставлять ланиту, возлюбить более себя. Помилуйте, да для чего это? Я здесь на миг, бессмертия нет, буду жить в мою волю” (27, 56).

Интересно, что почти также это окончательное неверие, обобщающееся жизнью “в мою волю”, сформулировано у апостола Павла: “Какая мне польза, если мёртвые не воскресают? Станем есть и пить, ибо завтра умрём” (1 Кор 15:32).

Итак, тезис Ивана, очевидно, правильный, но важно, какие из него будут выводы.

Об этом и говорит Ивану старец Зосима:

– Блаженны вы, коль так веруете, или уже очень несчастны!

– Почему же несчастен? – улыбнулся Иван Федорович.

– Потому что <...> не веруете сами <...> в бессмертие вашей души <...> Идея эта еще не решена в сердце вашем и мучает его <...> Но благодарите Творца, что дал вам сердце высшее, способное такую мукою мучиться <...> Дай вам Бог, чтобы решение сердца вашего постигло вас еще на земле, и да благословит Бог пути ваши!” (14, 65–66).

Эти слова старца Зосимы предельно важны для характеристики Ивана: да, он не верит и потому прекрасно понимает, что “злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника”, но он не какой-нибудь там Свидригайлов или Петр Верховенский, он не может просто встать на этот путь, ему, как и Раскольникову, надо его оправдать. Над этим издевается двойник Ивана – черт: “<...> если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины? Но уж таков наш русский современный человек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил...” (15, 84).

Отсюда бунт Ивана, его непререкаемое желание оправдать свою идею, свое своеволие и оправдать даже не перед самим собой, а перед младшим братом – Алешей, которого в романе едва ли не все близко его знающие называют ангелом, херувимом, человеком Божиим.

Рассказчик, от имени которого идет повествование романа, давая в книге первой характеристики всем братьям, про Алешу сообщает следующее: «Едва только он, задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и Бог существуют, то сейчас же, естественно, сказал себе: “Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю” <...> Алеше казалось даже странным и невозможным жить по-прежнему. Сказано: “Раздай все и иди за мной, если хочешь быть совершен”. Алеша и сказал себе: “Не могу я отдать вместо “всего” два рубля, а вместо “иди за Мной” ходить лишь к обедне”» (14, 25).

“Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме”, – страшный смысл этих слов, обращенных Иваном к Алеше, необходимо иметь в виду, чтобы уразуметь смысл Иванова бунта.

Бунтует Иван, но исход этого бунта зависит не от него, а от того, согласится ли с ним Алеша, примет ли он веру, а точнее, неверие Ивана.

Он – Алеша – ответ Ивану и всем последующим искусителям и бунтарям. В нем видит Достоевский оправдание Бога и мира, это понимал и Иван, поэтому ему так важно совратить брата.

Иван ставит перед ним вопрос, на котором ломались и ломаются иные мощные умы, ибо на рациональном уровне он и не имеет ответа: *почему Бог допускает зло?*

Заметим: Иван не обвиняет Бога в творении зла, потому что возражение давно известно: зло творится не Богом, а свободною волею, дарованной Творцом своим созданиям. Можно вспомнить один из рассказов Г. Уэллса, где говорится о том, как люди, вконец измученные всевозможным злом, приходят и жалуются Богу: куда Он смотрит? Бог отвечает им: “Вам не нравятся войны, насилия, предательство, цинизм, пошлость и т.д.” “Да, очень не нравятся”, – отвечают люди. “Так не делайте этого”⁴. Иван это понимает, более того он даже готов признать зло, направленное против согрешившего человека: “Люди сами, значит, виноваты: им дан был рай, они захотели свободы и похитили огонь с небеси, сами зная, что станут несчастны, значит, нечего их жалеть” (14, 222).

Нет, он целит в самое уязвимое место: почему страдают невинные дети?

Он нарочито сужает проблему земного зла до аргумента, который представляется ему неуязвимым: “Нельзя страдать неповинному за другого, да еще такому неповинному” (14, 217). В письме Н.А. Любимову (от 10 мая 1879 г.) сам Достоевский признавал: “Мой герой берет тему, *по-моему*, неотразимую: бессмыслицу страдания детей и выводит из нее абсурд всей исторической действительности” (30₁, 63).

На основании этой неотразимости претензий Творцу Иван являет свой бунт против Бога и пытается вовлечь в него Алешу:

«Итак, принимаю Бога, и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость Его, и цель Его нам совершенно уж неизвестные, верую в порядок, в смысл жизни, верую в вечную гармонию, в которой мы будто бы все сольёмся, верую в Слово, к которому стремится вселенная и которое само “бе к Богу” и

которое есть Само Бог, ну и прочее и прочее, и так далее в бесконечность. Слов-то много на этот счет наделано. Кажется, уж я на хорошей дороге – а? Ну так представь же себе, что в окончательном результате я мира этого Божьего – не принимаю и хоть и знаю, что он существует, да не допускаю его вовсе, Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, Им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять» (14, 214).

Далее Иван поясняет брату, почему же он не принимает и не хочет принимать Божьего мира, раскрывая перед потрясённым Алёшей ужасные картины детских страданий.

«Слушай: если все должны страдать, чтобы страданиемкупить вечную гармонию, то при чем тут дети, скажи мне, пожалуйста? Совсем непонятно, для чего должны были страдать и они, и зачем им покупать страданиями гармонию? (...) Не стоит она слезинки хотя бы только одного только того замученного ребёнка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей неисккупленными слёзками своими к “Боженьке”! (...) Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее. Это и делаю. Не Бога я не принимаю, Алёша, я только билет Ему почтительно возвращаю» (14, 222–223). Как верно заметил преп. Иустин (Попович): “Здесь очевидно идейное сходство между бунтом Ивана, возвращающего билет Богу, и не менее бунтарским возвращением таланта Богу злым слугой из евангельской притчи” (Мф 25:24–26)⁵.

Как верно подметил М.М. Дунаев: “Суждения Ивана при всей их эмоциональной убедительности, лукавы и полны противоречий”⁶. Прежде всего: картина мира, пронизанного безнаказанным злом и невинными страданиями, не есть отражение Божьего мира в том смысле, что Бог такого мира не творил. Это картина того, что из прекрасного Божьего мира сделал человек. В Библии слово “мир” понимается двояко. Во-первых, как творение Божье, которое, даже несмотря на то что с ним сделал человек, драгоценно для Бога. Именно ради спасения этого мира Бог посылает Сына Своего. “Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную” (Ин 3:16). Но в Библии и, соответственно, в христианской традиции есть и другое понимание слова “мир” – “не любите мира, ни того, что в мире: кто любит мир, в том нет любви Отчей. Ибо всё, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего”

(1 Ин 2:15–16). Есть “мир Божий” и “мир сей” (мир человеческих страстей, мир греха), и, хотя “мир Божий” пленён вторым, смешивать их нельзя. Скорее всего, Иван (пусть и закончивший естественный курс университета, но серьёзно интересовавшийся богословскими и философскими темами) понимал это различие и сознательно смешивал, а точнее, подменял эти понятия. Его главный тезис – принятие Творца при отвержении Его творения – есть прямая несуразность и лукавство. Иван отвергает именно Создателя мира, допустившего в Своем творении явный изъян.

При этом он сам же отказывается от понимания основ бытия, но вину за такое непонимание свое с себя снимает. “На нелепостях мир стоит <...>”, – как в бреду утверждает Иван, – “я и не хочу теперь ничего понимать. Я хочу оставаться при факте. Я давно решил не понимать. Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же изменю факту, а я решил оставаться при факте... <...> Я <...> ничего не могу понять, для чего все так устроено” (14, 221–222).

Мир всегда будет для человека неразгаданной тайной, ибо человек не обладает такими умственными способностями, которые смогли бы высветить эту тайну во всех ее глубинах и высотах. Эта таинственность бытия всегда подталкивала человека “горняя мудрствовать и горних искать”. Об этой тайне говорил Макарий Иванович Долгорукий в “Подростке”, о ней удивительно поэтично говорит старец Зосима: “На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа перед нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий перед потопом. Многое на земле от нас скрыто, но взамен того дано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад Свой, и взросло все, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным; если ослабевает или уничтожается в тебе это чувство, то умирает и возвращенное в тебе” (14, 290).

В этой таинственности мира, однако, заключен не только источник религиозного вдохновения, но и – если исчезает “чувство соприкосновения миром иным” – главная причина трагедии человеческого сознания. Здесь истоки всех анафем, которые земля шлет небу. “Все бунты против Бога начинаются с этого, – пишет преп. Иустин (Попович). – Из этого же проистекает и бунт Ивана. Ибо все мучительные усилия вместить таинственную

трагедию мира в рамки человеческого эвклидова ума завершаются бунтом. Бунт – логическое следствие человеческой веры в разум, ибо разум едва ли может охватить бесконечные тайны, пронизывающие миры”⁷.

Бунт Ивана, основанный на неприятии мира, продолжает линию героев Достоевского начиная с подпольного человека. Все они задают свои многочисленные “почему”, но, как и Иван, ответа услышать не хотят, ибо хотят “остаться при факте” (даже таком страшном факте), они хотят оставаться “мучениками” и, как говорит старец Зосима, “забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния (...) сами не веруя своей диалектике и с болью в сердце усмехаясь ей про себя...” (14, 65). Да “жизнь – это боль, жизнь – это страх, и человек несчастлив” (Кириллов) (10, 93). Вот почему надо отомстить за эту боль и за этот страх.

Иван не атеист; он богоборец.

Это, казалось бы, очевидное суждение разделяется не всеми исследователями творчества Достоевского. Так в статье К. Гершельмана мы читаем: «Не в богоборчестве, не в дерзости Ивана, с которой он обращается к Богу, его вина, а в сомнении, в неспособности до конца поверить во всеблагость и всемогущество Бога (...) Называя Богом силу, против которой он борется, Иван ошибается; он борется в сущности, совсем не против Бога, а против греховного “лежащего во зле” мира и его владыки – “князя мира сего” (...) “Бунт” – это восстание человека против Бога во имя... тоже Бога, но другого – не могучего, жестокого Бога, извне управляющего миром, а благого, кроткого, живущего в глубине человеческой души»⁸. Несомненно, Иван сложная, трагическая фигура, но видеть в нём, фактически убившем своего отца, такого заблудившегося богоискателя по крайней мере странно. И то, что он заявляет свой бунт “из любви к человечеству”, конечно же, просто фарс, ведь начал он свою беседу с Алешей именно с утверждения следующего факта: *он никого не любит*. “Я тебе должен сделать одно признание, – начал Иван: – я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних” (14, 215).

Высшим критерием истинности своих суждений Иван готов признать свою *неправоту* (ее он допускает). “Лучше уж я останусь при неотмщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был и не прав*” (14, 223), – говорит он Алеше, – это явный признак гордыни.

Наконец, Иван заявляет себя явным антихристианином, что, конечно же, совершенно неудивительно. Его вопрос: “Есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право про-

стить?” – направлен прямо против Христа. И Алеша недаром же возражает: «...существо это есть, и Оно может все простить, всех и вся и за всё, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за всё. Ты забыл о Нем, а на Нем-то и зиждется здание, и это Ему воскликнут: “Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои”» (14, 224).

Это важнейшее место романа, ведь именно *Христос, Его Голгофа, Его Воскресение* есть тот решающий аргумент, который опрокидывает все построения Ивана. Алеша лишь указывает Ивану на Христа, но не вводит Его в спор с Иваном, интуитивно понимая, что это бесполезно. Ведь некогда Сам Христос на вопрос Пилата: “Что есть истина?” (Ин 18:38) ничего не ответил, ибо не помогут никакие правильные слова тому, кто, вопрошая о истине, настолько слеп, что не видит Саму Истину, стоящую перед ним.

Христос для Ивана не довод. Иван утратил чувство, дающее возможность верить, он рационалист, неверующий даже в свой разум, духовное понимание проблемы для него невозможно, и потому “вопрос остается вековечно открытым...” «Рационализм, какого бы цвета он ни был, когда доходит в своём развитии до последней черты, тогда он, по природе своей логики, завершается нигилистическим бунтом и анархическим неприятием мира. “Вера в категории разума – причина нигилизма”, – искренне утверждает Ницше. И если бы рационалистам всех мастей хватило бы мужественного смирения воспринять искренность Ивана и Ницше, то тогда они публично признали бы, что вера в человеческий разум – это самый верный путь, ведущий через разочарование к отчаянию, к бунту, к неприятию мира, к нигилизму и анархизму»⁹.

Итак, вопрос для Ивана открыт, он его мучает, хотя Иван и делает вид, что для него все ясно: *страшные, бессмысленные, невинные страдания детей – это факт, тот факт, с которым он ни за что не хочет расстаться, и этот факт может означать только одно, что Бога и бессмертия нет*. Но зло остается и его нужно преодолеть, избыть. Как?

Поиском ответа на этот вопрос человечество занимается с самого начала своей истории. Всегда существовало два наиболее популярных решения, оба они весьма просты и оба осмысливаются в последнем романе Достоевского.

Первое: уничтожить всех носителей зла. К этому решению склоняется Иван Карамазов – и в рационально-эмоциональных

суждениях своих и в жизненной практике. В окружающей жизни носителями зла ему представляются прежде всего – отец и брат, и он злорадно признает желанность убийства одного из них: “Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!” (14, 129).

В жизни не столь близкой носителями зла он считает прежде всего истязателей неповинных детей и также признает желательность их уничтожения, склоняя к тому и Алешу. Рассказавши о некоем помещике, затравившем борзыми малого ребенка, Иван жестоко спрашивает:

– Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

– Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата.

– Bravo! – завопил Иван в каком-то восторге, – уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алешка Карамазов!

– Я сказал нелепость, но...

– То-то и есть, что но... – кричал Иван” (14, 221).

Если уж у Алеши бесенок в сердечке сидит, то кто же сидит в сердце Ивана? Одно несомненно: такое душевное движение вдохновлено бесовским воздействием. И речь тут не о судьбе одного злодея, а принципиальном решении вопроса.

Собственно, вопрос-то давным-давно уже и решен: Самим Спасителем, Которого фарисеи искушали точно так же когда-то, приведя к Нему грешницу (Ин 8:1–11). Можно вспомнить и ответ Христа на просьбу братьев Зеведеевых спалить самарянское селение (Лк 9:51–56). С высоты Божией Истины проявлением зла является всякий грех, и уничтожение носителей зла означает уничтожение всех грешников, т.е. всего рода людского, ибо “несть человек иже жив будет и не согрешит”.

Второе решение логически безупречно: *если источник зла – свободная воля человека, то этой свободы его надобно лишить*. Такова идея Великого Инквизитора, сочиненного тем же Иваном Карамазовым.

Многие из писавших о Достоевском признавали эту легенду величайшим шедевром из всего созданного им. Предваряя ее чтение на литературном утре в пользу студентов Санкт-Петербургского университета в декабре 1879 г., Достоевский сказал: “Один страдающий неверием атеист в одну из мучительных минут своих сочиняет дикую, фантастическую поэму, в которой выводит Христа в разговоре с одним католическим первосвященником – Великим инквизитом (...) Между тем его Великий инквизитор

есть, в сущности, сам атеист. Смысл тот, что если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом *социальной* любви к человечеству является уже не замаскированное презрение к нему" (15, 198).

Еще один авторский комментарий к "Инквизитору" содержится в письме Достоевского к Любимову от 11 июня 1879 г.:

«Третьего дня я отправил в редакцию "Русского вестника" продолжение Карамазовых на июньскую книжку (окончание 5-й главы "Pro и contra"). В ней заключено то, что *"говорят уста гордо и богохульно"*. Современный *отрицатель*, из самых ярких, прямо объявляет себя за то, что советует дьявол, и утверждает, что это вернее для счастья людей, чем Христос (...) Иван Карамазов – человек искренний, который прямо признается, что согласен с взглядом "Великого Инквизитора" на человечество и что Христова вера (будто бы) вознесла человека гораздо выше, чем стоит он на самом деле. Вопрос ставится у стены: "Презираете ли вы человечество или уважаете, вы, будущие его спасители?"

И все это будто бы у них во имя любви к человечеству: "Тяжел, дескать, закон Христов и отвлечен, для слабых людей невыносим" – и вместо закона Свободы и Просвещения несут им закон цепей и порабощения хлебом» (30₁, 68).

Проблема легенды – проблема свободы и человеческого достоинства, их взаимосвязи. Н. Бердяев писал в своей замечательной книге "Миросозерцание Достоевского": «Тема о человеке и его судьбе для Достоевского есть прежде всего тема о свободе. Судьба человека, его страдальческие странствия определяются прежде всего его свободой. Свобода стоит в самом центре миросозерцания Достоевского (...) То, что называли "жестокостью" Достоевского, связано с его отношением к свободе. Он был "жесток", потому что не хотел снять с человека бремени страданий, не хотел избавить человека от страданий ценою лишения его свободы, возлагал на человека огромную ответственность, соответствующую достоинству свободных. Можно было бы облегчить муки человеческие, отняв у человека свободу. И Достоевский исследует до глубины эти пути, эти пути облегчения и устройства человека без свободы его духа (...) Свобода для него есть и антроподиция и теодиция, в ней нужно искать и оправдания

человека, и оправдание Бога»¹⁰. К этим мыслям Бердяева мы еще вернемся, а сейчас обратимся к самой легенде, в ней инквизитор не раз в продолжение своего монолога упрекает Спасителя:

«Ты не захотел лишить человека свободы и отверг предложение, ибо какая же свобода рассудил Ты, если послушание куплено хлебами? (...) Ты возжелал свободной любви человека, чтобы свободно пошел он за Тобою, прельщённый и пленённый Тобою. Вместо твердого древнего закона – свободным сердцем должен был человек впредь решать сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве Твой образ перед собою, – но неужели Ты не подумал, что он отвергнет же наконец и оспорит даже и Твой образ и Твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора? (...) Ты не сошел с креста, когда кричали Тебе, издеваясь и дразня Тебя: “Сойди со креста и уверуем, что это Ты”. Ты не сошёл, потому что опять-таки не захотел поработить человека чудом и жаждал свободной веры, а не чудесной. Жаждал свободной любви, а не рабских восторгов невольника перед могуществом, раз навсегда его ужаснувшим. Но и тут Ты судил о людях слишком высоко, ибо, конечно, они невольники, хотя и созданы бунтовщиками» (14, 230–233).

Отвергая дьявольский соблазн, Христос Спаситель признает за человеком право на свободу и в том выражает Свою подлинную любовь к человеку. *Инквизитор тоже претендует на любовь, но он бросает упрек Богу: зачем человеку дана свобода! Любовь должна выражаться в несвободе, ибо свобода тягостна, она порождает зло и возлагает на человека ответственность за это зло – и непереносимо это человеку. Свобода превращается из дара в наказание и человек сам откажется от нее – вот мысль Инквизитора:*

“Или Ты забыл, что спокойствие и даже смерть человеку дороже свободного выбора в познании добра и зла? Нет ничего обольстительнее для человека, как свобода его совести, но нет ничего и мучительнее” (14, 232).

Инквизитор лишает человека свободы, обещая взамен легкое пребывание в созидаемом земном раю, где блаженство будет основано именно на отсутствии свободы: “Но стадо вновь соберётся и вновь покорится, и уже раз навсегда. Тогда мы дадим им тихое, смиренное счастье, счастье слабосильных существ, какими они и созданы” (14, 236).

Инквизитор знает, что этот путь – не путь Божий. Но он не знает того, что вне Христа, сказавшего: “Я есмь путь и истина и

жизнь” (Ин 14:6), вообще не может быть пути – и не только пути, а и самой жизни.

Итак, человек, лишенный свободы, не есть человек. Уничтожение зла путем лишения человека свободы есть уничтожение человека. Интересно то, что Иван – защитник невинно страдающих детей – на самом деле проповедник своеволия и несвободы, становится фактически отцеубийцей. Да, он не убивал своего отца Федора Павловича. Убил его Смердяков. Но Иван сам казнит себя за преступление отцеубийства, муки совести доводят его до безумия. В тайных помыслах своих, в сфере подсознательного пожелал Иван смерти отца своего, дурного и безобразного человека. И он же постоянно проповедовал, что “все дозволено”. Он соблазнил Смердякова, поддерживал его преступную волю, укреплял ее. Он – духовный виновник убийства; Смердяков – его второе, низшее “я”. Ложные, безбожные “идеи” довели его до тайных помыслов, оправдывающих отцеубийство или, наоборот, тайные мысли об убийстве потребовали оправдательной “идеи”. Интересные мысли на тему “отцеубийства” мы находим у Бердяева: «Вся психология отцеубийства в “Братьях Карамазовых” имеет очень глубокий, сокровенный смысл. Путь безбожного своеволия человека должен вести к отцеубийству, к отрицанию отчества. Революция всегда есть отцеубийство. Изображение отношений между Иваном Карамазовым и его другим, низшим, “я” – Смердяковым – принадлежит к самым гениальным страницам Достоевского. Путь своеволия, путь, отвергающий благоговение перед сверхчеловеческим, должен привести к тому, что подымается образ Смердякова. Смердяков и есть страшная кара, подстерегающая человека. Страшная, безобразная карикатура Смердякова стоит в конце этих стремлений к человекобожеству. Смердяков победит на этом пути. Иван же должен сойти с ума»¹¹.

Мы возвращаемся к нашей теме «Оправдание Бога и мира в романе Достоевского “Братья Карамазовы”».

Защищать Бога потребовалось тогда, когда на Него стали нападать, и если во времена царя Давида лишь безумец мог сказать в сердце своем: “нет Бога” (Пс 13:1), то во времена Достоевского такие мысли назывались “передовыми идеями”. *Достоевский не прибегает к традиционной христианской теодицее, основанной на церковном учении о грехопадении и его последствиях, он просто говорит: “Хорошо, допустим ни Бога, ни бессмертия нет, но тогда смотрите, что будет с человеком и миром”. Человек*

сходит с ума или превращается в Смердякова, так или иначе конец один – гибель.

«Без “высшей идеи” не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле лишь одна, и именно – идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные “высшие идеи” жизни, которыми может быть жив человек, лишь из нее одной вытекают», – писал Достоевский в “Дневнике писателя” (24, 48).

Ну а как же все-таки быть со злом и страданием?

«Достоевскому, – как писал Бердяев, – была чужда элементарно-упрощенная и утилитарная постановка этой проблемы: за зло и преступления человек получит наказания в вечной жизни, а за добро – награду. Такого рода примитивный небесный утилитаризм, который, как своего рода анестезирующее средство, устраняет проблему, снимает боль, был ему глубоко чужд. Все творчество Достоевского проникнуто беспредельным состраданием к человеку. Никто, может быть во всей мировой литературе, не был так ранен бесконечным страданием человеческим. Сердце Достоевского вечно сочилося кровью. Ему дано было познать каторгу, жить среди каторжников, и он всю жизнь свою предстательствовал за человека перед Богом. Он до глубины души понимал бунт против миропорядка, купленного ценою страшных страданий, слез невинно замученных детей. И устами Алеши он ответил на вопрос Ивана, согласился бы он “возвести здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой”, если бы “для этого необходимо и неминуемо предстояло замучить всего лишь одно крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бившего себя кулачком в грудь, и на не отмщенных слезах его основать это здание”? – “Нет, не согласился бы”. И всю жизнь спрашивал Достоевский, как во сне Мити: “Почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитя, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитя?”»¹²

Достоевский сам всю жизнь мучился этим “почему”. Известны его слова: “Через большое горнило сомнений моя осанна прошла”. Незадолго перед смертью Достоевский записал для себя:

«“Карамазовы”. Мерзавцы дразнили меня необразованною и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествующей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же, фанатик, я верую в Бога. И эти хотели меня учить и

смеялись над моим неразвитием. Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицание, которое перешел я» (Записи литературно-критического и публицистического характера из записной тетради 1880–1881 гг.).

Да, Достоевский прошел через искушения неверием, и нас не должно это смущать. Как говорил преп. Исаак Сирий: “Не было бы искушений – не было бы и святых”. Но его неверие – это Фомино неверие, которое только углубляет веру и его и нашу. Да, Достоевский тоже бунтует, но его бунт – не бунт Ивана, как считают многие исследователи его творчества, его бунт – это бунт Иова.

Отношения писателя с этой библейской книгой были совершенно особые. В 1875 г., т.е. уже на подступах к “Братьям Карамазовым”, Достоевский пишет жене из Эмса: “Читаю книгу Иова и она приводит меня в болезненный восторг: бросаю читать и хожу по часу по комнате, чуть не плача” (29₂, 43). На значение библейской книги Иова в судьбе и творчестве Достоевского указывает С. Фудель: «В начале своих страданий Иов говорит: “Господь дал, Господь взял; да будет имя Господне благословенно”. Потом, уже после этих слов, началась буря его сомнений, непонимания и протеста, началось то горнило, через которое должна была пройти его осанна, чтобы сделаться золотом вечным и неизменяемым. Это и было нужно Достоевскому – не только библейская осанна, но и библейское горнило. Ему надо было убедиться, что путь страданий его души и мысли в их борьбе за Бога в себе и в мире, его путь подвига жизни, есть благословенный путь многих душ, алчущих и жаждущих Бога, есть путь Церкви, в муках рождения жизни и мысли рождающей свое бытие»¹³.

О чем же эта книга, которая еще с детства так поразила Достоевского?

Ни в чем неповинному и непорочному человеку Бог послал, для испытания его верности, величайшие страдания. Иов чувствует, что его невероятные страдания нельзя объяснить его грехами, что совершается что-то недоступное ему и невыносимое для него – именно по этой своей непостижимой незаслуженности. И восстает против тайны невинного страдания. “Доколе же Ты не оставишь, доколе не отойдешь от меня, – говорит он Богу. – Зачем Ты поставил меня противником Себе?” “Не сорванный ли листок Ты сокрушаешь и не сухую ли соломинку преследуешь?” “За что Ты со мною борешься?” (Иов 7:19–20),

Но не только личные невинные страдания давят своей тайной Иова. Бог “губит и непорочного и виновного (...) Земля отдана в руки нечестивых”. “Почему беззаконные живут, достигают старости (...) дети их с ними (...) дома их безопасны от страха и нет жезла Божьего на них?” “Почему (...) бедных сталкивают с дороги, все униженные земли вынуждены скрываться (...) в городе люди стонут, и душа убиваемых вопиет, и Бог не воспрещает того?” (Иов 9:22,24; 21:7–9; 24:4,12). Разве это место Библии нельзя продолжить рассказом Ивана о ребенке, затравленном собаками?

“Лицо мое побагровело от плача, и на веждах моих тень смерти. При всем том, что нет хищения в руках моих и молитва моя чиста (...) О, если бы человек мог иметь состязание с Богом!” “Я взываю к Тебе, и Ты не внимаешь мне” (Иов 16:16–17;30:20).

Не вера в Бога колеблется у Иова, а вера в божественный миропорядок. “Не Бога я не принимаю, – говорит Иван, – я только билет Ему почтительнейше возвращаю”. Отличие Ивана Карамазова от Иова в том, что, как мы видели, Иван не принимает именно Бога, и, главное, что он-то про себя никак не скажет: *“нет хищения в руках моих и молитва моя чиста”*. Иов, в отличие от Ивана, верит в правду Божию, и поэтому хочет во что бы то ни стало “судиться” с Творцом. Кроме того, опять же в отличие от Ивана, он устал от слов, он не хочет говорить и слышать о Боге, *он хочет узреть Его лик*:

“О, если бы я мог найти Его, мог перед престолом Его стать! Хотел бы я знать, что Он скажет мне, изведать, что Он ответит мне! Вот, к востоку иду, и нет Его; к западу – и не примечаю Его...” (Иов 23:3).

“В этой неотступности, – пишет прот. Александр Мень, – проявляется величайшее ДОВЕРИЕ Иова, составляющее самую суть его отношения к Богу. Хотя и разум и чувства говорят ему, что все вопли напрасны, – он не перестает взывать. Молчание Неба не может поколебать праведника. Он подобен хананейке, которая кричала вслед Христу. Иов хочет, чтобы Бог Сам заступился за него, он жаждет услышать не о Нем, а Его Самого. Здесь апогей и переломный момент книги Иова. Иов ждет, и Бог отвечает ему, хотя и не снимает покров с тайны. Значит ли это, что ответов вообще не существует? Нет, но в данном случае все объяснения были бы неуместны”¹⁴.

Иов мог бы узнать о бессмертии человека, о воздаянии в вечности, о воскресении, но ведь его мучило и иное: почему Бог допускает зло в мире?

Иов мог бы услышать от Бога, что не Он виновник зла, а те силы мироздания, которые восстали против Него. Но и этот ответ неизбежно привел бы к другому вопросу: для чего Творец вообще позволял демоническим существам восстать против все-ленской гармонии.

Христианский ответ указал бы на свободу, как главное условие существования мира. Вспомним, как много об этом говорится у Достоевского. Его мысли резюмирует Бердяев: “Поистине, можно принять Бога и принять мир, сохранить веру в смысл мира, если в основе бытия лежит тайна иррациональной свободы. Тогда только может быть постигнут источник зла в мире и оправдан Бог в существовании этого зла. В мире так много зла и страдания, потому что в основе мира лежит свобода. И в свободе – всё достоинство мира и достоинство человека. Избежать зла и страданий можно лишь ценой отрицания свободы. Тогда мир был бы принудительно добрым и счастливым. Но он лишился бы своего богоподобия”¹⁵.

“Но как обосновать, как объяснить саму свободу в её иррациональной действительности? Перед антиномией свободы и Промысла ограниченный разум останавливается, будучи не в силах заключить бытие в рамки системы. Именно поэтому так слабы все рациональные теодицеи, которые пускаются в бескрайнее море на утлых судёнышках. Здесь нужен стремительный полёт веры, её великие прозрения. Перед бессмыслицей мирового зла, перед лицом страдания любая теодицея кажется фальшивой и превращается в набор слов. Не в теории заблуждались друзья Иова (тут во многом они были правы), ошибка их была в том, что они ограничились рассуждениями. А Иов взывал к Самому Богу, искал ответа там, где умолкают все слова и куда не достаёт человеческий разум”¹⁶.

Иов не услышал ответа, но его больная и мятущаяся душа успокоилась. Что же внесло в неё мир? Ответ находим в последних словах Иова, обращённых к Богу:

“Только слухом я слышал о Тебе; ныне же глаза мои видят Тебя, – сего ради отступаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле” (Иов 42:5–6).

Иов получил больше чем ответ на проклятые вопросы, Он получил Самого Бога. В присутствии Господнем все вопросы отпали сами собой. Книга Иова не предлагает нам новую теодицею, она указывает на то, чем снимаются все вопросы – на встречу с Самим Сушчим.

Достоевский также не предлагает нам новой теодицеи в своём последнем романе.

Он, как уже указывалось, опровергает все эмоционально-убедительные построения Ивана тем, что доводит их до логического конца. *Показывая, что те, кто начинают бороться за счастье человека против Бога, убивают человека.*

Достоевский писал, что ответом на 5-ю книгу романа будет 6-я: “Русский инок”. Ответом Ивану и всем его “последователям” является старец Зосима с его учением о том, что “все за всех виноваты” и ученик его Алёша.

Они знали Бога. У них была эта встреча и они знали, что нужно делать в “мире, который во зле лежит”. Зло нужно не объяснять, ибо по законам человеческого рассудка объяснить часто означает оправдать, со злом нужно бороться, ему должно противостоять. Одним из путей (причем наиважнейшим) такого противостояния злу является личное покаяние. “Юноша, брат мой, – говорит старец Зосима, – у птичек прощение просил: оно как бы и бессмысленно, а ведь правда, ибо всё как океан, всё течёт и соприкасается, в одном месте тронешь – в другом конце мира отдаётся (...) Всё как океан, говорю вам” (14, 290).

Идея всеобщей вины есть поразительное следствие великой идеи всеобщего человеческого единства. Иван, видя страдания невинных детей, решил восстать на Бога и возвратить Ему билет, а мог увидеть и свою вину и принести плоды достойные покаяния. И это бы, несомненно, привело к тому, что таких слёз стало бы меньше. “Один камень производит изменения в целом море. Так и в благодати: малейшее её действие влияет на всё остальное. Стало быть, всё важно”¹⁷. Как тут не вспомнить слова преп. Серафима Саровского: “Спасись сам и вокруг тебя спасутся многие”.

Никакие бунты и революции мир не изменят, мир можно изменить, только меняя себя. Эту истину знал Достоевский, знал не из книг, она была выстрадана кровью его сердца, актуальна она и сегодня.

¹ Солженицын А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 2001. Т. 7. С. 330.

² Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 592.

³ Там же. С. 663.

⁴ Бердяев Н.А. О достоинстве христианства и недостоинстве христиан. Цит. по: Церковь и время. 1992. № 3. С. 35.

⁵ Преподобный Иустин (Попович). Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 44.

⁶ Дунаев М.М. Православие и русская литература. М., 1997. Ч. 3. С. 480 и далее.

⁷ Преподобный Иустин (Попович). Достоевский о Европе и славянстве. С. 45.

- ⁸ Гершельман К. "Бунт" Ивана Карамазова // Вестник РСХД. Париж, 1984. № 142. С. 125.
- ⁹ Преподобный Иустин (Попович). Достоевский о Европе и славянстве. С. 45.
- ¹⁰ Бердяев Н.А. Собр. соч. Париж, 1997. Т. 5. С. 250.
- ¹¹ Там же. С. 280.
- ¹² Там же. С. 282–283.
- ¹³ Фудель С.И. Наследство Достоевского. М., 1998. С. 215.
- ¹⁴ Мень А., протоиерей. На пороге Нового Завета. Брюссель, 1983. С. 209.
- ¹⁵ Бердяев Н.А. Собр. соч. Т. 5. С. 271.
- ¹⁶ Мень А., протоиерей. Указ. соч. С. 213.
- ¹⁷ Паскаль Б. Мысли. М., 1994. С. 263.





А.А. Казаков

ТЕМА СТРАДАНИЯ НЕВИННЫХ В РОМАНЕ “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

(сюжет Иова и сюжет Христа)

Работа представляет собой попытку герменевтического прочтения одного из ключевых и, вместе с тем, тёмных мест религиозно-философской доктрины Достоевского и художественной ткани его итогового романа – имеется в виду проблема (а также идея, сюжетная ситуация и т.д.) страдания невинных, его причин, его возможного нравственного смысла и, наконец, форм его искупления.

В своём итоговом романе писатель собирает, по возможности, все измерения данной проблемы и все найденные им в течение жизни ответы – в том числе самые последние, которым мы не найдём аналогов в предшествующих произведениях Достоевского. В “Братьях Карамазовых” в центре размышлений великого романиста два основных измерения указанной проблемы: поругание праведника (“тлетворный дух” Зосимы) и страдание детей (в “анекдотах” Ивана и в истории Илюши Снегирёва).

Существование страдания компрометирует идею осмысленности мира, его божественной обоснованности, возможности спасения. Возможно ли спасение в мире страдания, или, как радикально ставит вопрос герой Достоевского, стоит ли спасение этого страдания? Поставив устами Ивана Карамазова эту проблему в, казалось бы, неразрешимой форме, связав вопрос о “финальной гармонии” с детскими страданиями (в частности, в ценностном столкновении матери и генерала, мучителя её ребёнка), Достоевский утверждает, что он имеет ответ на этот вопрос. Очевидно, что, не уяснив, в чём суть этого ответа, мы не можем говорить о подлинном прочтении романа “Братья Карамазовы”.

Сам романист в письме К.П. Победоносцеву комментировал свою работу над романом: «Вы тут же задаёте *необходимейший* вопрос: что ответу на все эти атеистические положения у меня

пока не оказалось, а их надо. То-то и есть, что в этом теперь моя забота и всё моё беспокойство. Ибо ответом на всю эту *отрицательную сторону* я и предположил быть вот этой 6-й книге, “Русский инок”, которая появится 31 августа. А потому и трепещу за неё в том смысле: будет ли она *достаточным* ответом. Тем более, что ответ-то не прямой, не на положения, прежде выраженные (в “В(еликом) инквизиторе” и прежде) по пунктам, а лишь косвенный. Тут представляется нечто прямо противоположное выше выраженному мировоззрению, – но представляется опять-таки не пунктам, а, так сказать, в художественной картине» (30₁, 121–122).

Учитывая это высказывание писателя, будем в качестве путеводной нити использовать поучения Зосимы и их реализацию в “художественной картине” – и в рамках книги “Русский инок”, и в масштабах всего романа: в сюжетных траекториях героев, в композиционной группировке персонажей, в системе интертекстуальных ассоциаций.

Проблема страдания у Достоевского, как и проблема его искупления, конечно, не обойдена вниманием читателей, исследователей и продолжателей великого романиста. С самого начала этот вопрос был признан ключевым и было сделано громадное множество реплик, предположений, наблюдений по этому поводу. Мы остановимся только на одном, очень характерном мнении: Лев Шестов связывал возможное ценностное пресуществление страдания у Достоевского с категорией эстетического по Кьеркегору: эстетический взгляд, в отличие от этического, в конечном счёте *оставляет человека страдающим, позволяет боль*, поскольку боль превращается в эстетическом сострадающем сознании в красоту, ценностно преобразуется, снимается. Мыслитель вменял в вину молодому Достоевскому то, что он “отдал” Макара Деушкина в жертву (речь идёт об эстетической жертве). Молодому Достоевскому, по мнению Шестова, была недоступна настоящая боль – лишь эстетизированное сочувствие, сострадание. Достоевский после каторги, иначе говоря, после собственного опыта страдания, этически защищает страдающих. Шестову ближе взгляды Ивана Карамазова, с ними он отождествляет и позицию зрелого Достоевского: это пафос человека, отвергнутого жизнью и историей, считающего недостаточным гуманное сострадание к своей трагедии, не желающего быть материалом для чьих-то катартических переживаний. В случаях, когда мыслитель находит у писателя попытки найти место стра-

данию в структуре бытия, он их критикует как антиэтические и антигуманистические¹.

Характерность этого мнения в том, что именно слово Ивана признаётся самым сильным и новым словом самого Достоевского, а ответы герою (вне зависимости от того, что ближе исследователю: гуманистический бунт или религиозное учение) оказываются более недалёкими, обыкновенными, так сказать, и не требовавшими того, чтобы их произнёс именно великий писатель.

Очевидно, что если не сводить “ответы” писателя к тавтологиям (бунтовать нельзя, верить в Бога нужно, мать и генерал примирятся и т.д.), то сама по себе неочевидность сущности решений названных задач у Достоевского – при высокой степени понятности вопросов героев – есть свидетельство того, что именно в ответах – вершина художественного и духовного наследия писателя.

Ключом к теме страдания праведника является важнейшая для интертекстуального контекста “Жития Зосимы” Книга Иова – большой фрагмент воспоминаний Зосимы связан с чтением этой книги в храме, сама история Иова в основных чертах пересказывается в тексте “Жития” (эта книга косвенно связана и с темой страдания ребёнка: Иов теряет первых детей, и Зосима размышляет по этому поводу, в чём можно найти утешение после этой потери (14, 265)).

Почему страдает самый праведный, “как это мог Господь отдать любимого из святых своих на потеху дьяволу” (14, 265), – вопрос крайне характерный для напряжённой нравственной атмосферы мира Достоевского.

“И отвечал сатана Господу и сказал: разве даром богобоязнен Иов?” (Иов 1:9) – поворот проблемы не менее характерный для этой атмосферы.

По свидетельству самого писателя в этой библейской книге он нашёл ответы на многие мучившие его вопросы. В мире Достоевского праведник должен быть таковым именно “даром”. Если есть какая-либо “зарплата” от Бога, какой-либо “чин” (по выражению Ракитина (14, 315)) – это не праведность.

Именно с этим связана идея деятельной любви у Зосимы. Вспомним размышления госпожи Хохлаковой, которой Зосима излагает названную идею: «...я с содроганием это уже решила: если есть что-нибудь, что могло бы расхолодить мою “деятельную” любовь к человечеству тотчас же, то это единственно неблагодарность. Одним словом, я работница за плату, я требую

тотчас платы, то есть похвалы себе и платы за любовь любовью» (14, 53). (Ср. вопрос Раскольникова Соне: "А тебе Бог что за это делает?" (6, 248)).

Изнутри самосознания праведника вполне уместно и справедливо, что он не получает воздаяния, а, наоборот, страдает, иногда даже в большей степени, чем другие. Он выбирает праведность не по расчёту. В мире Достоевского, этическом последовательно и до последней логической точки, самым серьёзным нравственным обвинением может быть обвинение в расчёте на некую выгоду.

Остаётся открытым вопрос о роли посмертного воздаяния в самоопределении праведника у Достоевского. История с тлетворным духом Зосимы свидетельствует, что и в этом случае не следует ждать и тем более требовать "справедливого" воздаяния.

Но эта нравственно принципиальная система отсчёта перестаёт работать, когда применяется к другой категории невинно страдающих – к детям. Разрушает ли это страдание высокую божественную осмысленность мира, как кажется Ивану, или нет?

Здесь вопрос уже не ставится так, как в случае с праведниками: возможно ли такое страдание и оправданно ли оно? Здесь оно, несомненно, невозможно и неоправданно (ср. у Зосимы: "Горе оскорбившему младенца" (14, 289)). Вопрос ставится так: что же делать в мире, в котором страдание ребёнка всё же есть, как это искупить и исправить – с учётом того, что именно эта вина совершенно не подлежит искуплению.

Оговоримся, что страдание детей у Достоевского это не строительная жертва, на которой воздвигнется здание будущей гармонии, как полагают некоторые современные исследователи, добавляя, что Алёша учит Ивана принимать эту жертву² – Алёша, конечно же, не принимает жертвы жестокого безбожного мира, делая шаг назад относительно Ивана, – он делает из жертвы нечто ценностно иное. Здесь перед нами опять ход приписывания Достоевскому более заурядных и даже менее принципиальных нравственно, по сравнению с героем, взглядов.

Ключ к этой проблеме можно найти в самом диалоге Ивана и Алёши о страдании детей.

«— И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми?

– Нет, не могу допустить. Брат, – проговорил вдруг с засверкавшими глазами Алеша, – ты сказал сейчас: есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но Существо это есть, и Оно может все простить, всех и вся *и за все*, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за все. Ты забыл о Нем, а на Нем-то и созиждется здание, и это Ему воскликнут: “Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои”.

– А, это “единый безгрешный” и Его кровь! Нет, не забыл о Нем и удивлялся, напротив, все время, как ты Его долго не выводишь, ибо обыкновенно, в спорах все ваши Его выставляют прежде всего. Знаешь, Алеша, ты не смейся, я когда-то сочинил поэму, с год назад. Если можешь потерять со мной еще минут десять, то я б ее тебе рассказал?» (14, 224).

Алексей Карамазов, начиная ответ Ивану, упоминает Христа, но эта тема обрывается, так как старший брат начинает рассказывать свою поэму о Христе.

Деятельное искупление страдания, в том числе страдания детей, реализуется в особом “христовом” сюжете романа, носителем которого и становится младший Карамазов. Это воплощается, в частности, в том, какую роль играет Алёша в сюжетной группе Дмитрий–Илюша–штабс-капитан Снегирёв, структурно подобной группе генерал–мальчик–мать мальчика (при всём несхождении генерала и Дмитрия, самый главный вопрос: сможет ли Снегирёв простить Дмитрия за сына – остаётся). Возможно ли это прощение, возможно ли спасение грешника? (Именно вопрос о прощении согрешившего (Дмитрия), прощения всеми, один из ключевых. Очевидно, что одного искупительного страдания не достаточно, хотя уже это страдание – непосильный подвиг.)

Алёша (невинный) берёт на себя вину другого, ориентируясь на пример Христа (ср. «единый безгрешный” и Его кровь» в словах Ивана). И в этом случае прощение возможно. Штабс-капитан Снегирёв не может простить Дмитрию, но он может простить Алёше за Дмитрия, что и происходит в романе. В трагической паре виновного и его жертвы оказывается востребована позиция третьего.

Такого рода поворот сюжета искупления и христового сюжета возникает именно в “Братьях Карамазовых”. В “Идиоте” похожая проблема в родственном контексте ставится и решается по-другому (и кстати, так и не находит разрешения): там вопрос ставился в связи со спасением трагически виновной (внутренне невинной, но объективно падшей и отвергнутой), речь шла о том, сможет ли Настасья Филипповна простить саму себя и принять

это прощение от хриstopодобного Мышкина. Вопрос о прощении собственно виновного (Тоцкого) практически не ставится.

Мышкин тоже приходит к Настасье Филипповне как "третий", "посторонний", именно в этом, в том, что князь "не от мира сего", на данном этапе видится залог спасения. Но это же и тупик: от людей, включённых в ситуацию (например, от семьи Гани), Настасья Филипповна прощения никогда не получит, поэтому духовного усилия Мышкина не достаточно.

И наконец, здесь "третий" играет роль прощающего, а не того, кого прощают (как и в случае Сони Мармеладовой, "третьей", замещающей убитую Лизу).

Иначе говоря, прообразы такой трёхпозиционной структуры прощения есть в предшествующих произведениях Достоевского, но по-настоящему она складывается именно в "Братьях Карамазовых". До этого романа писатель разрабатывал по преимуществу двухчленную структуру такой ситуации: ср., например, идея Достоевского о *взаимном* прощении после исповеди. По Достоевскому, прощён должен быть не только исповедующийся, но и слушатель, только тогда у этого акта будут заметные духовные последствия³. Так считает Мышкин (8, 281–282), об ответном прощении просит Ставрогина Тихон (11, 26), этот же принцип романист проводит в реальном межчеловеческом прощении: адресату одного из писем он доказывает невозможность прощения самого себя и предлагает *взаимно* оправдать друг друга в своём сердце (29₂, 279–280). В "Преступлении и наказании" идея прощения осложнена у Раскольникова ещё больше; там речь идёт о *взаимном* прощении двух падших, отвергнутых остальными: "У меня теперь одна ты. (...) Пойдём вместе... Я пришёл к тебе. Мы вместе прокляты, вместе и пойдём!" (6, 252)⁴.

Алёша – третий, но включённый (брат), в отличие от Мышкина, принципиально приходящего извне, более того, именно в активной включённости – залог спасения и альтернатива Ивану.

Зосима оговаривает это в своём духовном завещании:

"Одно тут спасение себе: возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской. Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за все и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват. А скидывая свою же лень и свое бессилие на людей, кончишь тем, что гордости сатанинской приобщишься и на Бога возропщешь. О гордости же сатанинской мыслю так: трудно нам на земле ее и постичь, а потому сколь легко впасть в ошибку и приобщиться ей, да еще полагая, что не-

что великое и прекрасное делаем. Да и многое из самых сильных чувств и движений природы нашей мы пока на земле не можем постичь, не соблазняясь и сим и не думай, что сие в чем-либо может тебе служить оправданием, ибо спросит с тебя Судия Вечный то, что ты мог постичь, а не то, чего не мог, сам убедишься в том, ибо тогда все узришь правильно и спорить уже не станешь. На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа пред нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий пред потопом” (14, 290).

В ситуации духовного неблагополучия нельзя быть простым “Очевидцем” (как подписывался в газетах Иван Карамазов (14, 15)). Нужно не принимать страдания детей, а понять, что именно ты в них виноват.

Так, на фоне сюжетов Иова и Христа, художественно реализуются религиозно-философские идеи Достоевского относительно проблемы страдания невинных.

¹ Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии) // Шестов Л. Избр. соч. М., 1993. С. 159–326. Можно вспомнить о родстве идей Шестова и диалектики Кьеркегора, в которой ни один из тезисов ряда развития ценностно не снимается в синтезе. Шестов фиксирует здесь выявленность (ценностную воскресённость, т.е. неотменённость и неотменимость) отрицательного фазиса диалектики. О боли и её эстетизации см. также: Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1982.

² См., например: Фарафонова О.А. Мотивная структура романа Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2003.

³ Исповедь в произведениях Достоевского иногда характеризуется по-другому – см. в следующей работе: Соина О.С. Исповедь как наказание в романе “Братья Карамазовы” // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 132. Исследовательница описывает реальное положение исповедующегося в несправедном мире романов Достоевского, а не диалогический идеал писателя.

⁴ Ср. в черновиках к “Подростку”: «У Подростка вдруг желание сойтись с Лизой: “Мы оба опозоренные”» (16, 349; ср. 16, 376, 377). См. также в итоговом тексте: 13, 298.



Стефано Мария Капилуни

ВОПРОС О ГРЕХОПАДЕНИИ И ВСЕОБЩЕМ СПАСЕНИИ В РОМАНЕ “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

Сосредоточимся на анализе образа Ивана Карамазова. “Я простить хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы страдали больше” (14, 223). Отказ от всеобщего страдания – моральная доминанта в словах Ивана. Насколько этот отказ оправдан и понятен, можно ли целиком разделить чувства Ивана? Вот вопросы, которые вполне законно у многих возникали и возникают до сих пор. Эти вопросы появляются не только у верующих, поэтому стоит сначала обратить внимание на один советский художественный фильм и на слова одного советского писателя, чтобы проследить, как воспринимается образ Ивана Карамазова среди называющих себя агностиками и атеистами. Их восприятие очень важно принимать во внимание – это помогает анализировать метафизическую сущность этого героя.

Многие смотрели фильм “Братья Карамазовы” с Михаилом Ульяновым, Кириллом Лавровым и Андреем Мягковым. Это картина советской эпохи, и автор сценария и режиссер И. Пырьев немало изменил по сравнению с текстом Достоевского. Алёша кажется просто каким-то заикающимся, наивным и скучным юношей. Самый главный и очаровательный герой, безусловно, Иван. Сначала он поражает нас своим спокойствием и трезвостью, затем – чувством справедливости и умом, а в конце мы жалеем его как жертву страшной психической болезни. Он оказывается настоящим мучеником: он страдает, как и Алёша, но не утешает себя простыми, хотя и добрыми, традиционными ответами.

Иначе говоря, Алёша казался олицетворением хорошего русского мальчика, которого будущий социалистический строй должен ещё многому научить. Но до “светлого будущего” ещё далеко, а пока настоящее дает свои страшные уроки Алешиному

брату Ивану. Дважды получает он свое “огненное” крещение: сначала через судьбу семьи, затем – через своё безумие. Сама болезнь кажется, в конце концов, просто плодом слишком глубокой чувственности. Такая картина вполне совпадает с картиной, предложенной в статье советского критика Владимира Лакшина, которая в итальянском издании Еинауди романа “Братья Карамазовы” ещё присутствовала в 1972 г. как предисловие к самому роману¹. Во многих слоях общества, как российского, так и европейского, господствовало чисто социалистическое прочтение романа.

Лакшин, заканчивая свой анализ, отмечал, что самой главной и неразрешимой дилеммой у Достоевского является ненайденное примирение между стремлением человека к свободе и стремлением человека к добру. Это очень интересно, потому что мы можем увидеть, как Достоевский говорит с людьми разных эпох. Как раз для Лакшина, советского интеллигента, который не мог не чувствовать напряжение в обществе, эта дилемма была самой главной. А в этом контексте критик повторяет слова Дмитрия Карамазова, которые тот говорит Алёше, что их брат Иван всех преодолет, что у *него* вся жизнь впереди, а не у них, и что он будет вполне здоров. В эти слова Дмитрия Лакшин верил буквально. Поэтому его интерпретация существенно отличается от той, которую предлагает И. Пырьев в своем фильме, только в одном – она более оптимистична: “Слушай, брат Иван всех превзойдет. Ему жить, а не нам. Он выздоровеет” (15, 184).

Речь шла об итальянском издании Еинауди и о предисловии к нему, написанном советским критиком. Однако можно и нужно искренно добавить, что вместе с тем в Италии мы уже давно находим ряд интересных трактовок христианской философии Достоевского². Речь идёт об анализе творчества писателя профессорами философии Луиджи Парейсон (Царствие ему Небесное!)³ и Серджо Дживоне⁴. Первый из них развернул концепции Розанова, Бердяева, Иванова и Бахтина о свободе у Достоевского, оставаясь филологически верным текстам писателя. Глубокий анализ позволил профессору выявить три главных пути поиска у героев Достоевского: поиск свободы, поиск счастья и поиск истины. Каждый из путей обречён на гибель, если у него нет тесных связей с двумя другими. Главным оказывается поиск свободы, но ещё выше поиск Бога, благодаря которому другие пути могут соединиться. Особенно важно, что поиск истины или счастья самих по себе, при отсутствии поиска свободы, – проект Великого Инквизитора, – это ошибка любой Церкви, от Торкве-

мады до Иосифа Волоцкого, когда она поддается искушению тоталитаризмом. Однако стоит сразу уточнить, что проект Великого Инквизитора многозначен. С одной стороны, он отправляет нас к истории и напоминает костры и гонения еретиков. С другой стороны, слова самого Инквизитора говорят в особенности о поиске счастья, т.е. о проблеме благополучия общества: «Знаешь ли Ты, что пройдут века, и человечество провозгласит устами своей премудрости и науки, что преступления нет, а стало быть нет и греха, а есть лишь только голодные. “Накорми, тогда и спрашивай с них добродетели!” – вот что напишут на знамени, которое воздвигнут против Тебя и которым разрушится храм Твой. На месте храма Твоего воздвигнется новое здание, воздвигнется вновь страшная Вавилонская башня, и хотя и эта не достроится, как и прежняя, но всё же Ты бы мог избежать этой новой башни и на тысячу лет сократить страдания людей, – ибо к нам же ведь придут они, промучившись тысячу лет со своею башней! Они отыщут нас тогда опять под землей, в катакомбах, скрывающихся (ибо мы будем вновь гонимы и мучимы), найдут нас и возопиют к нам: “Накормите нас, ибо те, которые обещали нам огонь с небеси, его не дали”. И тогда уже мы и построим их башню, ибо построит тот, кто накормит, а накормим лишь мы, во имя Твое, и солжем, что во имя Твое. О, никогда, никогда без нас они не накормят себя. Никакая наука не даст им хлеба, пока они будут оставаться свободными, но кончится тем, что они принесут свою свободу к ногам нашим и скажу нам: “Лучше поработите нас, но накормите нас”. Поймут наконец сами, что свобода и хлеб земной вдоволь для всякого вместе немыслимы, ибо никогда, никогда не сумеют они разделить между собою! Убедятся тоже, что не могут быть никогда и свободными, потому что малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики» (14, 230–231). Поразительно, насколько точно эти слова из романа “Братья Карамазовы” описывают судьбу России в XX в. и предупреждают об опасностях, которые угрожают этой стране в только что начавшемся XXI в. Известно, что Достоевский думал, что идея атеистического коммунизма воплотится в Европе, а не в России. Получилось наоборот. Однако слова Великого Инквизитора поражают нас силой своего пророчества о судьбе России. Сознательно или бессознательно, всякий пророк всегда обращается к своему народу, прежде чем возвестить что-то другим. И народ должен слушать своего пророка. Но к этому я вернусь в одной из последних частей этой статьи.

А сейчас снова обратимся к фильму “Братья Карамазовы”. Значительное несовпадение с текстом Достоевского обнаружи-

вается в длинном диалоге между Алёшей и Иваном. Поэма о Великом Инквизиторе вовсе не вводится. Но более того, конец разговора братьев совсем иной: Иван произносит своё “всё позволено”, но Алёша, тем не менее, не отрекается от брата. Но дело не в этом. В романе Алёша практически заканчивает первую часть разговора (которая, в свою очередь, разделена на главки “Братья знакомятся” и “Бунт”, напоминая брату, что «есть <...> Существо, которое <...> может всё простить, всех и вся и за всё, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за всё <...> а на Нем-то и созиждается здание, и это Ему воскликнут: “Прав ты, Господи, ибо открылись пути Твои”» (14, 224).

Иван отвечает на это просто: “А, это Единый безгрешный и его кровь. Нет, не забыл о Нем и удивлялся, напротив, всё время, как ты Его долго не выводишь, ибо обыкновенно в спорах все ваши Его выставляют прежде всего” (14, 224). После этого Иван пытается оправдать себя Поэмой о Великом Инквизиторе. В фильме всё происходит иначе. Иван уже не так смиренно относится к реплике Алёши; наоборот, сразу же после неё он раздражённо дает свой окончательный отказ от вечной гармонии. Лакшин называет Ивана героем высшего стоицизма и говорит, что “в самом деле, злой и погибельный дух Ивана Фёдоровича является только извращенным выражением бесконечной устремленности к добру”⁵.

Ключевым в творчестве Достоевского является феномен двойничества. “Двоящиеся” герои – это всегда личности расколотые, противоречивые. Однако сам писатель утверждал, что идея “двойника” – светлая. Лакшин в одном был прав, когда говорил, что Смердяков с логикой раба извращает идею Ивана в идею бездарного и завистливого существа. В отношениях между Иваном и Смердяковым совершенно очевидно предельное выражение той истины, что никакого великого человека нет для своего лакея, не потому что великий человек не велик, а потому что лакей – это лакей. К этому замечанию Лакшина (которое я попробовал передать своими словами, используя картину отношений хозяина и лакея) можно добавить, что когда великий человек начинает не доверять себе, а только своему лакею, начинается его настоящая гибель. А это трагедия почти всех героев Достоевского.

Однако, на мой взгляд, Лакшин рассуждает неправильно, объявляя “всё позволено” Ивана маргинальной мыслью героя, т.е. простым и незначимым плодом его состояния сильного, но ещё не полного отчаяния. На самом деле всё более логично

(и существенно): если страдание (реальность которого вовсе не спорна) не имеет смысла, Бога нет; а если Бога нет, человеку всё, действительно, позволено. Но позволено зачем, ради чего? Ради счастья человечества, и это ясно показывает Великий Инквизитор в своей речи. Иными словами, все средства для достижения личного и всеобщего счастья – в распоряжении высшего представителя рода человеческого. Все-таки нужно добавить сразу, что счастье человечества Богу дороже всего. Поэтому возможно также иное прочтение: если Христос всякое страдание победил, страдание не имеет больше смысла; а если так, всё позволено. В этом плане утверждение Ивана парадоксально: оно является плодом и его атеизма, и его представления о христианстве. Его атеизм оказывается в чём-то следствием его христианства. Но и к этому возвратимся позднее.

Одна из причин, по которым возникает внутренний конфликт Ивана, заключается в неясности для него пределов, границ между индивидом и обществом, единым и целым. Ивану не хватает именно того, что было выражено гораздо сильнее у древнего индивида: смиренного чувства принадлежности к целому. И Иван это осознаёт, и страдает от этого. Адам, Авраам в Библии (хоть и не являются реальными историческими лицами) суть “корпоративные личности”, как убедительно показала научная экзегетика второй половины XX в. В этих личностях народ видел свои надежды и свои страдания, находя, по крайней мере, счастье взаимного понимания. У этих людей не было современного понятия об индивиде, и их предания, переходящие из поколения в поколение, не имели биографического характера, а представляли собой повествование о передвижениях целых народов, и о их разнообразных переживаниях⁶.

Иван особенно остро испытывает потребность в счастье, он чувствует, что имеет полное право на то, чтобы быть счастливым. Алёша сам говорит, что Дмитрий готов жертвовать собой ради любви, а Иван нет: Иван не просто хочет любить женщину, он хочет быть любим этой женщиной. И эти потребности отдельной личности рассматриваются им в ситуации необходимости не противопоставлять себя всеобщему счастью. “Все позволено” не значит “надо убить, надо уничтожить ради собственного и временного спокойствия или наслаждения”. Да, Иван утверждает: “Да ведь это же вздор, Алёша, ведь это только бестолковая поэма бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал. К чему ты в такой серьёз берёшь? Уж не думаешь ли ты, что я прямо поеду теперь туда, к иезуитам, чтобы

стать в сонме людей, поправляющих Его подвиг? О Господи, какое мне дело! Я ведь тебе сказал: мне бы только до тридцати лет дотянуть, а там – кубок об пол!” (14, 239). Однако всё это просто показывает стеснение Ивана перед своим грандиозным мировоззрением, это спонтанный и неосознанный гнев человека, который знает, что он сам по себе имеет весьма ограниченную власть, несмотря на все свои великодушные мечты. Алёша зрит в корень: “Ты, может быть, сам масон (<...>) Ты не веришь в Бога” (14, 239).

Но в чём проявляется сущность неверия Ивана, каковы его границы и его правота? Иван всех нас привлекает и заставляет искать ответы на эти вопросы. Как было сказано выше, вся первая часть разговора между двумя братьями разделена на главки “Братья знакомятся” и “Бунт”. В этой части беседы Иван ярко и неповторимо описывает страдание мира (с определённой и турецкой, и европейской, и русской жестокости), но он ещё не упоминает “Единого безгрешного и Его крови”. Только сначала Иван говорит, в виде одной из предпосылок своего неприятия мира Божьего: «...верую в Слово, к которому стремится вселенная и которое само “бе к Богу” и которое есть само Бог, ну и прочее и прочее...» (14, 245), но это просто “*pro forma*”, и о крови Его и о Его личности им ещё ничего не сказано. О Нём речь заходит только перед началом повествования Ивана о Великом Инквизиторе. Иван удивленно замечает, что Алёша откладывает упоминание о Христе, потому что разделяет страдание, страх и гнев Ивана, вызванные ощущением бесконечной пропасти между Богом и человеком. Пока надо отрицать Великого Архитектора некоторых схоластиков, пока надо с Богом не соглашаться, даже когда Он соединит параллельные линии, – оба брата еще могут быть вместе. Пока надо признать, что даже искреннейшая вера в Бога исчезает, если посмотреть глубже на страдания человечества – братья всё ещё вместе. Иван удивляется, до какой степени Алёша готов с ним в этом согласиться. Дело в том, что для обоих альтернатива оказывается не просто между верой и атеизмом, а между атеизмом и Христом.

Чтобы верить в Бога, достаточно быть послушным; чтобы верить во Христа, надо пройти через бунт. И эта судьба ждёт и Алёшу. Конечно, есть и вера апостола Иоанна, возлюблённого Христом ученика. О его бунте нам ничего не известно. Но это – блаженное исключение.

Алёша бунтует после смерти своего духовного отца. “Я против Бога моего не бунтую, а я только мира Его не принимаю, –

криво усмехнулся вдруг Алёша" (14, 308). Алёша разочарован оттого, что не исполнились о Зосиме слова псалма: "Ибо Ты не оставишь души моей во аде и не дашь святому Твоему увидеть тление" (Пс. 15, 10). В тексте, написанном на иврите, стоит не "тление", а "яма", "могила". Поэтому если переводить точнее, святой не должен вообще умереть, как и получилось с ветхозаветным Енохом. А если вернее толковать, вопрос становится более широким. То, что смерти больше не будет (Ин 5:28–29; 6:39–40; 1 Кор 15: 54–55), это и есть обещание Откровения (21:4), которое касается всего рода человеческого.

Иоанн Дамаскин считал, что состояния бессмертия никогда не было у людей: даже у наших библейских предков. Это просто наше будущее (*О православной вере* 2:30). Именно скрытый страх смерти, как утверждал Максим Исповедник, делает людей замкнутыми в своих эгоистических стремлениях. Такие мыслители, как С. Булгаков, В. Эрен и Н. Бердяев, отказались от всяких научно-социалистических перспектив, столкнувшись с проблемой смерти лицом к лицу.

Сам Иван Карамазов уже показал переход от человеческой утопии социализма к идее воскресения, обещанного религией: "Что мне в том, что виновных нет и что я это знаю, – мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя (...) а если к тому часу буду уже мертв, то пусть воскресят меня, ибо если всё без меня произойдет, то будет слишком обидно. Не для того же я страдал, чтобы собой, злодействами и страданиями моими унаследовать кому-то будущую гармонию. Я хочу видеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его. Я хочу быть тут, когда все вдруг узнают, для чего всё так было. На этом желании зиждутся все религии на земле, а я верую" (14, 222). Еще до Достоевского отказ от мифа и обещаний прогресса переживал Белинский⁷.

В направлении осмысления феномена воскресения, обещанного религией, работал по-своему Николай Фёдоров⁸; Достоевский его идеи знал и любил. А мы "прощаем" романиста за эти еретические уклонения, потому что видим за этим благородную ортодоксальную потребность. Это – самая благородная потребность, которая была также и у Фёдорова. Дело в том, что и Достоевского, и Фёдорова не удовлетворяли самые распространённые подходы к осмыслению идеи смерти. С одной стороны, верующие пассивно ждут трансцендентного воскресения и окончательного уничтожения зла и злых. С другой – верующие и неверующие продолжают размножаться согласно слепым законам

7. Роман Ф.М. Достоевского...

природы. Следует обдумывать и искать примеры активного христианства, в котором ожидание, надежда и действие не оказываются решениями противоречивыми, а скорее принадлежащими единому целому.

По словам Сергея Булгакова, смерть – это ужасающая нигилистка, которая не только делает жизнь индивида чем-то временным и случайным и лишает её ценности и смысла, но, более того, уничтожает единство рода человеческого, разделяя его в поколениях. В сочинении “Свет невечерний” Булгаков рассматривал смерть просто как плод телесности падшего мира, и саму телесность как следствие первородного греха. В этом есть некий еретический и гностический акцент. Это почти напоминает слова советского “богостроителя” Луначарского в статье “Достоевский как художник и мыслитель”: “И чем же заслоняется Достоевский от собственной своей критики, вложенной в уста Ивана? – Христом, которого выдвигает Алёша. Христос сам страдал. Достоевский прибегает к таящемуся внутри христианства абсурду, что Бог Сам несовершенен, что Он Сам страдалец. Дело Христа фактически утверждает, что Бог ошибся, создавая мир, создавая Адама, и что для исправления ошибки Он вынужден был Сына Своего Единородного, в сущности, Себя Самого, предать унижительной казни. Вот за этот-то христианский абсурд и прячется Достоевский”.

Замечание Луначарского подтверждает наше убеждение в том, что богословский вопрос, заданный средневековым схоластиком Д. Скоттом (“Воплотился бы Бог, если бы человек не согрешил?”), оказывает большую помощь при выяснении философско-богословской проблематики Достоевского. На самом деле, идея “ошибки” Демиурга в деле созидания мира, как и идея необходимости нового вмешательства в Творение, принадлежит духу некоторых нехристианских гностических сект. По ортодоксальному христианскому учению воплощение Бога – это совершенно свободный акт Божий, который, хотя был нам дан во искупление, от грехов наших не зависел, и не только ради искупления человечества осуществился: в других моих статьях я пытаюсь это объяснить.

Все сказанное выше можно смело отнести к начальному этапу бунта Ивана Карамазова. Вообще, мы видим, что Иван последовательно отказывается: от человеческого прогресса вне всеобщего и телесного воскресения; от вечного ада; от вечной гармонии. На каждом этапе соприсутствуют христианское и атеистическое начала. На первом этапе христианское начало – очевидно,

очевидна и солидарность между двумя братьями. Но для Ивана Карамазова и этого недостаточно. Рассмотрим сейчас все главные слова его откровенного отказа. "Но зачем мне их отмщение, зачем мне ад для мучителей, что тут ад может поправить, когда те уже замучены? И какая же гармония, если ад" (14, 223). "Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, Им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять" (14, 214). "Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотомщенными. Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был и неправ*. Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно" (14, 223).

"И какая же гармония, если ад". Константин Леонтьев утверждал, что каждый верующий неизбежно болеет "трансцендентным эгоизмом"⁹, когда думает только и исключительно о спасении своей собственной души. Настоящий христианин — это апостол Павел, который говорит: "Я желал бы сам быть отлучённым от Христа за братьев моих, родных мне по плоти" (Рим 9:3). Сходные мысли находим еще в Ветхом Завете: "И возвратился Моисей к Господу и сказал: о (Господи!), народ сей сделал великий грех, сделал себе золотого бога; прости им грех их; а если нет, то изгладь и меня из книги Твоей, в которую Ты меня вписал" (Исх 32:31–32). Идея "апокатастасиса" Оригена была осуждена как ересь, потому что Ориген выразил её как нечто уже решённое и предопределённое; иными словами, как судьбу; и всё же эта мысль ортодоксально осталась в сердце Церкви (и православной, и католической) в форме молитвы и надежды. Григорий Нисский вслед за Оригеном верил во всеобщее спасение. А Григорий в апокатастасисе видит завершение незавершившегося, восполнение недополненного, а не простое возвращение к первоначальному состоянию, как у Оригена. Известно, что Сен-Симон, автор, привлёкший особое внимание Достоевского-читателя, выбрал такой эпиграф к своему вершинному сочинению "Литературные, философские и индустриальные размышления": "Золотой век, который слепая традиция располагала в прошлом, только еще предстоит нам". Тема золотого века отчетливо прослеживается в таких произведениях Достоевского, как "Подросток", "Сон смешного человека", "Дневник писателя" и "Братья Карамазовы" (Поэма о Великом Инквизиторе).

Также известны (как уже было сказано выше) симпатии Достоевского к мысли Фёдорова. Вообще, стремление к будущему совершенствованию человечества, столь важное в идеологии социализма, вполне совпадает с обещанием Откровения Иоанна о том, что будут новая земля и новые небеса и смерти больше не будет. Со времён воскресения Христова люди живут в антиномии, в неразрешимом противоречии: с одной стороны, Царствие Божие уже есть, с другой – его ещё нет: иногда Христос говорил о скором свершении предсказаний Божьих, а иногда Он отсылал нас к временам далеким и неизвестным. Однако надежда христианина есть всегда *certa spes*, т.е., если можно позволить игру слов, “надежда на надежду”, потому что зиждется на Богочеловеке Христе. С этой точки зрения перспектива апокатастасиса, пережитая в молитве, а не идеологически, могла бы оказаться реальной надеждой на реальное спасение¹⁰. На пути к такому пониманию этой проблемы находились и Бердяев, и Булгаков, и Федоров, и Флоренский¹¹.

Особенно Флоренский ясно выявил философскую антиномию, которая лежит в основе вопроса апокатастасиса: «Тезис – “невозможна невозможность всеобщего спасения” – и антитезис – “возможна невозможность всеобщего спасения” – явно антиномичны»¹². Он нашёл решение этой антиномии в различении между “характером” и “личностью” каждого индивида. “Характер” должен погибнуть, а “личность” – спастись. Святые, – это люди, которые это осознают¹³. В современном “Катехизисе Католической Церкви” написано: «Бог никого не предназначает к тому, чтобы идти в ад; для этого нужно по своей воле отворотиться от Бога, впадая в смертный грех, и упорствовать в нем до конца. В евхаристической литургии и ежедневных молитвах своих верных Церковь испрашивает милосердия у Бога, Который не желает, “чтобы кто погиб, но чтобы все пришли к покаянию” (2 Петр 3:9)»¹⁴. И далее: «Церковь молится, чтобы никто не погиб: “Господи, не дай мне отпасть от Тебя”. Правда, что никто не может спастись сам, но правда также, что Бог “хочет, чтобы все спаслись” (1 Тим 2:4) и что для Него “все возможно” (Мф 19:26)»¹⁵. Следует обратить особое внимание на слова литургии: “Господи, не дай мне отпасть от Тебя”. Еще святой Амвросий, учитель Августина, утверждал: каждый человек казнен и спасен. Наш современник О. Клеман добавляет: а что нужно, чтобы быть спасенным, кроме того, чтобы признать себя осужденным и не отчаиваться? Вот слова Силуана с горы Афон: “Держи ум твой в аде и не отчаивайся”. Таким образом, верующий

видит и воспринимает онтологическое всеединство человечества: в свете Святого Духа каждый из нас осознаёт себя одновременно и отдельным индивидом со своей личной ответственностью, и пифагорейским каноном целого. “Не дай мне отпасть от Тебя” – это все равно, что сказать “не дай никому”: вот величайшая тайна.

Наверно, чтобы понять до конца истину и правду всеобщего спасения необходимо снова смотреть на крест Христов. Крест есть не только принцип сущего, принцип истории, но и принцип всякой настоящей гносеологии. Ибо крест есть не только принцип бытия, но и принцип знания. Понять спасение как всеобщее – значит проникнуть в сущность самого спасения. Однако это человеческому разуму не понять, и именно в этом стоит праведность такого подхода. Это, повторяем, не значит, что все уже спасены. Для евклидова ума действует следующая альтернатива: если проблему решать только в контексте милосердия Божия, тогда да, спасение положительно предопределено для всех; однако если решать проблему только в контексте свободы человека, свободы его даже отказаться от Бога, тогда мы увидим в одном ряду добрых и разумных, в другом злых и сумасшедших. А всеобщее спасение предусматривает и милосердие Божие, и свободу человека, соединяя их в одном для нас не до конца понятном кресте. Потому что этот крест гораздо легче носить, чем понять.

Этот вопрос ясно изложил ещё апостол Павел: “Ибо не хочу оставить вас в неведении, братья, – чтобы вы не мечтали о себе <...> Ибо всех заключил Бог в непослушание, чтобы всех помиловать” (Рим 11:25,32). «Ты скажешь мне: “за что же еще обвиняет? Ибо кто противостанет Его воле?” А ты кто, человек, что споришь с Богом? Изделие скажет ли сделавшему его: “зачем ты меня так сделал?”» (Рим 9:19–20). Апостол Павел говорит здесь об отношениях иудеев и христиан. Но отношения между иудеями, казнящими Иисуса Христа, и апостолами Его становятся аллегорией отношений всех блаженных и всех проклятых, потому что большинство из нас в подобной ситуации поступило бы так же, как “богоубийцы” (использую это устаревшее и ужасно несправедливое слово) иудеи. Так и следует думать, ведь не даром христианство стремится воспитать в людях понимание того, что грешить – значит снова и снова распинать Христа.

Восприятие, подлинная интуиция этой Божественной Любви не может побуждать к тому, чтобы человек оставался пассивным и растерянным в ожидании предусмотренного и неизбежного Божественного прощения. Божественное прощение – это не

просто зачёркнутый грех, оно является сверхдаром, принять который очень трудно и больно. “Страшно упасть в руки Бога живого” (Евр 10:31). Бог у Достоевского не утешает, а постоянно мешает человеку, но именно это Его нарушение человеческого порядка оказывается Его вмешательством в человеческую историю и свидетельствует о Его присутствии. В русском языке слова “мешать” и “вмешаться” имеют как раз один и тот же корень. Вещи, которые были в известном монологе Гамлета испытаниями для потенциального самоубийцы (медлительность действия закона, несправедливость власти, унижение таланта), у Достоевского оказываются парадоксальным знаком существования Бога и призывом к молитве для праведника. И в Боге наказание не существует ради наказания. Глубока и интересна мысль философа Ницше о тоске, вызванной невозможностью соответствовать Богу и ответить на эту Бесконечную Любовь такой же любовью, как о слабости и противоречии христианства. Однако эта бесконечная любовь, если побуждает человека к тому, чтобы Ему бесконечно отвечать, не побуждает его, чтобы он Ему воздал. Я не могу соответствовать Ему и отвечать полностью на эту любовь, желать равняться или просто завидовать Тому, Кто полностью *другой* по сравнению с нами. Бог хочет сделать нас похожими на Него, и человек испытывает зависть исключительно по отношению к людям, сходным с ним по первоначальной природе. Личность есть Божественное начало, но Бог не является только Личностью. К источнику я иду, чтобы получить воду. А Бог есть источник бытия и само бытие. “Ибо кто познал ум Господень? Или кто был советником Ему? Или кто дал Ему наперед, чтобы Он должен был воздать?” (Рим 11:34–35).

Начало этого моего экскурса касается второго этапа бунта Ивана, когда теоретически он еще может найти надежду в лоне христианской веры. Однако нам безразлична, добавляет уже Иван Карамазов, тайна “страдания детей”, хотя бы и “только” во времени. “Я хочу оставаться лучше со страданиями неотомщенными” (14, 223). Иными словами, “надёжная надежда” всеобщего спасения ещё не окончательно решает вопросы теодицеи. Это потому, что в наших глазах “страдание детей” не может быть преображённым.

Сомнение Ивана, его вопрос о “страдании детей” – это просто отказ от любого страдания, внутри или вне времени. “Это вопрос, который я не могу решить. В сотый раз повторяю – вопросов множество, но я взял одних деток, потому что тут неотразимо ясно то, что мне надо сказать” (14, 222). Его отказ – это не просто

отказ от собственного страдания, с которым каждый из нас, в принципе, может смириться благодаря стоически-христианскому мужеству (и Иван пытается это сделать), т.е. благодаря убеждению в том, что *вечность стоит самой высокой цены, и эта цена есть смерть*. Это – великий подвиг, который, тем не менее, не вскрывает всей глубины вопроса о страдании.

Последний шаг Ивана есть, скорее, восприятие страдания другого не как признака и призрака своего страдания (страдание старика, например, часто напоминает нам наш собственный страх смерти), а именно как *страдания ребёнка*, которое нам не грозит, потому что мы его уже пережили, но хотели бы освободить от него *других*.

В этом смысле, все люди – дети, и поэтому они уже прощены. "Отче! прости им, ибо не знают, что делают" (Лк 23 : 34). "Я простить хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы страдали больше" (14, 223). Чувствовать это – значит стремиться быть похожими на Христа, Который пострадал за всех. Но Христос только один. А милосердие без надежды – это полное отчаяние. Это стало третьим и окончательным моментом бунта Ивана, и вот мы оказались в тайной и загадочной области, т.е. на границе между верой и неверием. То, что является загадочным, можно попытаться расшифровать; то, что является тайной, Бог постоянно открывает нам. То, что ещё не имеет смысла, всё равно имеет значение, а тайна является смыслом сама по себе. Только загадка, в итоге, никакого смысла не имеет. Эдип разрешил загадку Сфинкса, но не нашёл смысла своего страдания. Поэтому я не согласен с преподобным Иустином Поповичем (Царствие ему Небесное!), автором книги "Достоевский о Европе и славянстве", когда он утверждает, что мир – это неразрешимая загадка, которую так называемая "западная" наука зря пытается разрешить. Бог не хочет задавать человеку мучительные и неразрешимые загадки, а разница между тайной и загадкой – огромна.

В самом деле, горизонтальная эсхатология (т.е. эсхатология, касающаяся взаимоотношений Бога и человека в истории народов) говорит нам о том, что наши чувства сами по себе никого не спасут. Не надо только страдать – надо действовать. Вертикальная эсхатология (т.е. эсхатология, касающаяся прямой связи между Богом и индивидом) говорит нам, что молитва – прежде всего. А что говорит нам молитва? Молитва отчасти подтверждает мысли Ивана: страдание не надо объяснять. Высшее страдание – это нечто необъяснимое. Объяснить значит найти причины, а понять значит пропустить что-то через себя и проникнуть

(это слово дорого и Гёте, и Достоевскому) в суть вещей. Христос принял страдание, и этим его победил. Но только Христос смог через своё страдание победить страдание всех, “смертью смерть поправ”. А имеем ли мы, люди, какую-либо реальную власть над природой? Христианское учение отвечает на этот вопрос таким образом: люди имеют власть только в со-страдании с другими людьми и в со-распятии с Христом.

Иван и Алёша соглашаются друг с другом в том, что высшее страдание есть нечто необъяснимое. Как уже говорилось выше, страдание надо пережить, чтобы найти смысл его. “Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был и неправ*”. То, что последние слова Ивана выделены курсивом по воле самого Достоевского, говорит нам о многом. В феврале 1854 г. в известном письме Н.Ф. Фонвизиной он высказался так: “...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* [курсив в тексте] было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной” (28₁, 176). В этом двойном контексте, возможность *быть неправым* соответствует гипотетическому выбору Достоевского быть вне *действительной* истины, но с Христом: парадоксально при взгляде на оба курсива становится ясно, что именно остаться при неотомщенном страдании, своём и чужом, значит, по Достоевскому, остаться с Христом. Только через крест мы можем смотреть на воскресение. Крест свидетельствует о божественной любви, и любовь есть гарантия воскресения. Поэтому именно в отказе Ивана от вечной гармонии есть ещё возможность верить в Бога. И не-бытие, и вечная гармония передают, как симметричные реалии катафатического богословия (Дионисий Ареопагит: “Бог не есть бытие и не есть небытие”), горькое известие о человеческом страдании; только Бог, воплотившийся и воскресший, Бог мистиков и Бог людей, может сохранить память страдания.

Личная трагедия Ивана заключается в том, что он не делает шаг от необъяснимости высшего страдания к его приятию в благодати Божьей. То, что страдание необъяснимо, не значит, что оно не имеет значения. Испытание дьявола заключается именно в том, чтобы смотреть на страдание в качестве незначительного нечто. Лев Толстой в “Анне Карениной” утверждал, что для милосердия Божьего незначительных страданий нет. Иван смотрит на страдание как на что-то бесконечно значительное, но отказывается от поиска смысла этого страдания. А тайна Божия есть бесконечное откровение этого бесконечного смысла. Иван мира

Его не принимает и поэтому также не принимает Его тайны и Его благодати. Объяснить страдание вообще нельзя и невозможно, а также и принять страдание оказывается невозможным, если это происходит вне благодати Божьей.

Символ страдания – Крест, а Крест – это Воскресение. Вот почему так важна была концепция Гегеля о кресте как исторической эпифании Троицы. “Всякий пред всеми за всех и за всё виноват”, – это единственный верный путь к спасению, по вечным словам Маркела (14, 262). Избегая того момента, когда мы делаем другого человека своим идолом, мы теряем себя. А потерять себя ради другого значит найти себя. Но принять страдание не значит отказаться от борьбы со страданием. “Все позволено” Ивана объясняется, как упоминалось выше, не только его атеизмом, но и его христианскими идеалами. Христос победил смерть, поэтому страдание перестало иметь статус бытия, т.е. смысл, и больше не допускается как божественное наказание. И, действительно, всё позволено, чтобы всякое страдание окончательно победить. Однако апостол Павел уже ответил Ивану: “Panta moi eksestin, all’ou panta sumferei. Panta moi eksestin, all’ouk ego eksousiasthesomai upo tinos”: “Все мне позволено, но не все полезно; все мне позволено, но ничто не должно обладать мною” (1 Кор 6 : 12).

Вне этой благодати возникают ещё более сложные противоречия. “И какая же гармония, если ад: я простить хочу и обнять хочу ...” (14, 223). “Не хочу я (...) чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим её сына псами! Не смеет она прощать ему! Если хочет, пусть простит за себя (...) но страдания своего растерзанного ребенка она не имеет право простить, не смеет простить мучителя, хотя бы сам ребенок простил их ему! А если так, если не смеют простить, где же гармония?” (14, 223). Иван Карамазов противоречит самому себе: он хочет простить, но не хочет, чтобы другие тоже простили. Он желает гармонии, гораздо больше, чем истины, но не считает её возможной. Он готов наслаждаться до тридцати лет, а тогда “бросить кубок” и отойти непонятно куда. Он любит смотреть на “клеякие, распускающиеся весной листочки”, на “голубое небо”, ему “дорог иной человек, которого иной раз (...) не знаешь, за что и любишь” (14, 210); другими словами, он готов принять жизнь, несмотря на все страдания, которые она приносит, но не хочет, чтобы и другие её приняли. Иначе говоря, он не считает возможным, чтобы и другие шли по этому пути, потому что он сам к этому не готов.

Выше уже шла речь о том, что Иван страдает от отсутствия равновесия между индивидом и целым. Это касается социальной

стороны его трагедии, но это, конечно, ещё не всё. Мною уже были показаны и некоторые богословские аспекты этой трагедии. В Иване, как и во всех героях Достоевского, разные планы человеческого бытия постоянно развёртываются параллельно друг другу и часто пересекаются. Возвратимся к вопросу о “страдании детей”. На самом деле Иван, после того как другие лишили ребёнка всего, лишает его возможности прощать других. Таким образом, он ребёнка убивает во второй раз и навечно. Он душит ребёнка своей бесконечной жалостью, как некоторые матери, которые не хотят, чтобы их дети выросли.

Настоящее и надёжное знание достигается только через страдание, и это прекрасно знал Достоевский. Писатель не любил состояния невинности, присущего Эдему, и, как искренний верующий, горячо принимал идею о свободной вере “детей Божьих” (значит, у него было именно то желание, в котором упрекает Христа Великий Инквизитор). Как раз слово “зло”, которое появляется в книге Бытия в выражении “древо познания добра и зла”, на иврите означает не моральное зло, а просто физическое и душевное страдание. Древо познания добра и зла – это просто неопровержимая тотальность опытов. Сейчас уже невозможно понять (серьёзные экзегеты это однозначно утверждают), что на самом деле имели в виду еврейские писатели, когда утверждали, что Бог не хотел, чтобы люди узнали о жизненных радостях и страданиях¹⁶. Но почему человеку нельзя было узнать об этом? Христианский путь показывает, что страдание – это благородный и необходимый опыт. Думать так – не значит отрицать первородный грех, это значит просто обращать внимание на многозначность и богатство Библии: в других моих статьях я пытаюсь это объяснить. Иван лишает ребёнка достоинства его страдания именно потому, что лишает его права простить. Вот противоречие: всё позволено, но никто не имеет права простить. Всё позволено, кроме того, чтобы простить.

Прощение – это полное и самое смелое признание реальности другого “я”. Прощение – это допущение Божеского права судить. Прощая другого, человек его поручает высшему и очищающему страданию, его совести и Божескому суду. Невозможность это допустить касается также и социального плана трагедии Ивана. К Ивану очень точно подходят слова героя “Таинственного гостя”, сказанные молодому Зосиме: «“Вы спрашиваете, когда сие сбудется. Сбудется, но сначала должен заключиться период человеческого уединения”. – “Какого это уединения?” – спрашиваю его. “А такого, какое теперь везде царствует, и осо-

бенно в нашем веке, но не заключился ещё весь и не пришел еще срок ему. Ибо всякий-то теперь стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное самоубийство, ибо вместо полноты определения существа своего впадают в совершенное уединение. Ибо все-то в наш век разделили на единицы, всякий уединяется в свою нору (...) сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает”» (14, 275). Часть романа “Русский инок” – это и есть, безусловно, завершение и выяснение проблематики части “Pro и Contra”.

В части “Русский инок” есть и история жизни отца Зосимы. В этом контексте очень интересно – сравнить рассказ о молодости отца и рассказ о молодости другого отца в другом романе, написанном другим автором и в другой стране. Речь идет об итальянском романисте XIX в. Алессандро Манцони и о его книге “Обещанные обрученные”. Действие происходит в Ломбардии XVII в. Злой и богатый Дон Родриго не дает молодым крестьянам Ренцо и Лучии пожениться, потому что собирается девушку соблазнить. В этой истории появляется смелый священник фра Кристофоро, который крестьянам помогает. Что поражает в этом романе в соотношении с историей Достоевского о молодости отца Зосимы – это рассказ об обращении двух главных героев романа, т.е. самого священника фра Кристофоро в своей молодости и великого князя “Незванного”. Последний, после того как захватил Лучию по просьбе Дона Родриго, остается пораженным невинностью и верой этой девушки и через встречу со святым кардиналом Федерико Борромео радикально меняет свою жизнь. Великий грешник, виновный в огромном количестве преступлений, становится великим благодетелем (и именно о Великом грешнике, которого также имени не осталось, хотел писать Достоевский, по свидетельству его “записных тетрадей”). Фра Кристофоро в своей бурной молодости затеял дуэль, как Зосима, но, в отличие от русского героя, он дуэль завершил и убил своего противника. Именно после этого начинается его покаяние и его радикальное обращение. Манцони для итальянцев великий романист, имеющий почти те же заслуги, какими обладает Данте Алигьери в развитии литературного итальянского языка. Манцони тоже, как Достоевский, был привержен идеям просвещения, и пережил потом момент особого поворота духа, хотя и не так мучительного, как Достоевский в момент провозглашения его смертной казни, потом отмененной. Достоевский болел эпилепсией, а Манцони агорафобией. Что поражает

больше всего – это особая симметрия между фра Кристофоро и отцом Зосимой. Второй рискует своею жизнью, ждет, чтобы противник стрелял первым, и потом, из-за мыслей в нем появившихся ночью и из-за решения им принятого утром, бросает пистолет и просит прощения. А фра Кристофоро этого не сумел сделать, и его душа переживает гнев Бога живого. И все-таки он тоже после этого становится совсем иным. С одной стороны, замечаем восточный оптимизм по поводу природы человека у Достоевского, с другой – радикальный оптимизм по поводу благодати Божией у Манцони. То, что невозможно человеку, возможно Богу, провозглашает Манцони своим рассказом. То, что возможно Богу, возможно и человеку, как будто отвечает Достоевский. Природа человека у Манцони оказывается святой только в земной и простой святости крестьян (и в этом есть еще и связь с верностью земле Достоевского). Но не бывает у него радикального переосмысления жизни грешника или агностика иным путем, кроме преступления. А Достоевский в Зосиме показывает возможность от преступления воздерживаться тоже в радикальном повороте духа. У Манцони как будто присутствует некий пессимизм августинского происхождения по отношению к природе человека. Возникает вопрос: а оптимизм по отношению к природе человека у Достоевского не требует, все-таки, некоторого пессимизма по отношению к благодати? У него великие грешники могут обращаться к Богу, и в этом обнаруживается большая разница с Толстым, у которого страсть оказывается, наоборот, всегда губительной. А все-таки обращение великих грешников к Богу у Достоевского не делает из них великих святых, способных помочь другим в контексте социума. Фра Кристофоро зайдет прямо к Дону Родриго домой и будет угрожать ему Божиим гневом, и оба в итоге умрут в Милане от чумы. А такие подвиги герои Достоевского не предпринимают. Алеша спасает детей от взаимной ненависти, но до этого духовный бунт у Алеши сказывается более в видениях, чем в поступках. Можно по поводу моего замечания ответить: в романе “Преступление и наказание” (и я специально не брал примера Раскольникова, потому что он может в итоге помочь только себе) Соня – блудница, а все-таки именно от нее зависит спасение протагониста. Однако у Сони обращения не происходит, поскольку она сама Христа никогда не забывала, даже в грехе, и именно это вызывает обращение в сердце другого человека. Несмотря на мрачность и преступность мира Достоевского, видно во всем этом именно то равновесие между природой и благодатью, к которой стремятся восточные иси-

хасты. Если нам позволено здесь использовать богословские схоластические формулировки, можно сказать, что если Манцони рассказывает о том, как *gratia naturam tollit* (благодать природу упраздняет), то Достоевский о том, как *gratia naturam perficit* (благодать природу усовершенствует). И в итоге находим все-таки именно в женском лице Лучии (имя, происходящее от слова "луче", т.е. "свет") и Сони разные, но существенные воплощения одной и той же идеи: идеи о софийности и о женственности проявления Божия к человеку.

Однако пора уже возвращаться к словам Великого Инквизитора. "Ибо забота этих жалких созданий не в том только состоит, чтобы сыскать то, пред чем мне или другому преклониться, но чтобы сыскать такое, чтоб и все уверовали в него и преклонились пред ним, и чтобы непременно *все вместе*. Вот эта потребность *общности* преклонения и есть главнейшее мучение каждого человека единолично и как целого человечества с начала веков" (14, 231). Перед взором Ивана стоит мираж, который его чарует и пугает одновременно – мираж коллективности. Это та самая потребность соединиться и преклониться *всем вместе*, о которой говорит Великий Инквизитор. Иван не видит перспектив у личности, персоны. "Персона" в древнегреческом языке означает "перед лицом другого". Персона – это вполне персона только в общении. А Иван видит просто индивида и целое в спазматическом колебании.

А кто виноват в развитии у Ивана Карамазова этого болезненного отношения к страданию? Он со своим неверием или общество со своим менталитетом или его отец, который не научил его доверию к любви? Каждый из этих факторов играет свою особую роль. А результат очевиден и в чём-то однозначен: Иван не способен принять себя. В этом обнаруживается и психологическая черта его трагедии. Грандиозная идея о страдании мира – это и есть его болезненно искаженное представление о страдании его собственной семьи. Страдающие дети – это и есть Иван, Дмитрий и Алёша. И Иван ясно ощущает после длинного разговора с Алёшей: его тошнит. Он ждал много лет, чтобы открыть кому-нибудь свои тайные мысли, но вдруг понимает, что было сказано не то. Его гордость страдает: он открыл тайну не мирового страдания, а своего собственного.

Ему стыдно, потому что себя самого он вообще не принимает. К образу Ивана очень подходят стихи английского поэта XX в. Томаса Элиота: «Должен ли я, напившись вдоволь чая, / понять, что близится развязка роковая? / Ведь несмотря на то, что

я постился, плакал, / молился, плакал, несмотря на то, / что видел голову свою я (с лысиной) на / блюде принесенной, / пророком не могу себя я счесть. / Что толку умничать и с объяснением лезть? – / Коли едва блеснув, моя померкла слава. / Бессмертный Служка взял мой плащ, смеясь / лукаво. / Признаюсь: не на шутку струсил я. / <...> / после сервизов всех, с тобой наедине / беседы дружеской – была ль необходимость / скрыть неуверенность в натянутой улыбке, / нужно ль было крошить и комкать / мироздание, / его подкатывая медленно к вопросу – / словно воскликнуть: “Я воскресший Лазарь, / пришел тебе поведать обо всем, я расскажу / тебе сегодня обо всем!” / Если подушку некая поправит под головой / своей, сказав с досадой: / “Ведь я от вас ждала совсем другого, / и это все не то, что надо”»¹⁷. Как было сказано выше, когда великий человек начинает не доверять себе, а только своему лакею, начинается его настоящая гибель. А лакей у Ивана – это и есть, в итоге, его бес, его альтер-эго, сам сатана, *Eternal footman* из стихов Элиота, который совсем не считает Ивана (да и всякого человека) великим и создаёт для него загадочную муку вместо богочеловеческого креста.

Иван отказывается от (или просто ему не хватает) той благодати, которая, еще по мысли Августина, помогает человеку смириться с самим собой и не только стремиться к добру (стремление к добру и злу одна из первооснов человеческой природы, которая Богом создана), а и в нём держаться, не возмущаясь новым возможным колебанием зла. Верить только в изображения своей злой стороны – значит верить в слова Вечного Лакея (сатаны) и терять возможность быть великим. Монахи-исихасты посоветовали бы Ивану свою молитву к Иисусу: надо бороться с грехом, но надо также бороться с этим борением, стараться не потерять равновесия.

Есть и поразительные слова Алёши, обращенные к другому брату, Дмитрию, когда он говорит Дмитрию, что крест не для него, что он должен бежать. Хотя его совет нельзя признать абсолютно правильным, случай Дмитрия оказывается особым. Дмитрий должен, по мнению Алёши, бежать, иначе он потеряет способность прощать и будет только ненавидеть. «Ты не готов, и не для тебя такой крест <...> потому что там ты не перенесёшь и возропщешь и, может быть, впрямь наконец скажешь: “Я сквитался”» (15, 185). И когда Дмитрий начинает издеваться над братом, говоря, что тот рассуждает как иезуит, Алёша отвечает: “Этак” (15, 186). Парадоксален один из редких возможных выходов из несчастья для героев Достоевского: это и есть такой иезуитский

выход, который Алёша советует брату Дмитрию. Кажется, что не только по мнению иезуитов, но также и по мнению Достоевского, очень часто на этой земле человека спасает от безумия только какой-нибудь мудрый компромисс.

Принять себя – вот сверхзадача для человека. Это значит обратиться к настоящему, которое имеет тот же эсхатологический статус, что и прошлое, и будущее. Мы знаем, что каким-то не известным нам образом “времени больше не будет”, и это убеждение характерно не только для людей верующих, но и для многих атеистов. Если эти слова исполнятся, судьба и настоящего, и будущего – это стать прошлым. Поэтому именно в сущности прошлого надо искать сущность времени. А какова сущность прошлого? Если ничего случайного нет, она проявится в свершении чего-либо. Мы это замечаем (и глубина нашей души праздно отмечает это), особенно когда мы совершили что-то доброе и хорошее. Но тот же принцип должен действовать и в обратном случае. Если что-то свершилось, значит – что-то открывается. Но не всегда то, что свершилось, открывается человеческому сознанию. Бог знает смысл всякого малейшего события. Согласно Апокалипсису, всё тайное станет явным. “Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим” (14, 290). Это слова Зосимы. Настоящее есть человеческая экзистенция. Настоящее есть активное ожидание будущего Откровения. В активности этого особого ожидания значительную роль играет человеческое желание. “Великое дело отказаться от своего желания, но оставаться при нем, отказавшись от его исполнения, – дело еще более великое. Великое дело стремиться к вечному, но еще более великое дело держаться временного, отказавшись от него”. Это – слова Кьеркегора в трактате “Страх и трепет”.

Карикатура этой истины есть в “Братьях Карамазовых”, когда Смердяков просит Ивана дать ему увидеть в последний раз свою мечту, т.е. проклятые деньги, взятые у Фёдора Павловича. Иван всё-таки жалеет Смердякова и показывает ему эти деньги. И мы не забываем добрых ответов Алёши на настойчивые расспросы отца о Грушеньке. Воля Божия часто меняет исход наших планов на их противоположность. Это называют гетеро-генезисом (ино-рождением) целей. Однако все желания в итоге от Бога. “Корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных”. Если наше желание ориентировано на что-то (или на кого-то) запрещённое, не надо этого желания бояться, лучше всего сделать

смиренную попытку отыскать в нем частицу добра. Именно потому, что наша сущность испорчена грехопадением, её надо внимательно изучать. В этом присутствует некий кантовский дух: изучать пределы своего знания. Поспешное и боязливое суждение о каком-либо нашем желании – это гибель в лапах слепых сил дьявольской неразумной стихии. В такой ситуации любое желание получает больше шансов превратиться в каприз. Не обижая желания, человек отдается божественной воле. Необходимо уметь приносить в жертву Господу и желание, и закон, потому что и то, и другое исходит от Него.

Без Его Воли мы бы ничего не захотели. Только когда мы это осознаем, Он даст нам силы раскаяться и впредь воздерживаться в мыслях. Грех смотреть на чужую женщину, но за этим может скрываться вполне почтенное желание найти свою. Грех ненавидеть своего отца, но за этой ненавистью может скрываться предощущение настоящего отцовства – отцовства Божия. Если человек верит в это, он может раскаяться, и тогда его желания могут преобразиться. Вот почему идеи могут быть роковыми. Наши чувства имеют свои корни в мирах иных, а наши идеи есть и могут быть только (Ницше бы сказал: “слишком”) человеческими. Изыскание творческой встречи идей и чувств – это задача праведника. Вот почему поведение многих героев Достоевского оказывается не спонтанным. Прежде чем выразить свои чувства, они моментально подвергают их жесточайшей критике.

Это всё? Конечно, нет. Тайна Ивана Карамазова продолжает отсылать нас от индивидуального плана бытия ко всеобщему, от психического аспекта к богословскому и наоборот. Противоречивый и круговой процесс “Я/я/не-я” Фихте находит в Иване своё литературное воплощение (и опровержение). Достоевский ценит момент отрицания в логике Гегеля; неизвестно, обращался ли писатель к идеям Фихте, но он прекрасно знает, что не-бытие у Гегеля – это внутренний и органический момент диалектики абсолюта. В Иване Достоевский выразил возможную неспособность конечного духа это состояние и этот переход принять.

Вопрос Ивана, конечно, не исчерпывает всей своей силы в гегельянстве (он, напротив, подразумевает критику гегельянской веры в человеческий разум); но можно сказать, что герой показывает человеческое и реальное лицо божественного страдания, которое Гегель описал в понятиях. Истоки этого – в словах Нового Завета: “Ибо мы Им живём и движемся и существуем” (Деян 17 : 28). И апостол Павел говорит: “А нам Бог открыл это Духом Своим; ибо Дух все проникает, и глубины Божии”

(1 Кор 2 : 10). Известно, что Достоевский назвал роман “Братья Карамазовы” “русским Кандидом” и что дома у русского писателя было полное собрание сочинений Вольтера на французском языке. Однако философскую силу отрицания этого романа лучше искать в христианской тайне кеносиса и у Гегеля, нежели у почтенного просветителя. В каждом страдающем ребёнке отражается лик Христа, и вопрос Ивана о страдании детей сохраняет всю свою актуальность. С одной стороны, христианин, опираясь на свидетельство тех, кто увидел Христа воскресшим, это страдание принимает через крест Иисуса Христа. С другой стороны, он, опираясь на это самое свидетельство, ожидает Его второго пришествия и полного освобождения от страданий и зла. В первом случае христианин страдание принимает, во втором – со страданием борется.

Царствие Божие уже есть и ещё нет – вот глубочайшая тайна. Булгаков в своем сочинении “Два Града” говорит о сомнительном счастье наслаждаться социалистическим блаженством будущего строя на костях предков, особенно с перспективой присоединить к ним также и свои кости¹⁸. Тот же Булгаков в “Венце терновом” пишет: “Будущие исполины или человекобоги представляют собой истинную ценность и цель истории, (<...>) а мы относимся к ним, примерно, так же, как обезьяны или еще более отдаленные зоологические виды к людям”¹⁹. “Венец терновый” был словом Булгакова в память о Достоевском, и в конце этого слова он говорит, что в особом внимании Достоевского, обращенном на страдание, лежит глубокое и еще не вполне понятное значение. Никакая утопия, даже если она вполне осуществится, не может оправдать страдание каждого страдавшего индивида, т.е. всех индивидов. Только в вере во Христа страдание сохраняет свое абсолютное значение. Оставаясь с Христом, мы остаемся со страданием, и наоборот.

Человеческий разум проявляет себя в двух модусах: в одном из них страдание уже лишено статуса бытия, т.е. – своего смысла; в другом же оно приобрело абсолютный смысл. Согласно логике первого модуса мышления, человек хочет победить и уничтожить страдание и имеет на это полное право. По другой логике, он страдание принимает. И принимая его, он может и своё страдание, и себя самого преобразить. Оба эти модуса мышления рождены и оправданы Христом, и оба эти модуса служат нашей надежде. Именно по этой причине множество социалистов, даже атеистичных по своим убеждениям, воспринимают Достоевского как своего человека и теоретика.

В современной нам России происходит нечто особенное. Большая часть молодой советской интеллигенции стала православной. Эти люди жили надеждой на установление социальной справедливости, но затем отчаялись в этом и перенесли весь утопизм коммунистической идеологии в духовную сферу. Некоторые из них ищут новых врагов и находят их в образе “Запада”, возобновляя полемики русского средневековья. Врагом часто становится католическая Церковь. Эти люди смотрят на “Запад”, но не замечают, что на конкретном современном европейском Западе католицизм имеет все меньше и меньше влияния. «Они отыщут нас тогда опять под землей, в катакомбах, скрывающихся (ибо мы будем вновь гонимы и мучимы), найдут нас и вопиют к нам: “Накормите нас, ибо те, которые обещали нам огонь с небеси, его не дали”. И тогда уже мы и достроим их башню, ибо достроит тот, кто накормит, а накормим лишь мы, во имя Твое, и солжем, что во имя Твое» (14, 230–231). То, что рассказано Инквизитором, не случилось на “Западе”: никто не просит Римскую Католическую Церковь, чтобы она накормила всех во имя Христово. Напротив, повторяю: католицизм имеет все меньше и меньше влияния. Так было уже в конце XIX в. Сам Достоевский не имел точного знания о таких вещах, как, например, догма безошибочности (*infallibilitas*) папы. Распространенное слово “непогрешимость” – это, между прочим, неверный перевод. В то время, как Рим уже силой был отдан во власть новому итальянскому государству и масоны начинали писать школьные учебники, Римский Папа в 1870 г. провозгласил, что когда Церковь своим верховным учительством предлагает веровать в нечто как в богооткровенное и как в учение Христа, этим определениям надо подчиняться в послушании веры. Кроме того, в повторении всеобщих основ христианских истин Римский Папа после первого Ватиканского Собора только один раз использовал свою безошибочность: в случае провозглашения догмата о Взятии в небесную славу Преподобной Девы Марии (1950). И между прочим, Папа тогда не уточнил модус взятия: т.е. оказывается, что также по западному учению Мария смогла пройти через Успение Свое. Я думаю, что всякий православный человек готов согласиться в этом с Римским Папой.

Еще один важный вопрос касается “христианского социализма” Достоевского в современном российском контексте. Христос сказал, что не только хлебом живет человек, но Он не сказал, что человек живет без хлеба. И земля в первую очередь принадлежит Богу, а затем уже тому, кто ее приобрел. И консерватив-

ные, и социалистические политические идеологии имеют свое достоинство перед Богом. Верующий должен бороться против философских основ атеизма Маркса, но он свободен в своей оценке многих политических аспектов теории немецкого мыслителя. В России до сих пор не существует сильных и организованных профсоюзов, и люди скорее предпочитают бороться между собой, чем защищать свои общие права.

Маркс много чего сказал, и многое из этого было неправильно, но у него также было убеждение, что коммунизм должен представлять собой этап конечного усовершенствования либерализма, а не служить заменой крепостному праву. И социалист, искренне озабоченный проблемами народа, не может испытывать наслаждение при взгляде на коммунальные квартиры, находящиеся, например, в петербургском здании, где жил – до их появления – сам Достоевский. Социализм без религии становится только общественной завистью. Но и религия без всякого серьезного внимания к общим социальным проблемам теряет многое. Да, есть известное письмо Достоевского В.Ф. Алексееву от 7 июня 1876 г., написанное писателем именно для того, чтобы объяснить суть романа "Братья Карамазовы", в котором Федор Михайлович утверждает, что отказ от Христа есть отказ от красоты и что человек живет красотой, прежде чем хлебом. В том же письме Достоевский утверждает, что даже если дать человеку и хлеб и красоту, то и тогда это все-таки не то, что Бог задумал для него, потому что в этих условиях не будет у человека труда и поиска ради красоты, не будет веры. Именно на перспективе дать человеку и красоту и хлеб Великий Инквизитор утверждает свою власть. Однако все это еще не значит, что единственный путь к спасению есть нищета. Вспомним слова Мармеладова из романа "Преступление и наказание": "Милостивый государь, – начал он почти с торжественностью, – бедность не порок, это истина. Знаю я, что и пьянство не добродетель, и это тем паче. Но нищета, милостивый государь, нищета – порок-с. В бедности вы еще сохраняете свое благородство врожденных чувств, в нищете же никогда и никто. За нищету даже и не палкой выгоняют, а метлой выметают из компании человеческой, чтобы тем оскорбительнее было; и справедливо, ибо в нищете я первый сам готов оскорблять себя. И отсюда питейное!" (6, 13). С этим надо разобратся, иначе страну ждут новые беды. Достоевский был пророком, это бесспорно, но всякий пророк обращается к своему народу, прежде чем возвестить что-то другим. И народ должен слушать своего пророка. Вспомним слова Алеши Карамазова в

главе “Кана Галилейская”: «”...Глагола Ей Иисус: что есть Мне и Тебе Жено; не у прииде час Мой. Глагола Мати Его слугам: еже аще глаголет вам, сотворите”. – Сотворите... Радость, радость каких-нибудь бедных, очень бедных людей... Уж конечно бедных, коли даже на свадьбу вина не достало... Вон пишут историки, что около озера Генисаретского и во всех тех местах расселено было тогда самое беднейшее население, какое только можно вообразить... И знало же другое великое сердце другого великого существа, бывшего тут же, Матери Его, что не для одного лишь великого страшного подвига своего сошел Он тогда, а что доступно сердцу Его и простодушное немудрое веселие каких-нибудь темных, темных и не хитрых существ, ласково позвавших Его на убогий брак их. “Не пришел еще час Мой”, Он говорит с тихой улыбкой (непреренно улыбнулся Ей кротко)... В самом деле, неужто для того, чтоб умножать вино на бедных свадьбах, сошел Он на землю? А вот пошел же и сделал же по Ее просьбе...”» (14, 326).

Россия, наверно, исторически пережила некую надежду и, одновременно, некое заблуждение целого человечества, и в этом есть даже высшее и таинственное достоинство мученичества. А надежды и заблуждения всегда могут повториться. Речь идёт о потребностях человека. С одной стороны, человек хочет страдание победить или, по возможности, максимально уменьшить. С другой стороны, ему необходимо благословение на страдание. Вот почему социалистические идеалы, хотя и берут свое начало в проповедях Ветхого и Нового Завета, часто противостоят религии. Религия – это попытка освящения мира. Это и есть освящение страдания. В религиозной практике каждый верующий получает святую печать на своё личное страдание. Социализм, как и вообще любая утопия, может бороться со страданием, но не может страдание благословить. Благословить страдание – значит благословить личность. С этой антиномией нашей человеческой природы надо смириться, доверяя больше всего молитве, Богообщению.

Достоевский сказал, что его идея двойника – светлая. То, о чем шла речь выше, представляет собой как бы прямую логическую предпосылку к этому утверждению Достоевского. Но светлость этой идеи заключается в том, что она помогает проникнуть в сущность мрачной метафизической болезненности всех двойников Достоевского. Святая печать на человеческом страдании, т.е. на человеческой личности, – главное, чем поиск социально-экономической справедливости. Она главное, но несмотря на свою первостепенную роль, она не опровергает и не

снимает важность другого элемента в составе человеческих стремлений. В этом обнаруживается, говоря западным богословским языком, *аналогия* человеческой природы с личностью Христа. Нет во Христе абсолютной симметрии между божественным и человеческим, потому что единственная ипостась – только божественна и потому что человеческая воля следует за божественной волей. Именно симметрическая христология была опровергнута в Эфесе (431) как принадлежащая к ереси несториан. Эта асимметрия ортодоксальной христологии отражает идею, которую четко обозначили Афанасий и Кирилл Александрийские: только Бог может спасти, и человечность Христа помогает в этом своими спасительными действиями и Божией Волей на спасение человека. По христианскому учению, теоцентрическая структура – общая для всего человечества, и концепции отцов Церкви о человеке не являются исключением. Существование асимметрии поэтому не отрицает полноценности Христа как человека. Быть человеком – значит принимать участие в круговороте божественной энергии: вот сущность антропологии согласно христианскому символу. Идея двойничества светлая, потому что ярко отражает сущность заблуждения очень многих типов людей, воплотившихся в героях Достоевского. Они видят в глубинах красоты – в высоте Мадонны и в бездне Содомы – равные величины и поэтому не могут управлять своей волей. На самом деле они заблуждаются: высота красоты Мадонны гораздо больше, чем глубина пропасти Содомы. Это так, потому что расстояние между грешником и Богом никогда не будет равным тому расстоянию между Богом-Сыном и Его Отцом, которого достиг Сын в Своем обще-спасающем кеносисе.

Однако ещё есть основания опасаться точки зрения тех, кто провозглашает некое равенство между высокой красотой Мадонны и пропастью Содомы. Дьявол "как олицетворение зла" (зло должно иметь лицо, чтобы играть свою роль среди людей) надевает маску Добра, дабы действовать безнаказанно. Именно асимметрия христианской антропологии может стать основанием для соблазна. Человек может смотреть на высоту дьявольского так, как он смотрит на высоту божественного. Но этим дьявол просто еще раз показывает свою зависимость от Добра. Его равносильность Добру – это просто иллюзия, и христианин в силе, хотя и мучительно, с трудом, это понять и сорвать маску с врага человеческого.

Согласно концепции французского исследователя Рене Жирара, победа Христа у Достоевского есть победа Христа в

современном мире: по воле человека она совершается не мирным путем, а путем всеобщего углубления в идололатрию. Только через смену всех идолов, которыми дьявол искушал Господа в пустыне, человек придет к осознанию их опасности. Каждый идол уничтожает другого, и так будет продолжаться до тех пор, пока все они не исчезнут в день Страшного Суда. Слова Великого Инквизитора просто лишний раз доказывают, насколько современные слова вечной книги – Евангелия.

Недавно была издана книга “Достоевский о Европе и славянстве”, автор ее уже упоминался мною выше – это преподобный Иустин Попович (Царствие ему Небесное!). Его книгу многие хвалят, и в ней действительно много хорошего. Читать эту книгу – значит получать настоящую пищу для духа. Однако я хочу, как и выше, сделать своё критическое замечание – на этот раз по поводу анализа образа Ивана Карамазова, который мы встречаем в этой книге. В главе об идеологии человекобога автор посвящает две страницы Ивану как примеру отрицательного героя. Однако нигде на этих страницах автор не уточняет контексты романа, в которых появились те слова Ивана, которые он цитирует. Сначала автор ведёт речь о пророчестве Ивана о будущем веке человекобожества, который придет на смену векам человекободства, когда люди будут любить друг друга не в ожидании какой-то небесной награды, а просто из соображений само-удовлетворяющей жизни. Затем он продолжает, что пока всё это не осуществилось, индивиду, который всё это уже осознал, всё дозволено. Это, на самом деле, суть слова чёрта Ивану, которыми дьявол повторяет и извращает старые мысли самого Ивана. Этого Иустин Попович просто не замечает. Потом он цитирует самые ужасные слова Ивана о злодействе и людоедстве как необходимых и самых разумных и благороднейших исходах для нового человека.

Но здесь также отсутствует контекст. Этот контекст – диалог Петра Александровича Миусова со старцем Зосимой. Пётр Александрович сослался на мнение Ивана, и отец Зосима спрашивает у Ивана, его это ли личные мысли, на что Иван отвечает: “Нет добродетели, если нет бессмертия” (14, 65). Тогда старец говорит ему: «В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо действительно требует разрешения... (...) Но благодарите Творца, что дал вам сердце высшее, способное такою мукой мучиться, “горняя мудрствовать и горних искати, наше бо жителство на небесах есть”. Дай вам Бог, чтобы решение сердца вашего постигло вас еще на земле, и да благословит Бог пути ваши!» (14, 65–66).

Почему Иустин Попович хотел проклясть то, что отец Зосима благословил? И ещё более существенный вопрос: почему в то самое время как *вечный лакей* сатана пытается извратить слова Ивана, отец Зосима благословляет эту муку Ивана? Всё, что до сих пор говорилось мной, отвечает именно на последний вопрос. Отцы церкви различали три вида веры. Вера раба, который верит в Бога потому, что Его боится. Вера наёмника, который верит потому, что благодарен Богу за Его награды. Вера сына, который верит в Бога просто потому, что Его любит. “Любовь такого совершенства достигает в нас, что мы имеем дерзновение в день суда, потому что поступаем в этом мире, как Он. В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершенен в любви. Будем любить Его, потому что Он прежде возлюбил нас” (1 Ин 4 : 17–19). Последнее есть самый высший тип веры. У большинства христиан часто обнаруживается первый или второй тип веры. А что такое “вера сына”? Возможна ли она? Если да, то как она “воплощается” на этой земле? Вот это и есть та самая благородная мука, которою мучится Иван.

Думается, разъяснить этот последний вопрос нам поможет один важный теологумен: речь идет о так называемой вере Христа. Он был человеком во всём, кроме греха. Но нигде не написано в Евангелии, что у Него не было веры и что Он всё совершил только по Своему совершенному предвидению. Между прочим, еще Августин говорил, что такие вещи, как предвидение Бога и Его могущество, надо рассматривать отдельно друг от друга. “Иисус же преуспевал в премудрости и возрасте и в любви у Бога и человеков”. Иисус увеличивал со временем Свое знание, – значит, были вещи, касающиеся даже Его миссии, которые Он не сразу узнал. И еще: “О дне же том, или часе, никто не знает, ни Ангелы небесные, ни Сын, но только Отец”. К сожалению, большинство византийских авторов, в том числе и Иоанн Дамаскин, склонны аннулировать тайну “неведения” Христа. А Мейендорф – очень уважаемый современный православный богослов – видит в этом недостаток византийской традиции по сравнению с точкой зрения полной христианской истины, которая заключает в себе не только богословие воскресения, но также и богословие кеносиса. Вера имеет свой модус мышления и свое знание: человек, который верит, знает, например, что есть Бог и что Бог добр и всемогущ. В этом разницы между верой и знанием нет. Но если говорить о Богочеловеке накануне его крестных мук, все хорошо помнят момент, когда Он просит Бога-Отца освободи-

дить Его от этой горькой чаши. Зачем просить, если Он все уже предвидел? Говорят: Его божественность сделала Его сверхчувствительным, более того, Он разделил с человеком каждую его слезинку, и это было просто плодом Его снисходительности. А почему же тогда Он не разделил с человеком и все его надежды? Почему у Него в Его человеческой сущности должна была быть только любовь без надежды и веры? Филологическое изучение Евангелия поможет подтвердить верность моих размышлений еще больше, чем все эти вопросы.

Рассмотрим эпизод воскресения Лазаря: “Иисус говорит ей: не сказал ли Я тебе, что, если будешь веровать, увидишь славу Божью? Итак отняли камень *от пещеры*, где лежал умерший. Иисус же возвел очи к небу и сказал: Отче! благодарю Тебя, что Ты услышал Меня. Я и знал, что Ты всегда услышишь Меня; но сказал *сие* для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня. Сказав это, Он воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон. И вышел умерший...”. А еще до этого Христос говорит Марфе: “Воскреснет брат твой”. “Анастéсетаи о аделфóс су”. Нигде не написано, что Христос воскресил Лазаря. Все происходит через молитву к Отцу. Эта неповторимая вера Сына в Своего Отца совершает чудеса. Это видно даже из русского перевода Евангелия в том месте, где речь идет об иссушении смоковницы: “Не только сделаете то, что *сделано* со смоковницею...”. “То, что сделано” – это и есть “*passivum teologicum*”: “богословское пассивное”. Кем-то сделано, но Христос не говорит: “То, что Я сделал”. И по-гречески было: “У *μόνον* то тес *сукέс*” (“не только то, что о смоковнице”). И в греческом варианте Евангелия также не было написано, что Христос иссушил это дерево. Что все это значит? Я не утверждаю, что только особая вера Христа совершает чудеса. В тайне Троицы Сын Божий есть исток жизни и восстановления вещей – так говорится и всегда повторяется в исповеди веры: *через Него все сотворено*. Но по Халкидонскому символу, две сущности Христа, человеческая и божественная, соприсутствуют в личности Его безо всякого слияния и разделения. Поэтому неверно думать, что Его человеческая сущность совсем не приняла участия в Его действиях во время совершения чудес. И если понятно, что для Бога нет ничего невозможного, возникает вопрос: что служило опорой для человеческой сущности Христа при совершении Им чудес? Опорой была Его вера. Вот почему так важно понятие веры Христа. Особенно глубоко это понятие осмыслено в немецком католическом богословии XX в.

Герои Достоевского часто спрашивают о сущности страдания. Ужас, который испытывают в "Идиоте" и Рогожин, и Ипполит, и Мышкин перед картиной Гольбейна о мертвом Христе, снимается через глубокое удивление, которое испытывает каждый верующий человек перед тайной страдания Богочеловека. Григорий Нисский говорил, что только человеческая сущность Христа пострадала. Бог не может пострадать. Однако Халкидонский символ говорит о том, что Богочеловек есть единая, целостная Личность: поэтому надо думать, что и страдание Христос испытывал без "слияния и разделения". Так и утверждал V Вселенский Собор (553). Совершенно очевидно, что основные вопросы героев Достоевского касаются не только отношений между Богом и человеком, но также и отношений между Богом-Отцом и Богом-Сыном.

"Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества", – это мысль князя Мышкина. Но есть сострадание между людьми, а есть сострадание во Христе и с Христом – они должны совпадать, иначе (по христианскому учению) спасение невозможно. Вопрос "возможно ли божественное сострадание и сораспятие человека?" прямо касается проблемы атеизма воли. Думается, слова С.И. Гессена – одного из самых интересных русских исследователей творчества Достоевского – прозвучат здесь весьма своевременно: «По Достоевскому, существо уныния есть маловерие ("Да неужто же и ты с маловерными?" спросил отец Паисий Алёшу). Однако не безверие ума, а безверие воли, отчаяние во внутренней силе добра. Именно в этом атеизме воли и повинны прежде всего те оба вырождения добра, между которыми колеблется (...) Иван Карамазов. (...) Исповедуя Бога умом, они утратили Его сердцем. А это и есть подлинный атеизм, атеизм не умозрения, а волезрения, ведущий всю душу к уединению, а отсюда и к подмене деятельной любви гордыней»²⁰. Гессен говорит об унынии как о самом тяжком из смертных грехов, все другие грехи порождающем. Поэтому настоящим, губительным атеизмом оказывается не атеизм разума, или ума, а атеизм воли. Воля человека – это его сердце, это его возможное подобие Творцу, его возможная свобода.

Об этом также писал В. Иванов: «...в романе "Братья Карамазовы" виновником в убийстве представлен не Смердяков-убийца, который как бы вовсе не имеет метафизического характера и столь безволен в высшем смысле, что является пустым двойником, отделяющимся от Ивана, но Иван, обнаруживающий конечный вывод своей умопостигаемой воли в своем маловерии; мало-

верие же его есть признак его умопостигаемого слабоволия, ибо он одновременно знает Бога и, как сам говорит, принимает Его, но не может сказать: “да будет Воля Твоя”, принимает Его созерцательно и не принимает актуально, не может сделать Его волю своей волей, отделяет от Него пути свои, отвергается от Него и, не имея других дорог в бытии, кроме Божьих, близится к гибели»²¹. Я согласен с Ивановым именно в том, что Гессен называет *атеизмом воли*. Верить или не верить – это не умственный вопрос, а вопрос сердца. Верить или не верить в бытие Бога – это не самый главный вопрос. Богословские и философские доказательства бытия Божия суть благородные попытки человеческого разума, но ничего существенного они не решают. Более того, если в них и заключается какая-то конкретная ценность, то она оказывается неким наследием духа Ветхого Завета. В них соединяются философское размышление древней Эллады и поиск знаков и чудес древнего Израиля. После Христа верующий (потому что для неверующего любое доказательство, даже самое умное, будет всегда недостаточным) больше не ищет знаков и чудес – он ищет красоту.

Я сказал, что верить или не верить в бытие Бога – это не самый главный вопрос. А верить или не верить в конкретные возможности человека *сотрудничать* с Богом – вот, на мой взгляд, настоящая дилемма.

Дело в том, что человек может твердо верить в бытие Бога, но при этом он вполне может сохранять убеждение в том, что Бог слишком далёк от нас и, самое главное, что мы слишком далеки от Него. Петр видит Христа, Он ему близок, Он присутствует, Он совершает чудо, и Петр сам уже начинает ходить по воде, но всё-таки его охватывает сомнение. “Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна”. Чтобы быть убедительным, обращусь к вопросу различения Его бытия и Его присутствия. Люди склонны считать это разными вещами: так было и с Каином (и с Раскольниковым). Люди мгновенно и бессознательно доводят это заблуждение до его предела, и поэтому можно говорить о неверии Каина (и Раскольникова) в Его бытие в смысле неверия Каина (и Раскольникова) в Его присутствие. Из этих двух вопросов проистекает третий – тот, который был поставлен мною выше: возможно ли Богочеловечество? То есть, что такое “вера сына” у христианина? Возможна она или нет? А если да, то как она “воплощается” на этой земле? Богочеловечество возможно в вере и в свободе и имеет свой исток в вере Христа. Принимая участие в этой вере, челове-

ческая вера может не остаться верой ума, которая просто говорит “да”, но ничего не делает (как говорится в евангельской притче о двух сыновьях – Мф 21 : 28–31), но может стать верой воли, которая делает человека сыном Бога и свободным исполнителем божественной Премудрости. Опираясь на веру Христову, человеческая неизбежная воля к власти преобразуется в “законе” сострадания и приводит к рождению Богочеловечества. По христианскому учению, Свою веру Сын Божий дарит нам в тайне приобщения Святому Духу.

Тревожное ожидание полного наступления Царствия Божия – это благородное и, как хотелось бы надеяться, нередкое человеческое чувство. Самое главное, оно вполне оправдано. “Сторож, сколько еще ночи? Приближается утро, но еще ночь”. А все творение страдает и кричит от родов. Вот почему некий дух “осуществившейся” эсхатологии²², который так часто проявлялся в торжественности византийской традиции и перешел, наконец, в Россию, был подвергнут критике православным богословом Мейендорфом.

Когда же мир физически переменится? Вот вопрос многих героев Достоевского. А что мы можем и должны для этого сделать? Есть какая-то загадка: как можно думать, что человек на самом деле имеет некую чудотворную власть над природой? Ну какие же мы боги, какие мы боголюди, или человекобоги?! Это просто смешно. “Да, природа насмешлива! Зачем она, – подхватил он [Ипполит Терентьев] вдруг с жаром, – зачем она создает самые лучшие существа с тем, чтобы потом насмеяться над ними?” (8, 247). А всё-таки именно желание власти управляет человеческой волей. В этом Ницше был абсолютно прав. Происходит чудо, или, иначе говоря, Бог посылает Свое испытание: человек получает власть. И проигнорировать это – значит просто поддаться новому соблазну. Проигнорировать это – значит остаться детьми, а Христос говорил о том, что надо становиться детьми, но не оставаться ими. Детское состояние в Царствии Божием – это нечто совсем другое, отличное от состояния невинности на земле. Человек – это слабое существо, подверженное болезням и смерти; однако это существо имеет власть.

Паскаль говорил, что человек находится между двумя пропастями: ничем, из которого возник, и неведомой бесконечностью, к которой предназначен. Человек есть лишь тростник, слабейшее из творений природы, но “тростник мыслящий”. Величие человека, по мысли Паскаля, как раз и заключается в том, что он сознает свое ничтожество. Отвлеченные науки оказываются не

только бессильными в своих притязаниях на познание мира, но также мешают человеку определить его место в мире, задуматься над тем, “что это такое – быть человеком”. Достоевский говорил, что если не разделять в человеке мысли и чувства (что и происходит в реальной жизни), надо признать, что после Паскаля человечество не сделало ни шага вперед в своем самопознании. Сегодняшняя космология говорит нам о конечном и кривом космосе, который расширяется с постоянно растущей скоростью. Это не космос, это – хаос. Об этом размышляет Иван Карамазов: «Но вот однако что надо отметить: если Бог есть и если Он действительно создал землю, то, как нам совершенно известно, создал Он ее по евклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трех измерениях пространства. Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся вселенная, или еще обширнее, – всё бытие было создано лишь по евклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые по Эвклиду ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности. Я, голубчик, решил так, что если я даже этого не могу понять, то где ж мне про Бога понять. Я смиренно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум евклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего. Да и тебе советую об этом никогда не думать, друг Алеша, а пуще всего насчет Бога: есть ли Он или нет? Всё это вопросы совершенно несвойственные уму, созданному с понятием лишь о трех измерениях. Итак, принимаю Бога и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость Его, и цель Его, – нам совершенно уж неизвестные, верую в порядок, в смысл жизни, верую в вечную гармонию, в которой мы будто бы все сольемся, верую в Слово, к которому стремится вселенная и которое Само “бе к Богу” и которое есть Само Бог, ну и прочее и прочее, и т. д. в бесконечность. Слов-то много на этот счет наделано. Кажется, уж я на хорошей дороге – а?» (14, 214).

То, что Иван Карамазов описывал как “мечту” (“осмеливаются даже *мечтать*, что две параллельные линии...”), – свершилось. Две точки в макрокосме имеют самое короткое расстояние между собой не в прямом, а в кривом сегменте. Просто это осуществляется не в бесконечности, как представлял Иван Карамазов, а в конечном и с постоянно растущей скоростью расширяющемся пространстве, которое нам кажется бесконечным, по-видимому, только из-за своей невероятной протяженности. То, что

показывает нам современная космология, вполне подтверждает верность представления Ницше о хаотичности космоса. А в этом хаосе мы живем, базируя нашу относительную надежду на знаках порядка и красоты видимого нам реального мира. А может быть, макрокосм устроен так именно потому, что отражает реальность грехопадения и вызывает в нас жажду иного, прекрасного мира, чьи отблески мы видим в мире, нас окружающем. На первый взгляд, западнохристианская идея об “анalogии” и восточнохристианская идея о “символе”²³, если относить их к макрокосму, говорят нам не о грани, разделяющей и одновременно соединяющей две стороны бытия, но только о ночи небытия и о необходимости существования чего-то другого. Это верно, но только на первый взгляд. И не только из-за потребности иного, пробуждаемой в нас этой загадкой макрокосма. “Осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии...”: такая мечта – это мир и согласие между врагами, это любовь к врагам. Одновременно (и это кажется еще более убедительным) проекция наших действий и состояний на пространство макрокосма как будто показывает, что все мы, вне зависимости от того, согласны мы с этим или нет, таинственно принадлежим единому целому. Параллельные линии имеют общую точку отсчета. “Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным, если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее. Мыслью так” (14, 290–291). Творение страдает от родов и через экспансию макрокосма показывает свое неизбежное стремление к последнему преобращению.

Чтобы найти некие символы и аналогии, необходимо обратиться к близкому нам миру, где ночь небытия всё-таки снова и снова внедряется в нашу жизнь в образах людской несправедливости и мирового зла. Маркс говорил, что миссия философии заключается уже не в познании мира, а в его изменении в лучшую сторону. А русский философ Федоров, предчувствуя гибель тоталитарной утопии XX в., говорил, что любое радикальное изменение мира человеком может осуществиться только тогда, когда он

лицом к лицу столкнется с ужасом бедности. “Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное”. Но снова возникает вопрос: если мы такие нищие и бедные, то где же наша власть, которой мы так сильно желаем? Как гласит мудрая латинская поговорка, “*ignoti nulla cupido*” – “нет никакого желания того, о чем ничего не известно”. Все хотят иметь власть, значит, реальная перспектива власти есть у всех.

А где она находится, в чём? В отношениях. Власть великолепно проявляется именно в отношениях. Каждая личность испытывает желание проявить свою власть в отношениях с другим человеком и вместе с тем видит замечательную возможность это желание реализовать. Вот почему случаи человеческой жестокости, описанные Достоевским (и Иваном Карамазовым), – это не плод того, что Михайловский назвал “жестоким талантом”. Достоевский просто указывает нам на таинственную реальность власти. Даже самый ничтожный человек, стоящий на нижней ступеньке общественной лестницы, может испытывать желание власти и применять вожделенную власть в отношении другого, более слабого существа. В мире всегда есть кто-то, кто будет слабее тебя. А высшая форма власти – это власть над собой. Тогда использование собственных ресурсов идет на пользу тебе и другим, без каких-либо существенных противоречий. Это называется *экономией* духа. При этом человек может оступаться, падать, но предмет молитвы для него уже ясен.

Трагедия Мышкина в романе “Идиот” убедительно показывает, что Богочеловек, если и был в истории, то только один, и это Сын Божий Иисус Христос. А можно ли вообще по христианскому учению говорить о богочеловечестве? Выше мною уже была сделана попытка ответить на этот вопрос, но я, как человек верующий, считаю необходимым снова его поставить, чтобы и я и другие продолжали искать ответ на него. Даже если христианин думает, что уже нашел то, что искал, он должен продолжать свой путь в поисках истины. Вспомним слова из эпилога романа “Преступление и наказание”: “Спаستись во всем мире могли только несколько человек; это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса” (6, 420). Это последние слова парадоксальны: ведь если таких людей нет, то и спасения не будет. Но такие люди существуют, и отец Зосима – один из них. Выражаясь метафорически, нужно встретить одного из 36 праведников, при-

надлежащих (по мудрому еврейскому убеждению) каждому покаянию, чтобы он помог нам найти верный путь к спасению. Так и рождается конкретная воля к спасению – через веру в то, что через лик этого праведника и благодаря его молитвам я удостоюсь узреть Светлый Лик Христов.

А модус вопрошания уже сам по себе открывает нам путь к спасению. "В вас этот вопрос не решен и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения... – А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную? – продолжал странно спрашивать Иван Федорович, всё с какою-то необъяснимою улыбкой смотря на старца. – Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его". Мы спрашиваем потому, что верим в существование того, о чем мы спрашиваем. Если бы по ту сторону бытия ничего не было, не о чем было бы спрашивать. Ожидание второго пришествия Христа есть ожидание Жениха грядущего. И о Женихе спрашивает Его невеста. Его Невеста – это Церковь Вселенская. Вера – по одному из толкований известных слов апостола Павла – это скорее "skolops te sarki", "жало в плоть" (2 Кор 12 : 7) – язвящее жало *вопросов*, нежели список готовых *ответов*. А стиль вопрошания – отличительная черта произведений Достоевского. В огне Божественной любви вопрос превращается в просьбу, например, просьбу молитвы "Отче наш", но вопрос этот не может стать однозначным человеческим ответом: единственный удовлетворяющий ответ – это милосердие Божие. А это однозначно напоминает нам о молчаливом поцелуе Христа в "Поэме о Великом Инквизиторе".

Недавняя трагедия в Беслане говорит о страшной актуальности вопроса Ивана Карамазова о страдании детей. Достоевский утверждал, что не может быть общества, которое опирается на слезы даже одного ребенка. Но общество опирается именно на тех людей, которые считают эти слезы невыносимыми. Человек, который спрашивает о страдании – это все-таки человек верующий. В каком-то смысле именно это есть вера: вопрос о страдании. Настоящая противоположность вере есть безразличность к страданию. Однако вера имеет свою *беспощадную* логику – это есть логика надежды. *Pietas* Бога не есть человеческая жалость. Сказать, что страдание этих детей было зря, – значит их снова убить. Раз это страдание было, то оно имеет глубокий смысл. И по *беспощадной* логике надежды единственный удовлетворяющий смысл страдания есть смысл пожертвования ради других.

Общество опирается на это пожертвование только тогда, когда в каждом из своих членов и между собой начинает перед этим невольным, но великим подвигом детей действительно менять свое каменное сердце на плотяное, человеческое.

Ожидание второго пришествия Христа есть ожидание Жениха грядущего. И, наверное, только словами Данте Алигьери можно окончательно успокоить Ивана Карамазова, который сидит в каждом из нас: “Читатель, да не будут смущены / твоей души благие помышленья / тем, как Господь взимает долг с вины. / Подумай не о тягости мученья, / а о конце, о том, что крайний час / для худших мук – час грозного решенья”.

¹ Статья Лакшина была впоследствии опубликована на русском языке в журнале “Россия/Russia” (ред. В. Страда. Н.З. Еинауди. Турин, 1977).

² См, например: Dostoevski nella coscienza d’oggi (Достоевский в современном сознании). Флоренция: “Sansoni”, 1981.

³ Parejson L. Il pensiero etico in Dostoevskij (Этическая мысль у Достоевского). Турин: Giappichelli, 1967.

⁴ Givone S. Dostoevskij e la filosofia (Достоевский и философия). Рим, Бари: Laterza, 1984.

⁵ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Турин: Einaudi, 1993. Предисловие. С. XLIII.

⁶ Вестерманн К. Дж. Дженези. (Бытие). Алессандрия: Piemme, 1989 (На ит. яз.). С. 99–104. Перевод с немецкого языка. Оригинальное название: Westermann C. Am Anfang. Т. 1. 1 Mose: Die Urgeschichte Abraham. Т. 2. Jakob und die Josepherzählung. Vluyn: Neukirchener, 1986.

⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 12. С. 23.

⁸ Фёдоров Н.Ф. Философия общего дела. Т. 1. Верный, 1906. Т. 2. М., 1913; Фёдоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995–1997.

⁹ Леонтьев К. Избранные письма В.В. Розанову. Впервые опубликовано в журнале: Русский вестник. 1903. Июнь. С. 415–426. См.: Леонтьев К. Избранные письма, 1854–1891. СПб., 1993. Письмо № 240. В.В. Розанову, 13–14 августа 1891 г., Оптина Пустынь.

¹⁰ См.: Балашов Н.И. От Оригена к Достоевскому: (Надежда на возможность конечного спасения и ее проявление в литературе и живописи) // Русское подвижничество. М., 1996. С. 519–523.

¹¹ Бердяев Н.А. Русская идея. Париж, 1946. С. 211–213; Он же. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 308. (Особенно – вторая глава); Он же. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. Париж, 1931. Ч. 3; Федотов Г.П. Эсхатология и культура // Новый град. 1938. № 13. С. 52–53; Булгаков С.Н. К вопросу об апокатастасисе падших духов (в связи с учением св. Григория Нисского) // Булгаков С.Н. Невеста Агнца: О Богочеловечестве. Париж, 1945. Ч. 3. С. 561–586.

¹² Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 2002. С. 209.

¹³ Там же. С. 205–259.

¹⁴ Катехизис католической Церкви. Ватикан, 2001. С. 253.

¹⁵ Там же. С. 257.

¹⁶ См.: Вестерманн К. Дж. Дженези. (Бытие). С. 40–41.

¹⁷ Из поэмы "The love song of J. Alfred Prufrock": «Should I, after tea and cakes and ices, / Have the strength to force the moment to its crisis? / But thought I have wept and fasted, wept and prayed, / Thought I have seen my head (grown slightly bald) / brought in upon a platter, / I am no prophet – and here's no great matter; / I have seen the moment of my greatness flicker, / And I have seen the eternal Footman hold my coat, and / snicker, / And in short, I was afraid". И дальше: "...among some talk of you and me, / Would it have been worth while, / To have bitten off the matter with a smile, / To have squeezed the universe into a ball / To roll it toward some overwhelming question, / To say: "I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all" – / If one, settling a pillow by her head, / Should say: "That is not what I meant at all. / That is not it, at all"». Рус. пер.: *Элиот Т.С.* Стихотворения. Поэмы. М., 1998. С. 21–22.

¹⁸ *Булгаков С.Н.* Два града. Исследования о природе общественных идеалов II. М., 1911. С. 118.

¹⁹ *Булгаков С.Н.* Венец терновый. СПб., 1907. С. 11.

²⁰ *Гессен С.И.* Трагедия добра в "Братьях Карамазовых" // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг. М., 1990. С. 366.

²¹ *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Там же. С. 182–183.

²² На современном богословском языке термин "осуществившаяся эсхатология" касается отношений между Богом и человеком и совпадает с понятием "вертикальной эсхатологии". Все, что в мире наших "последних времен" свершено смертью и воскресением Христа, считается "осуществившимся" ("сейчас...") и говорит о присутствии Царствия Божия. Все, что в том же контексте касается Второго Пришествия Христова в плане так называемой "горизонтальной эсхатологии", считается "еще не осуществившимся" ("...и еще нет") и должествующим проявить себя в бесспорной реальности мировой несправедливости, болезней, страдания и смерти. У Достоевского не бывает никакого наивного разделения этих двух сторон эсхатологии в мировом порядке: их пересечение, скорее, обнаруживается и переживается его героями в каждом фрагменте действительности. В этом смысле можно говорить о "эсхатологическом антиномизме" ("сейчас и еще нет") Достоевского.

²³ Они соответствующие друг другу гораздо больше, чем принято считать; а причащение можно считать символом и для католиков и для православных.



А.Г. Гачева

ПРОБЛЕМА ВСЕОБЩНОСТИ СПАСЕНИЯ В РОМАНЕ “БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ”

(в контексте эсхатологических идей
Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева)

Тот, кто бывал в Киеве и вступал под своды Софийского собора, главной святыни начальной христианской Руси, возможно, обратил внимание на многосмысленную, *говорящую* деталь: в росписи отсутствует сцена Страшного суда, по канону помещаемая на западной стене храма в напоминание верующим о гневе Божиим, об ожидающем человечество последнем, грозном разделении, когда “изыдут сотворшие благая в воскресение живота, и сотворшие злая в воскресение суда”, грешники пойдут “в муку вечную, а праведники в жизнь вечную” (Мф 25 : 46).

Христианская живопись (мозаика, фреска, икона) – грамота для неграмотных. Вместе с церковным зодчеством, пением, искусством колокольного звона она составляет то, что философ Николай Федоров называл “эстетическим богословием”, свидетельствует о глубочайших истинах веры, утвержденных многовековым догматическим творчеством церкви, но свидетельствует в живом, впечатляемом образе, сквозь который лучится высший, Божественный смысл. О чем же говорит нам фресковое и мозаичное убранство Софии Киевской, выстроенной по подобию знаменитой константинопольской Софии, матери христианства на русской земле, ведь, по преданию, именно после богослужения в ней послы Владимира, отправленные в чужие страны для “испытания вер”, сказали великому князю: “Не знаем, где мы были, на небе или на земле”. О чем говорило оно человеку Древней Руси, вступавшему тогда, почти десять веков назад, под своды соборного храма? Вступавшему и видевшему перед собой мозаики алтаря – ибо не было тогда еще высоких, пятиярусных иконостасов, полностью закрывавших алтарную часть от созерцания

верующих, и изображенное на апсиде прямо читалось умным сердцем и сердечным умом.

В верхней части апсиды – Богоматерь Оранта с воздетыми горé руками – “заступница усердная рода христианского”, предстательница за все человечество. Она молитвенно обращена ко Христу Пантократору, образ Которого помещен в куполе в окружении четырех архангелов. Богоматерь молит Христа о милосердии к роду людскому, о прощении заблудшего человечества. Под Орантой изображение Евхаристии, главного таинства Церкви, участвуя в котором верующий приобщается будущему Царствию Божию, своей преображенной, бессмертной природе (“Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь имеет жизнь вечную, и Я воскрешу его в последний день” – Ин 6 : 54). А под Евхаристией – святительский чин, где центральное место занимают великие отцы Церкви IV в. – свт. Василий Великий, Григорий Богослов, Григорий Нисский, Иоанн Златоуст. Трое первых – прославленные каппадокийцы, глубоко изучавшие сочинения Оригена и разрабатывавшие, каждый со своими склонениями, выдвинутую им концепцию апокатастасиса, “всеобщего восстановления”, согласно которой в финале времен воскрешены и очищены от зла будут все существа, спасение обретет даже сатана, восстановивший в себе первоначальную, ангельскую природу, и тогда воистину “будет Бог все во всем” (1 Кор 15 : 28). Упование на возможность прощения всех, даже самых заблудших, неоднократно высказывал в своих проповедях и беседах свт. Иоанн Златоуст. Он указывал на евангельский образ обратившегося на кресте разбойника, на Христовы притчи о потерянной драхме, заблудшей овце, которую ищет, пока не найдет, пастырь добрый, на обращение ниневитян, что покаяться от проповеди пророка Ионы и были избавлены Господом от наложенного на них проклятия (“Еще сорок дней – и Ниневия будет разрушена” – Иона 2 : 4)¹. Ну а своей кульминации идея всеобщности спасения достигает в его знаменитом “Слове огласительном во святой и светоносный день преславного и спасительного Христа Бога нашего Воскресения”, которое читается в конце пасхальной заутрени: здесь призываются все – пришедшие в одиннадцатый час и работавшие от первого часа, “постившиеся и не постившиеся”, “воздержанные и ленивые”, – вкусить “радость Господа Своего”, “ибо любвеобилен Владыка – и принимает последнего как первого, и упокоевает пришедшего в одиннадцатый час, так же, как и делавшего с первого часа – и последнего милует, и первому угождает”.

Да, именно надежду на то, что спасены будут все, что никто не будет выброшен во “тьму внешнюю”, там где “плач и скрежет зубов” (Мф 8 : 12), несут нам алтарные мозаики Софии Киевской. Той же надеждой лучатся и фрески, в числе которых чудо в Кане Галилейской, прообраз евхаристического пресуществления хлеба и вина в Святые Тело и Кровь и одновременно – будущего преобразования плоти мира, и чудо Фавора, и Сошествие во ад с последующим изведением оттуда праотцов (по слову Златоуста, “Ад огорчися, огорчися, ибо упразднися”), и Отослание апостолов на проповедь дабы несли они благовест о воскресении всем народам земли. Разумеется, все это канонические сюжеты стенописей, но, сочетаясь с мозаиками апсиды и со знаковым отсутствием сцены Страшного суда на западной стене храма, они акцентируют тему вселенского преобразования, тему сокрушения ада, “нового неба и новой земли”, на которой не будет отверженных.

Так главный храм Киевской Руси, строившийся и расписывавшийся спустя полвека после крещения ее народа, явил новообращенным чадам Церкви Христовой светлый, всепрощающий, пасхальный лик христианства. И вряд ли будет натяжкой сказать, что это пасхальное мироощущение, неразрывное с чаянием милосердия Божия к самым великим грешникам, печалование о всех забвенных и пропадающих, это “сердце милующее”, для которого нестерпима мысль о том, что во аде останется хотя бы один непрощенный, стали одной из определяющих черт и русского христианского сознания, и русской культуры в целом. Достаточно вспомнить умиротворителя преп. Сергия Радонежского и “великого читателя воскресения” преп. Серафима Саровского, кротких князей Бориса и Глеба, молившихся за своих убийц, памятники духовной и светской литературы и живописи, наконец, явление религиозно-философского ренессанса последней четверти XIX – первой трети XX в., для которого тема всеобщности спасения была стержневой.

Достоевский никогда не был в Киеве. Никогда не вступал под своды Софийского собора. Но, как мыслитель и художник, он чувствовал эту неиссякающую тягу русского сердца к спасению полному и всеобщему, этот пульс робкой и одновременно упорной надежды на прощение всех. Той надежды, что выразилась в особенно любимом на Руси греческом апокрифе “Хождение Богородицы по мукам”, повествующем, как Богоматерь, пройдя вместе с архангелом Михаилом по всем отделениям ада и скорбя от увиденного, умоляет Небесного Отца помиловать

грешников или позволить ей самой мучиться за них. Этот апокриф пересказывает в "Братьях Карамазовых" Иван, и о его значении в структуре романа ниже еще пойдет речь. Сейчас же важно отметить, что Достоевского вопрос об образе грядущего Царствия, о том, все ли будут иметь в нем свою часть или лишь избранные, не оставлял до конца его дней. И был он совсем не теоретическим, не отвлеченным, а глубоко личным вопросом, врезавшимся в сознание Достоевского еще тогда, когда он, блестящий молодой литератор, был схвачен, осужден, стоял на Семеновском плацу в ожидании смерти и спрашивал Спешнева о самом главном, что занимало в тот последний, крестный момент его душу: "Мы будем там со Христом?" А потом последовали четыре года каторги, когда он, по его собственному (на деле – новозаветному) выражению, "к злодеям причтен был" и не мог не думать, каковы не только земные, но и Божии судьбы подобных ему сопричтенных. Что в будущей, райской жизни ожидает людей, совершивших в своей жизни страшные преступления, "совершенно лишенных всяких прав состояния, отрезанных ломтей от общества, с проклейменным лицом для вечного свидетельства об их отвержении" (4, 10)? Обречены ли они в Царствии Небесном столь же жестокому наказанию Божию, как здесь, на земле, наказанию от людей, пребудут ли они и там вечно отверженными? Или Божий счет человекам иной, и Господь дает шанс каждому быть прощенным и исцеленным?

Положительный ответ на этот вопрос писатель нашел тогда в воспоминании о мужике Марее. Марей, когда-то ободривший испуганного ребенка доброй, почти материнской улыбкой, любовно перекрестивший его со словами "Христос с тобой", – не только символ русской души, почвы, народа; это неопровержимое доказательство того, что в каждом человеке живет образ Божий, и коль скоро этот образ есть в каждом, пусть даже совершенно покрыт он коростой греха, надежда на спасение исчезнуть не может. Поняв это, писатель совершенно иначе начал смотреть на "этих разбойников", увидев в каждом из них потенцию стать тем "разбойником благоразумным", который, покайся на кресте, первым вошел в рай Христов: "...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 обреченный 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” (22, 49).

Тема “преступления и наказания”, обозначившаяся в “Записках из мертвого дома”, у Достоевского, как писателя подлинно христианского, не могла не искать выхода в эсхатологический план, не могла не соотноситься с темой последнего Божьего прощения и последнего Божьего наказания. И она нашла его в одноименном романе, романе о разбойнике, прошедшем через падение, упорство во зле и покаяние и ставшем наконец “разбойником благоразумным”. Романе, художественно утверждающем великую евангельскую мысль, что нет большей радости в Царствии Божием, чем о едином грешнике кающемся и что двери спасения отверсты всем – нужно только захотеть в них войти.

В развитие этой мысли и начинает звучать у Достоевского тема апокатастасиса. Звучит она из уст пропащего и грешного пьяницы Мармеладова – и когда? в самую страшную для него минуту: он, обманувший доверие Катерины Ивановны, ее детей и Сони, сидит в грязном трактире – “пятый день из дома, (...) и службе конец, и вицмундир в распивочной у Египетского моста лежит” (6, 20). И вот из самой глубины своего падения, поистине *de profundis*, плача о своем недостоинстве как мытарь знаменитой евангельской притчи, он начинает сбивчивый, захлебывающийся монолог о безграничном милосердии Божием и о прощении всех, как позднее из самой бездны, куда только что мысленно летел “головой вниз и вверх пятками” (14, 99), вознесет свой “гимн радости” Митенька Карамазов:

«– Жалеть! зачем меня жалеть! – вдруг возопил Мармеладов, вставая с протянутою вперед рукой, в решительном вдохновении, как будто только и ждал этих слов. – Зачем жалеть, говоришь ты? Да! меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его! И тогда я сам к тебе пойду на пропятие, ибо не веселья жажду, а скорби и слез!.. Думаешь ли ты, продавец, что этот полуштоф твой мне в сласть пошел? Скорби, скорби искал я на дне его, скорби и слез, и вкусил, и обрел; а пожалеет нас Тот, Кто всех пожалел и Кто всех и вся понимал, Он Единый, Он и судия. Приидет в тот день и спросит: “А где дочь, что мачехе злой и чахоточной, что детям чужим и малолетним себя предала? Где дочь, что отца своего земного, пьяницу непотребного, не ужасаясь зверства его, пожалела?” И скажет: “Прииди! Я уже простил тебя раз... Простил тебя раз... Прощаются же и теперь грехи твои мнози, за то, что возлюбила много...” И простит мою

Соню, простит, я уж знаю, что простит... Я это давеча, как у ней был, в моем сердце почувствовал!.. И всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смиренных... И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: “Выходите, скажет, и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники!” И мы выйдем все, не стыдясь, и станем. И скажет: “Свиньи вы! образа звериного и печати его; но придите и вы!” И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: “Господи! почто сих приемлещи?” И скажет: “Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...” И прострет к нам руке свои, и мы припадем... и заплачем... и всё поймем! Тогда всё поймем!.. и все поймут... и Катерина Ивановна... и она поймет... Господи, да приидет царствие Твое!» (6, 20).

Думаю, вряд ли я ошибусь, сказав, что Достоевский здесь передоверил герою собственное чаяние полноты спасения, о которой Церковь молится каждую литургию, вознося прошения “о всех и за вся”. Ведь двумя годами ранее в записи у гроба первой жены он рисовал именно эту абсолютную полноту Царствия Божия, где все будут “лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь и в различных разрядах” (20, 174–175), и в этой картине райски-любовного, соборного бытия, где “воскреснет (...) каждое я – в общем Синтезе” (20, 174), нет и намек на утверждаемое катехизической буквой повоскресное разделение человечества на спасенных и грешников.

Впрочем, родившаяся в сердце писателя-христианина мысль об апокатастасисе встречала у него в то же самое время и сильнейшие контраргументы. Истекали они и из обостренного чувства силы и укорененности в мире зла, и из понимания радикальной искаженности самостной и смертной природы человека, которую он, как художник, являл современникам в “Двойнике” и “Хозяйке”, “Записках из мертвого дома” и “Записках из подполья”, “Преступлении и наказании” и “Идиоте”, “Бесах” и “Подростке”... Да, можно простить тех, кто делает к этому хотя бы малюсенький собственный шаг. Но как быть с такими, которые совершенно убили в себе образ Божий и по этому поводу ничуть не переживают – напротив, пытаются жить в самое что ни на есть свое удовольствие? Как быть с циником князем Валковским? Как быть с теми, в которых умерли дух и душа и “осталась только одна дикая жажда телесных наслаждений, сладострастия, плотоугодия” (4, 47)? Тот, в ком жива еще совесть, кто сам себя осудил – да, тот достоин радости грядущего Царствия. Ну а те, кто “режет

маленьких детей из удовольствия резать, чувствовать на своих руках их теплую кровь, насладиться их страхом, их последним голубиным трепетом под самым ножом” (4, 43)? Те, кто, как великий грешник или Ставрогин, одержимы поистине сатанинской гордыней и, умея властвовать собою и укрощать себя, тем не менее сознательно избирают зло? Те, наконец, кто, как подпольный парадоксалист, захочет реализовать до конца свою отрицательную свободу, показав язык Царствию Божию или зловредно продемонстрировав ему кукиш в кармане?

С одной стороны, на все эти раздирающие вопросы рождался вполне логичный и спокойный ответ. В подготовительных материалах к роману “Бесы” его озвучивал Князь: «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 переродитесь в черта. Все взвесится, конечно. Но ведь это факт, результат – точно так же, как и на земле все исходит одно из другого” (11, 184). Ответ строился на тезисе, заявленном в записи у гроба первой жены: “на земле человек в состоянии переходном” (20, 173), однако был прямо полемичен по отношению к той надежде на всеобщность спасения, которая присутствовала не только в “пищеварительной французской философии” (согласно едкой иронии Князя), но и у самого Достоевского, провидевшего в финале времен “бытие, полное синтетически, вечно наслаждающееся и наполненное” (20, 173–174). Более того, в отличие от записи у гроба первой жены, где был дан лишь один *восходящий* тип перерождения человека – “в другую натуру, которая не жется и не посягает” (20, 173), здесь указывалось на два противоположенных вектора – “люди становятся бесами или ангелами”, и выбор этот всецело зависит от человека, от данной ему свободы. А это автоматически означает, что ставшие бесами по добровольному выбору ни на какую часть в ангельском бытии претендовать не имеют права.

Итак, “кто виноват, что вы переродитесь в черта”? Каждый получает по делам его и заслугам, личность сама уготовляет себе в финале времен или райские кущи, или котлы с кипящей серой в геенне огненной. Но эта железная *логика* в романном мире

писателя мгновенно наталкивается на *чувство*, на "сердце милое", что взыскует спасения всех вопреки всякой логике и всяким заслугам. Наталкивается – и вдребезги об него разбивается. Вот Степан Трофимович Верховенский в своем последнем, откровенно-пророческом слове: "Каждая минута, каждое мгновение жизни должны быть блаженством человеку... должны, непременно должны! Это обязанность самого человека так устроить; это его закон – скрытый, но существующий непременно" (10, 506), – вспоминает сына Петрушу, того самого "мерзавца" Петрушу, на котором и морок, и преступление, и одержимость, – и как вспоминает, в каком обрамлении! "Друзья мои, все, все: да здравствует великая Мысль! Вечная, безмерная Мысль! Всякому человеку, кто бы он ни был, необходимо преклониться пред тем, что есть Великая Мысль. Даже самому глупому человеку необходимо хотя бы нечто великое. Петруша... О, как я хочу увидеть их всех опять! Они не знают, не знают, что и в них заключена все та же вечная Великая Мысль" (10, 506). И становится понятно: буде его, Степана Трофимовича, за финальное его обращение к Богу возьмут в Царство Небесное, он не испытает там никакого блаженства, ибо ему нестерпимо будет зрелище его Петруши, корчащегося в пламени ада. Петруши, которого он помнит десятилетним мальчиком, "чувствительным и боязливым", клавшим перед сном земные поклоны и крестившим подушку, "чтобы ночью не умереть" (10, 75). Может быть, он, со всей совестливостью и горячностью идеалиста сороковых годов, даже попросится в ад, чтобы разделить страдания со своим возлюбленным сыном, как готовы были мучиться вместе с грешниками и апостол Павел, и старец Силуан, и сама Богородица.

Идея Суда вступала для Достоевского в противоречие и с образом Христа, выше, прекраснее и совершеннее Которого писатель, по его собственному признанию, не знал ничего. Христос для него – воплощенные Истина, Благо и Красота, полнота любви, милосердия и прощения. Именно Христом поверяет он все человеческие дела и поступки: "Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще непрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна – Христос. (...) Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков – нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный" (27, 56). Так вот, если Христос не сжег бы еретиков на земле, то как может явиться Он в ипостаси Карающего Судии во втором пришествии Своим и немилосердно разделять и судить человечество, Он, который глаголал ученикам Своим, что Отец

Небесный желает спасения всем? Светлый, всепрощающий Лик Воплощенного Бога Слова, в безграничной Своей любви к людям возжелавшего сойти в мир, принять плоть человеческую и искупить грех Адама, и препятствовал Достоевскому принять те “глаголы разрыва и проклятия”², которые прозвучали в 24–25-й главах Евангелия от Матфея, так называемом малом апокалипсисе, где являлся образ “Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою” (Мф 24 : 30), но уже не для того, чтобы искуплять всех, а чтобы разделять: «Тогда будут двое на поле: один берется, а другой оставляется; Две мелющие в жерновах: одна берется, а другая оставляется» (Мф 24 : 40–41), не для того, чтобы призвать к себе всех: “Придите ко Мне, все труждающиеся и обремененные, и Я упокою вас” (Мф 11 : 28), а для того, чтобы отвергнуть во веки веков: “Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: “идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его”» (Мф 25 : 41).

Вспомним то видение “последнего дня человечества”, которое в романе “Подросток” разворачивает Версилов перед сыном Аркадием. К “осиротевшим людям”, утратившим после столетий бесконечной борьбы не просто веру, но даже саму идею о Боге и бессмертии, сходит Христос и вопрошает, простирая к ним руки: “Как могли вы забыть Его?” Сходит не с гневом на человечество, а с бесконечной любовью к нему. “И тут как бы пелена упала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения...” (13, 379). Разумеется, эта утопическая картина конца истории нарисована героем, который мечется между неверием и жаждой подлинной веры, но даже в его, еще не установившемся на камени веры сердце образ Христа вознесен на священную, неприкасаемую высоту, с Ним соединяется только идея *абсолютного блага, милосердия и любви*, но никак не наказания тем, кто забыл Его и Отца.

Представление о финальном разделении рода людского, прошедшего от единого корня Адамова, рассечения соборного тела человечества на достойных и недостойных, на спасенных и вечно проклятых входило в противоречие и с утверждавшейся у Достоевского с конца 1860-х годов идеей истории как работы спасения и тесно связанной с ней идеей миллениума³. И действительно: если история движется к “братству людей”, к “всепримирению народов”, к “обновлению людей на истинных началах Христовых” (23, 50), то мыслимо ли, что это всепримирение будет нарушено в вечности, что живущие, положившие в основу существо-

вания праведный, Божий закон, не искупят тех, кто пришел в этот мир раньше их, тех, кто, по неразумию, зловолию, гордыне, отчаянию, этому закону сопротивлялся? А главное: если признать возможным фатальное и неминуемое *разделение и разрыв* в высшем, Божественном бытии, то можно ли требовать *согласия и соединения* всех здесь, на земле? Не следует ли тогда признать за единственную реальность пессимистический, леонтьевский сценарий истории, движущейся к падению и только падению, за которым, естественно, должен последовать суд?

Историософская концепция вольно или невольно вела Достоевского к необходимости пересмотра концепции эсхатологической. И прежде всего заставляла иначе взглянуть на тот отрезок человеческой и космической истории, который в "Откровении" пролегает между "тысячелетним царством" и "новым небом и новой землей". Согласно пророчеству апостола Иоанна, вслед за тысячелетним царством праведников имеет место новое торжество зла на земле: сатана развязан и выходит обольщать народы, собирая их на брань против "стана святых" (Откр 20 : 7–8). История, очищенная и омытая благодатным строительством святого града, вновь срывается в катастрофу. И лишь после этого последнего восстания тьмы ее владыка побежден окончательно, низвергаясь в "озеро огненное и серное, где зверь и лжепророк" (Откр 20 : 10). Такой историософский сценарий с идеей Страшного суда вполне сочетался. Но Достоевский был убежден, что уже в миллениуме земля и человек поднимаются на новую онтологическую ступень, что уже в миллениуме полагается начало духо-телесному преображению ("millenium, не будет жен и мужей" – 11, 182). А с такой точки зрения Суд становится *contradictio in adjecto*. Ибо возможно ли этих обоженных, просветленных людей судить как нерадивых, лукавых рабов и кого-то из них низвергать в озеро огненное? Возможно ли разделять тех, которые уже стали *едино*, возможно ли разрубать по-живому единое тело человечества, в котором члены связаны неслиянно-нераздельным союзом любви?

В.А. Котельников в статье "Средневековые Достоевского", сближая хилиастические идеи Достоевского с концепцией "Вечного Евангелия" Иоахима Флорского, прямо пишет о том, что переход к Иерусалиму Небесному "в представлении писателя не предполагает катастрофического обрыва истории, абсолютного прекращения земного бытия"⁴. Добавлю, что подобным же образом мыслили раннехристианские апологеты Иустин Мученик и Ириней Лионский. И у Достоевского, в соответствии с этой

традицией, тысячелетнее царство Христово не прерывается новым восстанием злого духа и новым падением человечества, а эволюционно вырастает в Царствие Небесное, преображаясь, по словам В.С. Соловьева, “в новую землю, любовно обрученную с новым небом”⁵.

И Страшный суд, при такой трактовке Откровения, начинает мыслиться Достоевским не как событие трансцендентное, пост-историческое, совершающееся вне человеческого времени, а как определенный момент истории, момент, когда своей кульминации достигнет противостояние двух путей развития мира, двух идеалов человечества: пути современной цивилизации, “обоготворившей Ваала”, и пути созидания “Царства Христова”. Неоднократно и в художественных текстах, и в письмах, и в “Дневнике писателя” Достоевский предрекает скорую и неминуемую гибель цивилизации, коль скоро будет она упорствовать на ложных путях. Революционные и атеистические идеи, убеждает он своих современников, несут в себе антихристианский идеал всеобщей сытости и “вековой Вавилонской башни”, и “первые битвы грядущего страшного нового общества против старого порядка вещей” уже “при дверях”. Но будучи неминуемыми, эти битвы являются и необходимыми, ибо именно они могут очистить и омыть племена и народы, не исполнившие своего христианского назначения. “Мир спасется уже после посещения его злым духом... А злой дух близко: наши дети, может быть, узрят его...” (21, 201–204). Отпадшее и упорствующее в своем отпадении человечество должно пройти сквозь своего рода “Страшный суд” истории, чтобы опаматоваться и прийти, наконец, “в разум истины”, обратиться на Божьи пути. В романе “Подросток” Версиков так говорит о западной цивилизации, этой эмблеме мира, упорствующего в избрании зла: “О, им суждены страшные муки прежде, чем достигнуть Царствия Божия” (13, 377). А в черновом автографе исповеди Достоевский заставляет своего героя тосковать, сознавая тот путь научающих и страшных ошибок, которым, по его мысли, европейское человечество будет идти ко Христу: “Я видел, что они не могут дойти до истины, не перешагнув через страшные муки. Муки напрасные, но неотразимые ни за что. Так и будет до тех пор, пока не наступит правда. Я ощущал эту будущую правду и понимал ее, и не мог не тосковать о напрасных муках. А между тем все должно было кончиться Царствием Божиим. Пройдя напрасные муки, все равно пришли бы к Царству Божию. Только к чему было напрасное разрушение?” (17, 151).

С таким пониманием эсхатологической перспективы подступал Достоевский к "Братьям Карамазовым". В период вызревания замысла этой вещи в поле его зрения находились две философские концепции – Николая Федорова и Владимира Соловьева⁶. Оба эти мыслителя в своих историософских взглядах, понимании христианства как религии богочеловечества, трактовке эсхатологических тем были близки Достоевскому и, что особенно важно, последовательно стояли на позиции апокатастасиса.

"Объединение живущих для воскрешения всех умерших"⁷, *братотворение*, устанавливающее между людьми, ранее пребывавшими в неродственности и розни, закон подлинной, нелицемерной любви, открывало у Федорова светлую, оптимистическую перспективу истории. Пришедший "в разум истины" человеческий род устрояет свою общую жизнь по образу и подобию Троицы, исполняет долг воскрешения и регуляции, долг "восстановления образа Божия в природе, представляющей извращение этого образа"⁸, и тем самым творит волю Отца Небесного, не создавшего ни смерти, ни розни. Литургия, "строительница Церкви"⁹, приуготовлявшая живущих к Христову делу, выходит за стены храма – ее престолом служит теперь вся земля, на пространствах которой происходит благодатное пресуществление праха умерших в живые тело и кровь. Земля, а потом и Вселенная, преображаемая житнетворческим трудом "сынов человеческих" (так и хочется привести запись из подготовительных материалов к роману "Бесы": "Вот тут труд всеобщий (если б все были Христы) проявился бы с радостным пением" – 11, 193), становится Царством Божиим.

Переход к "новому небу и новой земле" происходил у Федорова не через катастрофу, мгновенно прерывающую дурную бесконечность истории, а через постепенное просветление элементов этого мира, медленное вытеснение из бытия сил хаоса и смерти, одухотворяющую регуляцию. Соответственно и человечество, вставшее на Божьи пути, служащее Творцу не только всем сердцем, всеми мыслями, всеми чувствами, но и делом, знанием, творчеством, получало шанс на спасение всеобщее, на прощение всех, даже самых заблудших.

Что же касается Страшного суда и гееннского наказания, то они, для Федорова, становятся реальностью лишь в случае окончательного утверждения человечества в его неоязыческом выборе, отказа нести ответственность за бытие, за землю, данную ему Творцом в разумное, творческое управление, отказа от

соучастия в воскресительном деле. “Род человеческий, оставаясь несовершеннoлетним, оставаясь в розни, не объединяясь в труде познания слепой силы, а подчиняясь ей, *естественным* путем придет к вырождению и вымиранию, а путем *сверхъестественным* может ожидать лишь трансцендентного воскресения, не чрез нас совершаемого, а извне, помимо и даже вопреки нашей воле приходящего, воскресения гнева, Страшного суда и осуждения одних (грешников) на вечные муки, а других (праведников) на созерцание этих мук”¹⁰. Да, такой исход будет поистине *катастрофой* для человечества, будет наказанием всем, в том числе и праведникам: как им, с их сердцем милующим, исполненным бесконечной любви, вынести мучения своих братьев – да, грешных, да, недостойных, но все-таки братьев, а значит с ними единых и нераздельных!

В противовес традиционному, фаталистическому истолкованию “Откровения” Федоров выдвигает идею условности апокалиптических пророчеств. Исходя из самого смысла “пророчества” – “всякое пророчество имеет воспитательную цель, имеет в виду исправление тех, к кому оно обращено”¹¹, он утверждает, что пророчество о Страшном суде – только угроза человечеству, упорствующему на путях зла. Если же люди сознают себя соработниками Бога, желающего спасения всем, объединятся в общем деле воскрешения умерших, преобразования мира, то суд будет отведен, как отведено было наказание от покаявшихся ниневитян. “Огорчение пророка Ионы, когда пророчество его не исполнилось, получило осуждение, поставлено ему в вину, творец же Апокалипсиса, он же и апостол любви, думается нам, возблагодарил бы Господа, если бы не исполнилось его пророчество”¹², – подытоживает мыслитель.

Страшный суд, в толковании Федорова, поставляется Новым Заветом как напоминание человечеству, как Божественное научение, но не как неотменимый, роковой приговор. Таким напоминанием в храмовой росписи был Деисус – изображение Богоматери и Иоанна Крестителя молящимися Христу о спасении рода людского. Деисус обыкновенно располагался в восточной, алтарной части храма: сначала в виде фрески или мозаики, как в той же Софии Киевской, а затем, когда в обиход вошли многоярусные иконостасы, составлял в них отдельный ряд, причем за Богородицей и Иоанном Крестителем обыкновенно писались еще архангелы Михаил и Гавриил, первоверховные апостолы Петр и Павел и святители Василий Великий, Иоанн Златоуст и др., символизируя образ Церкви, видимой и

невидимой, предстоящей Отцу Небесному и возносящей молитву за весь мир.

Иногда Деисус помещался и на западной стене храма, но даже при таком расположении он отличался от фресок, изображавших Страшный суд как таковой, являвших его *воочию*. Фрески Страшного суда буквализируют Апокалипсис, воплощают в красках то, чему будет дано свершиться несмотря ни на какие мольбы, невзирая ни на чье заступничество, пусть даже самое неустанное, пророчествуют о том, что нож разделения неминуемо пройдет по телу человечества, как бы ни стремилось оно к святости, как бы ни усиливалось "каяться, себя созидать, Царство Христово созидать" (11, 177). Деисус – это именно напоминание, точнее предупреждение, в сочетании с призывом к активности, к молитвенному, благому действию, и во время церковных служб к Богоматери, Иоанну Предтече, архангелам и святителям, молящимся за человеческий род, присоединяются все предстоящие в храме, вознося свою молитву "о всех и за вся". (Как писал Федоров в работе "Собор", сама роспись храма в православной традиции начиналась с "изображения Христа Вседержителя, явления Его среди чинов ангельских", после чего изображался и "Деисус, т.е. моление о спасении мира Богоматери и Иоанна Предтечи"¹³ – а это значит, с самого начала верующим напоминалось о Страшном суде, но напоминалось не для того, чтобы явить им грядущее фатальное разделение человечества, а для того, чтобы понудить их к покаянию и исправлению.)

Такое предупреждение о Суде, но только *предупреждение*, являет и композиция Софии Киевской, равно как стенописи тех византийских и русских храмов, в которых отсутствовало изображение Страшного суда. Помимо Деисуса о Страшном суде здесь напоминает и фигура Христа Пантократора в куполе (в Его руке Книга, которая раскроется в Судный день, свидетельствуя за или против каждого человека), и молящаяся Богоматерь (Оранта) в алтарной части. Но это именно напоминание, намек, предостережение. В нем отсутствует прямота указания, имеющаяся в непосредственном изображении, которое как будто говорит "всем zde предстоящим и молящимся": "И больше ничего не ждите – сказано ведь, что все здешнее должно погибнуть"¹⁴.

Итак, будет ли исход истории катастрофическим, судным, ведущим к разделению человечества на горстку спасенных и тьму вечно проклятых, или же светлым, благим, всеспасающим, зависит от самого человечества – от того, придет ли оно "в разум истины", став соработником Творца в деле спасения мира, или же

окончательно отвернется от Бога и Его закона. В такой “активно-творческой эсхатологии”, как назовет федоровскую концепцию условности апокалиптических пророчеств Н.А. Бердяев, нет никакой фатальности, но нет и расслабляющего “все равно Господь простит, так чего же стараться”. Напротив, на человека возлагается вся полнота ответственности за грядущие судьбы мира, за судьбы своих братьев во Христе, умерших и только грядущих в мир, за все создание Божие. Спасение здесь не даровое (вспомним Достоевского: “пищеварительная французская философия выдумала, что все будут прощены”), а трудовое, требующее того всеобъемлющего и неустанного “труда православного” (11, 195), о котором как о необходимом условии истинной веры будет говорить в подготовительных материалах к “Бесам” архiereй Тихон.

Когда в конце 1877 г. Н.П. Петерсон посылал Достоевскому статью “Чем должна быть народная школа?”, содержащую изложение учения всеобщего дела, он ввел в нее и мотивы апокатастасиса. Представив одну из центральных идей Федорова – идею преображения человеческого общества, раздираемого неродственностью и рознью, в братски-любтивное, соборное “многоединство”, существующее “по образу и подобию” нераздельно-неслиянного Божественного Троиинства, Петерсон провел прямую связь между достижением человеческим родом этого высшего, благого единства и спасением всех: “Только соединением в таком обществе, единство которого будет неразрывно и личности, составляющие его, не будут ни подавлены, ни поглощены, которое примирит не примиримое по законам природы единство и множество, которое будет многоедино подобно Богу, Который Троиедин, только создавшись в такое общество, мы достигнем и соединения с Богом, жизни в Боге, Который обещал быть там, где два или три соберутся во Имя Его (одному прийти к Богу не достаточно), только чрез общество, созданное во имя, во славу и по образу Св. Троицы, мы придем в царствие Божие, и на суд не приидем, но от смерти в живот”¹⁵.

Как известно, Достоевский заинтересованно и горячо откликнулся на обращение к нему Петерсона. 23 марта 1878 г. он прочел присланную статью Соловьеву и два часа беседовал с ним о ней. “Он глубоко сочувствует мыслителю”¹⁶, – так передавал писатель впечатление молодого философа от идей того, кого спустя два года Соловьев назовет “своим учителем и отцом духовным”¹⁷. Сочувствие это не было просто вежливой фразой. В лекциях по философии религии, которые читал тогда Соловьев

перед “чуть не тысячною толпою”¹⁸, выстраивалась целостная онтологическая и антропологическая концепция, близкая активно-христианским построениям Федорова. Центром учения о бытии поставлялась идея миропреображения, идея Царствия Божия, будущего бессмертного, духоносного строя творения, как конечной цели исторического и – шире – космического процесса. Центром учения о человеке – идея богочеловечества: род людской, отошедший от Бога и Его закона, впавший в обособление, не может пребывать в этом обособлении вечно, ибо оно равносильно коллективному самоубийству; отказавшись от гордынной самости, сознательно и свободно открыв себя навстречу Небесному Отцу, творя волю Его, он преобразуется в соборное всечеловечество. Явление богочеловечества – вершина мирового процесса, идущего от Сотворения через грехопадение к Искуплению и от Искупления к Царствию Божию.

Последовательное утверждение христианского синергизма, сотрудничества Божественной и человеческой воли в деле спасения, представление о том, что “...религиозное развитие есть процесс положительный и объективный, это есть реальное взаимодействие Бога и человека – процесс богочеловеческий”¹⁹, объединяло Соловьева не только с Федоровым, но и с Достоевским. Тремя годами спустя в “Трех речах в память Достоевского” он будет рассматривать творчество писателя в перспективе понимания христианства как “общего дела”, будет стремиться показать Достоевского как своего рода апостола совершеннолетней веры, пророка богочеловечества: “Достоевский верил и проповедовал христианство живое и деятельное, вселенскую Церковь, всемирное православное дело. Он говорил не о том только, что есть, а о том, что должно быть. Он говорил о вселенской православной Церкви не только как о божественном учреждении, неизменно пребывающем, но и как о задаче всечеловеческого и всесветного соединения во имя Христово и в духе Христовом – в духе любви и милосердия, подвига и самопожертвования”²⁰.

Можно, на мой взгляд, говорить об общей религиозно-философской платформе, на которой стояли во второй половине 1870-х годов Достоевский, Федоров, Соловьев, – притом, разумеется, что миропонимание каждого выстраивалось со своими индивидуальными акцентами, со своим “лица необщим выраженьем”. Не случайно все трое явились родоначальниками русской религиозно-философской мысли конца XIX – начала XX в., которая на новом витке развивала их идеи богочеловечества, активного христианства, оправдания истории, религиозного

смысла хозяйства. Среди этих идей и идея апокатастасиса, защитниками которой в XX в. были Н.А. Бердяев и С.Н. Булгаков, В.В. Розанов и Н.О. Лосский, Г.П. Федотов и В.Н. Ильин, А.К. Горский и Н.А. Сетницкий...²¹

Но вернусь к Петерсону. Более прямо и развернуто идея всеобщности спасения прозвучала в его письме Достоевскому от 29 марта 1878 г. В этом письме ученик Федорова кратко отвечал на вопросы Достоевского, заданные в письме от 24 марта 1878 г., и прежде всего на главный вопрос: как представляет себе мыслитель “долг воскресенья преждеживших предков” – мысленно, мнимо, как Э. Ренан, или же верит “в воскресение реальное, буквальное, личное”, которое “сбудется на земле” (301, 14–15). Указав на человеческое многоединство как на тот “конечный идеал, к которому должен прийти человек”, подчеркнув, что достигается этот идеал “лишь победой человека над смертью” и “воскрешением всех прошедших поколений”, и не мысленным, а именно “реальным, буквальным, личным”, Петерсон вновь заговорил об апокатастасисе, прямо обозначив мысль Федорова об условности апокалиптических пророчеств, согласно которой объем спасения зависит не только от Бога, но и прежде всего от человека: “Только нужно думать, что усвоенное всеми представление о неизбежности Страшного суда едва ли справедливо, едва ли основано на верном понимании пророчеств Спасителя, Который между прочим сказал: “слушающий слово Мое и верующий в пославшего Меня имеет жизнь вечную; *и на суд не приходит*, но пришел от смерти в живот” (Ин 5, 24). Нужно думать, что пророчества о Страшном суде должно принимать условно, как пророчество пророка Ионы, да и всякое пророчество, т.е. если мы не исполним заповеди Спасителя, не придем к единству, к которому Он призывает нас, то подвергнемся суду, если же исполним и достигнем нашего всеединства, тогда и на суд не придем, потому что уже пришли от смерти в живот...”²².

Письмо Петерсона Достоевский должен был получить 31 марта – 1 апреля 1878 г. А 2 апреля В.С. Соловьев, с которым 24 марта писатель обсуждал идеи Федорова, читал свою последнюю, двенадцатую, лекцию по философии религии, как раз посвященную эсхатологической теме: “Второе явление Христа и воскресение мертвых (искупление или восстановление природного мира). Царство Духа Святого и полное откровение Богочеловечества”²³. И в ней была изложена такая трактовка спасения, которая разводила Соловьева с традиционной церковной эсхатологией и в очередной раз сближала с двумя его современниками.

Как следует из проделанной А.А. Носовым реконструкции текста последней лекции Соловьева²⁴, философ ничего не говорил в ней ни об усилении зла в мире к концу времен, ни о Страшном суде. Воскресение становилось у него следствием всецелого одухотворения, обожения бытия. По мысли философа, оно совершится тогда, когда "природный мир" сделается "телом человеческим", когда "все существующее проникнется "Божественным началом"»²⁵ (т.е. опять же не так, как в традиционной церковной эсхатологии, где воскресение следует за вторым пришествием, прерывающим дурную бесконечность истории, вековую тяжбу в ней добра и зла). Представляя этот светлый вариант эсхатологии, согласно которому путь к Царствию Божию пролегал не через катастрофу, а через преображение, спасение мыслится всеобщим, Соловьев прямо высказался против Страшного суда и "гнусного догмата о вечных муках". Вот как передавал это взбудоражившее слушателей заявление философа регулярно освещавший чтения корреспондент "Голоса": "Осуждение на вечные мучения хотя бы одного существа, сказал он, равносильно осуждению всех, так как, в силу солидарности всех человеческих существ, страдание одних делается невозможностью блаженства для других. Далее лектор указывал на всеобъемлющую любовь Божию, которая сильнее всякого человеческого уклонения от добра и всякого безумия, указывал на безусловность человеческой свободы, зависимость человека от Божества и солидарность его со всем человечеством и всем существующим и заключил свою лекцию заявлением, что когда полнота Божественного содержания будет иметь реальность для человечества, тогда самоутверждение человека не будет иметь для него смысла и тогда всякое существо войдет в целое и будет членом прославленного человечества"²⁶.

Достоевский присутствовал на этой лекции Соловьева. И, разумеется, не мог не соотносить *услышанное* там и *прочитанное* незадолго до этого в рукописи и письме Петерсона. Вполне вероятно, что и саму лекцию, и это письмо впоследствии он мог обсуждать с Соловьевым и лично, тем более что философ и сам стремился объяснить с лицами из своего окружения по поводу резкости своих нападок на "гнусный догмат"²⁷.

Спустя три месяца – 25–26 июня 1878 г. – Соловьев и Достоевский посещают Оптину пустынь. Священник Геннадий (Беловолов), собравший в статье "Оптинские предания о Достоевском" свидетельства об этом посещении, указывает на то, что в келье старца Амвросия, с которым Достоевский во время

своего пребывания “виделся три раза: раз в толпе и два раза наедине”²⁸, состоялась беседа между старцем, писателем и философом²⁹. Восстанавливается и главная тема беседы, а согласно некоторым источникам даже спора: это тема эсхатологическая, вопрос о конечном разрешении судеб мира, заостряемый во все ту же поистине преткновенную проблему “вечных мучений”. Отец Геннадий приводит рассказ прот. Сергия Сидорова о посещении им в 1916 г. Оптиной пустыни и кельи старца Амвросия: живший в келье старца “архимандрит Ф.” поделился тогда “своими интересными воспоминаниями. Он присутствовал при знаменитом споре Достоевского с отцом Амвросием о вечных муках, когда Достоевский и Владимир Соловьев в 1879 (sic!) году посетили старца”³⁰. “В поздних оптинских преданиях” фигурирует даже легенда о стуле, который якобы сломал Достоевский во время спора с Амвросием, относимая о. Геннадием (Беловоловым) “к жанру монастырского – или околмонастырского – фольклора”³¹.

Сам Соловьев рассказывал Д.И. Стахееву, что “Достоевский, вместо того чтобы послушно и с должным смирением внимать поучительным речам старца-схимника, сам говорил больше, чем он, волновался, горячо возражал ему, развивал и разъяснял значение произносимых им слов и, незаметно для самого себя, из человека, желающего внимать поучительным речам, обращался в учителя”³². Этот рассказ, входящий в заметное противоречие с тем впечатлением, которое вынес о Достоевском сам отец Амвросий (“Это кающийся”³³), наводит на мысль о том, что Соловьев, вспоминая беседу в Оптиной пустыни, отчасти транспонировал на Достоевского свое собственное поведение в келье у старца. Да, он, только что произнесший анафему “гнусному догмату”, должен был спорить, настаивая на апокатастасисе, на благом разрешении судеб земли и человечества, на том, что ни один, даже самый заблудший и грешный, самый негодный и ленивый раб Божий не будет выброшен во “тьму внешнюю”, там где “плач и скрежет зубов” (Мф 25 : 30).

В “Историческом описании Козельской Оптиной Пустыни и Предтечева скита”, иеромонах Ераст приводил слова старца Амвросия, сказанные в свое время “по поводу полемики К.Н. Леонтьева с Соловьевым о сочинениях Данилевского”: “Спроси-ка Соловьева, как он думает о вечных мучениях?”³⁴. Автор “Исторического описания...” стремился опровергнуть утверждения архимандрита Агапита и Е. Поселянина, согласно которым старец Амвросий дал о философе “неодобрительный отзыв”³⁵,

заявив: "Этот человек не верит в загробную жизнь"³⁶. Он был искренно убежден в традиционализме эсхатологических представлений Соловьева, полагая, что философ всецело признавал вечные муки, в то время как дело обстояло с точностью до наоборот.

То же убеждение демонстрирует и священник Геннадий (Беловолов). Он не доверяет свидетельству Стахеева, а также другим источникам, создающим впечатление "серьезной полемики, прежде всего между старцем Амвросием и Соловьевым, о вечной жизни"³⁷. По его мнению, "спора" как такового в келье старца вообще не было, а «было "рассуждение мистическое": "о спасении души", "о будущей жизни", "о вечных мучениях"», причем могли звучать и некоторые идеи будущих «"Бесед и поучений старца Зосимы"», в частности беседы "О аде и адском огне"»³⁸. И писатель, и философ, в представлении отца Геннадия, придерживались достаточно традиционных церковных взглядов, а значит и предмета, который мог бы вызвать ожесточенные прения между ними и старцем Амвросием, не существовало. Однако приведенная реконструкция "беседы о вечных вопросах бытия"³⁹ не учитывает негативной позиции Соловьева по отношению к "гнусному догмату" о вечных муках. А эта позиция как раз и могла стать предметом спора между ним и отцом Амвросием, и спора достаточно резкого.

Но то, что спорил Соловьев, не означает, что не спорил Достоевский, не менее Соловьева уповавший на всеобщность спасения. И хотя, как справедливо считает отец Геннадий, легенда о стуле, который якобы сломал писатель во время спора со старцем Амвросием, действительно должна быть отнесена к монастырским преданиям, самого вопроса о том, какую именно точку зрения выражал Достоевский в келье у старца по поводу "вечных мук" и насколько она оказалась согласна с мнением отца Амвросия, это не снимает.

Такова предыстория эсхатологической темы в последнем романе "великого пятикнижия". Тема эта для "Братьев Карамазовых" столь же центральна, как и темы церкви, воскресения, деятельной, животворящей любви. Более того, все эти темы у Достоевского тесно сплетаются, образуя единый богословский узел романа.

В подготовительных материалах к "Братьям Карамазовым" в набросках поучений Зосимы читаем: "Но если все всё простили (за себя), неужто не сильны они все простить всё и за чужих? Каждый за всех и вся виноват, каждый потому за всех вся и силен

простить, и станут тогда все Христовым делом, и явится Сам среди их, и узрят Его и сольются с Ним, простит и первосвященнику Каиафу, ибо народ свой любил, по-своему, да любил, простит и Пилата высокоумного, об истине думавшего, ибо не ведал, что творил” (15, 249). Возникающий здесь образ всеобщего спасения, которое становится реальностью при условии обращения рода людского на Божьи пути, прямо перекликается с тем, о чем писал Достоевскому Петерсон. Всеобщее покаяние, всепрощение и соединение в общем деле (“станут тогда все Христовым делом”) меняют содержание второго пришествия – здесь уже не суд, а прощение и слияние друг с другом и со Христом.

То же упование на благой, всеспасающий исход истории проходит через “беседы и поучения” старца Зосимы и в окончательном тексте романа. Во второй главке этих бесед, записанных Алексеем Карамазовым, “Нечто о господах и слугах и о том, возможно ли господам и слугам стать взаимно по духу братьями”, старец говорит о “будущем уже великолепном единении людей, когда не слуг будет искать себе человек и не в слуг пожелает обращать себе подобных людей, как ныне, а, напротив, изо всех сил пожелает стать всем слугой по Евангелию” (14, 288). Указание на то, что этот образ “великого человеческого единения” относится уже к финалу истории, дает сам Зосима: “И неужели сие мечта, чтобы под конец человек находил свои радости лишь в подвигах просвещения и милосердия, а не в радостях жестоких, как ныне – в объедении, блуде, чванстве, хвастовстве и завистливом превышении одного над другим? Твердо верую, что нет и что время близко. Смеются и спрашивают: когда же сие время наступит и похоже ли на то, что наступит? Я же мыслю, что *мы со Христом это великое дело решим*” (14, 288; курсив мой. – А.Г.). В этом же фрагменте старец представляет как бы два противоположных варианта конца истории: один – апостасийный, сопряженный с падением человечества (ниже он подкрепляется рисуемой старцем картиной устройства мира на своих собственных, самоопорных началах: “Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью” – 14, 288) и второй – анастатический, утверждающий Царство Божие на земле, при котором, как мы помним, открывается возможность спасения всех. И, что самое важное, то, какой именно вариант осуществится в реальности, ставится в зависимость от воли самих людей, от того, будет ли эта воля зловредной или благой, жизнеразрушительной или жизнеспасительной.

В следующей главке “О молитве, о любви и о соприкосновении мирам иным” старец заповедует своим чадам, “на каждый день” и когда лишь возможно, молиться о всех представших в этот день перед Господом. “Ибо в каждый час и каждое мгновение тысячи людей покидают жизнь свою на сей земле и души их *становятся пред Господом* – и сколь многие из них расстались с землею отъединенно, никому не ведомо, в грусти и тоске, что никто-то не пожалеет о них и даже не знает о них вовсе: жили ль они или нет. И вот, может быть, с другого конца земли вознесется ко Господу за упокой его и твоя молитва, хотя бы ты и не знал его вовсе, а он тебя. Сколь умирительно душе его, *ставшей в страхе пред Господом*, почувствовать в тот миг, что есть и за него молельник, что осталось на земле человеческое существо, и его любящее. Да и Бог милостивее воззрит на обоих вас, ибо *если уже ты столь пожалел его, то кольми паче пожалеет Он, бесконечно более милосердый и любовный, чем ты. И простит его, тебя ради*” (14, 289; курсив мой. – А.Г.). Здесь снова возникает образ зависимости будущей судьбы людей от того, насколько они сами окажутся способны на любовь, милосердие, всепрощение. А буквально в следующем же абзаце следует заповедь совершенной любви, которая способна изливаться даже на самого грешного и недостойного, ибо не смешивает грех и того, кто оказался пленником закона греховного, прозревает за коростой греха образ Божий, присутствующий в каждом рожденном женами: “Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие Божеской любви и есть верх любви на земле” (14, 289). В последней главке поучений “Об аде и адском огне, рассуждение мистическое” (о ней я специально буду еще говорить) старец призывает к молитве за самоубийц, за тех, которые сами осудили себя вечной гибели: о них и церковь не возносит молитв, и на христианских кладбищах их не хоронит, и верующим поминать запрещает: “Но горе самим истребившим себя на земле, горе самоубийцам! Мыслью, что уже несчастнее сих и не может быть никого. Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и церковь наружно их как бы и отвергает, но мыслью в тайне души моей, что можно бы и за сих помолиться. За любовь не осердится ведь Христос. О таковых я внутренно во всю жизнь молился, исповедуюсь вам в том, отцы и учителя, да и ныне на всяк день молюсь” (14, 293).

Вот оно, сердце милующее, печалующееся о гибели каждой, даже самой забвенной и заблудшей души, – такое сердце и есть сердце подлинно христианское, как свидетельствует о том

преп. Исаак Сирин, чьи “Слова подвижнические” отзываются в романе не раз: “И был спрошен, что такое сердце милующее? И отвечал: возгорение сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них, очи у человека источают слезы. От великой и сильной жалости, объемлющей сердце, и от великого страдания сжимается сердце его, и не может оно вынести, или слышать, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварию. А посему и о бессловесных, и о *врагах истины*, и о делающих ему вред ежечасно со слезами приносит молитву, чтобы сохранились они и были помилованы; а также и о естестве пресмыкающихся молится с великою жалостью, какая без меры возбуждается в сердце его до уподобления в сем Богу”⁴⁰.

В своем наставительном слове Зосима прямо следует сердечной мысли Исаака Сирина. Он учит любить всякое создание Божие – “и целое, и каждую песчинку”, “каждый листик, каждый луч Божий” (14, 289), и растения, и животных – все в бытии. Такая всеобъемлющая любовь не может смириться с уничтожением ни одного, пусть с виду самого ничтожного ее предмета. Она вопрошает, надеется, нудит к спасению всех. А еще у Зосимы возникает образ Христа, воплощенной любви, любви, которая есть и безграничное милосердие. Христос не может за любовь *осердиться*, не может и покарать за любовь, не может и отвергнуть тех, на кого эта любовь изливается.

Слова Зосимы о молитве за грешников, тем паче за самоубийц, о сердечной любви к ним распахнуты всем нам, людям настоящим и будущим, тем, кто сейчас открывает этот роман или когда-либо еще откроет его. Но одновременно они обращены и к самым действующим лицам романа, к тем, кто живет в художественном мире “Братьев Карамазовых”. Эти слова обобщенны и в то же время очень конкретны. Чья душа вот-вот уйдет с этой земли, грустя и тоскуя, что никто-то не пожалеет о ней, чья душа скоро предстанет в страхе пред Господом и чьей душе будет радостно и умирительно почувствовать в этот миг, что и за нее кто-то молится, что и ее, грешную, кто-то помнит и любит? Спустя всего сутки после смерти старца Зосимы будет убит старик Карамазов – и прозорливое слово старца в том числе и о нем. (Вспомним, как в первом же своем разговоре с Алешей Федор Павлович говорит своему тихому мальчику, желающему в монахи идти: “Впрочем, вот и удобный случай: помолишься за нас грешных, слишком много мы уж, сидя здесь, нагрешили.

Я все помышлял о том: кто это за меня когда-нибудь помолится? Есть ли в свете такой человек? Милый ты мальчик, я ведь на этот счет ужасно как глуп, ты, может быть, не веришь? Ужасно". – 14, 23.) А кто в романе вскоре истребляет себя, не выдержав совершенного им греха, но и не имея сил в нем сознаться и муку принять, в ощущении полной богооставленности, абсолютной и страшной пустоты, глухого вселенского одиночества? Павел Смердяков, убийца Федора Павловича, а, по романному намеку Достоевского, еще и отцеубийца. По слову Зосимы, и о нем надо молиться, и о нем, погибшем, надо печаловаться, а не клеймить осуждением, извергая из памяти, яко пса смердящего и недостойного.

Это евангельское "Не судите да не судимы будете" звучит в предыдущей главке поучений Зосимы – "Можно ли быть судиею себе подобных? О вере до конца". Снова и снова стремится святой старец донести до людей Христову заповедь милости к падшим, каждый раз звучащую в предначинательных молитвах перед исповедью: "Аще что свяжете на земле, будет связано на небесех, и аще что разрешите на земле, будет разрешено и на небесех". А в романе умно-сердечное предостережение старца: "Помни особенно, что не можешь ничьим судьейю быть" (14, 291) – буквально исполняет Алеша. С самых первых страниц романа Достоевский указывает на этот *евангельский* настрой его сердца – не судить, а печаловаться о грехе людей, об искажении в них образа Божия и любить этот образ Божий в ближних своих, как бы ни был он затерт и загажен: "Что-то было в нем, что говорило и внушало (да и всю жизнь потом), что он не хочет быть судьей людей, что он не захочет взять на себя осуждения и ни за что не осудит. Казалось даже, что он все допускал, нimalo не осуждая, хотя очень горько грустя. {...} Явясь по двадцатому году к отцу, положительно в вертеп грязного разврата, он, целомудренный и чистый, лишь молча удалялся, когда глядеть было нестерпимо, но без малейшего вида презрения или осуждения кому бы то ни было" (14, 18). И потом, во всех своих отношениях с людьми он не позволяет себе ни одной судящей реакции. Ни по отношению к отцу, ни по отношению к братьям ("как бы мог я быть в этом деле твоим судьей?" (15, 186) – говорит он Дмитрию, который хоть и решился "пойти за дите", а все же боится "не вынести" взятого на себя креста и подумывает о предложении Ивана бежать в Америку), ни по отношению к другим окружающим его персонажам: Катерине Ивановне, госпоже Хохлаковой и ее дочери Лизе, Илюшечке, швыряющему в него камнями

и кричащему злобно: “Монах в гарнитуровых штанах” (14, 163), и даже Ракитину, исходящему на него тайной злобой и предвкусующему падение праведника.

Алеша твердо умеет разделять зло как таковое и носителя этого зла. Отцу, повторяющему о себе: “Я ведь злой человек”, он отвечает убежденно и твердо: “Не злой вы человек, а исковерканный” (14, 158), выражая тем самым глубинное христианское понимание – понимание того, что зло не онтологично, а значит, и не равновелико Богу (манихейский дуалистический взгляд), что оно есть лишь искажение блага, недостаток добра, а значит, и тот, кто, казалось бы, до последней клетки заражен этим злом, почти, так сказать, *переродился в черта*, имеет шанс благого, *обратного* перерождения, имеет шанс быть спасенным, если не в этой жизни, то в будущей. И грех в человеке духовный сын старца Зосимы стремится побеждать не внешним, насильственным действием, а “смиренною любовью”, памятуя, что “смирение любовное – страшная сила” (14, 289), собственным благим примером, как бы постоянно держа в уме наставление возлюбленного своего учителя: “На всяк день и час, на всякую минуту ходи около себя и смотри за собой, чтоб образ твой был благолепен” (14, 289).

“Мне отмщение – и аз воздам” – этим прозвучавшим еще в Ветхом Завете словом о том, что судить и вязать грехи человеческие может лишь Бог, наставлял верующих апостол Павел в своем “Послании к римлянам”. Апостол увещевал чад Церкви Христовой быть “в мире со всеми людьми”, предостерегая их от столь обыкновенного для нашей низменной природы желания мстить за себя и воздавать “злом за зло” (Рим 12 : 17–19). И Зосима повторяет в своих поучениях, что право суда лишь в руках Божиих – и этот суд – суд милосердный, ибо Божия любовь неисчерпаема. Именно о таком спасительном и милосердном суде в свое время молился Гоголь – молился тогда, когда Европа была ввергнута в революционный хаос 1848 г., во тьму кромешную противостояния и братоубийства: “Господи! спаси и помилуй бедных людей. Умилосердись, Создатель, и яви руку Свою над ними. Господи, выведи нас всех на свет из тьмы. <...> Господи, не взирая на нечестивые наши дела и вопль неистовый, не ведут бо, что творят, ради любящих Тебя, ради угождающих, пошли Духа Твоего Святого, вразуми и спаси нас. Спаси, спаси нас, спаси. <...> Яви человеколюбие Свое ради Святой Крови Своей, ради жертвы за нас принесенной. Внеси святой порядок, и разогнавши мысли нечестивые, вызови из хаоса стройность, и спаси нас, спаси, спаси нас. Господи, спаси и помилуй бедных людей Твоих”⁴¹.

А чем оборачивается человеческий, слишком человеческий суд, демонстрирует нам весь роман, где все беспрерывно друг друга судят и приговаривают, все друг к другу в бесконечной претензии: Митя – к отцу, отец – к Мите, Иван – и к Дмитрию, и к отцу, и к мирозданию, и к Творцу, Катерина Ивановна – к Мите и Ивану и так далее до бесконечности. Вершина же этой цепной судящей реакции – суд над Митей и выносимый ему приговор – жесткий, обвиняющий по всем пунктам, не оставляющий надежды ни на какое смягчение. Вот так вершит свой суд человечество, проклиная навечно, припечатывая “грешника” к позорному столбу, отвергая Божию заповедь о милосердии: “И потом по всем пунктам пошло все то же: виновен да виновен, и это без малейшего снисхождения” (15, 178). Характерна и реакция присутствующих в зале людей: сначала все столбенеют, а затем многие потирают руки и не скрывают радости и самодовольства. Как тут ни вспомнить Тертуллиана, предвкушавшего мстительное торжество праведников, стяжавших себе райские кущи и из этих заслуженных ими кущей наблюдающих муки грешников в пламени ада.

Федоров, убежденный сторонник апокатастасиса, прощения всех, вплоть до Каина и Иуды, неоднократно подчеркивал: настаивая на необходимости Страшного суда, мы, еще очень плохие, недостойные христиане, несовершенные духовно, не умеющие прощать и любить, фактически приписываем наши недостатки Творцу, ограничивая Его благодать, любовь, милосердие. И правда, вспомним хотя бы нашу историю. Да, в ней был и преподобный Сергей Радонежский, призывавший к умиротворению и любви, были печальники и молитвенники о розни и разделении. Но во множестве знала она и противоположные впечатляющие примеры, когда ее деятели и водители вершили свой, немилосердный человеческий суд как бы в pendant разделяющей и карающей деснице Господней, – тут и удельная вражда князей, нарушителей родства, и противостояние Никона и Аввакума, и опричнина Иоанна Грозного... Этот жесткий, немилосердный настрой христианских душ и сердец находил свое выражение и в храмовой росписи, во впечатляющих сценах Страшного суда, занимавших порой всю западную стену храмов. Своего рода фресковым его апофеозом стала роспись западной стены церкви Спаса на Нередице. Здесь и “Ад в образе Сатаны, восседающего на звере и держащего в руках Иуду”⁴², и пещера ада, и огненная река, и ангелы, острыми копьями сталкивающие туда грешников (“последние рассыпались в беспорядке по краю черной пещеры,

утопая в красной реке по горло или по грудь”, “лица их выражают ужас и отчаяние”⁴³), и со тщанием подобранные адские мучения – “тьма крошечная”, “смола”, “иней”, “скрежет зубовный”, “мраз”. А чего стоит живописная сценка из притчи о богатом и Лазаре: богач, объятый геенским пламенем, молит праотца Авраама, чтобы Лазарь, блаженно покоящийся на Авраамовом лоне, облегчил его страдания, но ни ответа, ни помощи нет, и лишь Сатана подносит к его губам огонь поядающий и с издевкой глаголет: “Друже богатый, испей горящего пламени”⁴⁴. Вот так на будущее царствие Божие мстительный человек переносит свой скрежет зубовный на ближнего, и бесконечного в Своей благодати Бога наделяет таким же коротким, злопамятным, ненавидящим сердцем.

Именно такой низменный, немилосердный настрой, недостойный истинно христианской души, демонстрирует в “Братьях Карамазовых” монастырская братия, злорадно обсуждающая “позор” старца Зосимы, который своим скорым тлением “естество предупредил”: «”Несправедливо учил; учил, что жизнь есть великая радость, а не смирение слезное”, – говорили одни, из наиболее бестолковых. “По-модному веровал, огня материального во аде не признавал”, – присоединяли другие еще тех бестолковее. “К посту был не строг, сладости себе разрешал, варение вишневое ел с чаем, очень любил, барыни ему присылали. Схимнику ли чай распивать?” – слышалось от иных завистующих. “Возгордясь сидел, – с жестокостью припоминали самые злорадные, – за святого себя почитал, на коленки пред ним повергались, яко должное ему принимал”» (14, 301). А вслед за этим благочестивым пересудом, спешащим увидеть в быстром тлении тела усопшего *осуждающий* перст Божий (“Значит, нарочно хотел Бог указать” – 14, 300), следует и прямая анафема, провозглашаемая постником Ферапонтом. Он врывается в келью Зосимы, крестит стены и углы и вопиет: “Извергая извергну!”, “Сатана, изыди, сатана, изыди!”, “Притек здешних ваших гостей изгонять, чертей поганых. Смотрю, много ль их без меня накопили. Веником их березовым выметать хочу” (14, 302).

Отец Паисий, своего рода духовный преемник Зосимы в монастыре, отвечает на это юродство твердо и безбоязненно: “Нечистого изгоняешь, а может, сам ему же и служишь” (14, 302). И действительно, *кому* служим мы, предавая проклятию ближних, призывая на их голову всевозможные кары Господни, желая им непременно вечного и мучительнейшего наказания, как не антагонисту Творца, держателю ключей ада. Федоров не зря под-

черкивал: если над воротами Дантова ада красуется надпись: «"И меня сотворила вечная любовь", то над воротами рая, *такого рая*, который для полноты своего блаженства нуждается в аде, в неугасающем, вечном огне, должна быть начертана другая надпись: "И меня сотворила вечная ненависть".

И все же не эта *мстительная*, злорадная нота торжествует в романе, как не эта мстительная, злорадная нота была доминантой и русской духовности, что в своем идеальном, *чистом* изводе была настроена именно на всепрощение, на милость к падшим, на печалование о всех погибающих, была подвижна подлинно христианским, благим стремлением и их вывести в свет преображения, сделать участниками Царства Небесного. Русская душа, по Достоевскому, – душа всепримиряющая, жаждущая именно всеобщего и "всемирного счастья": дешевле она "не примирится" (26, 137). А значит, нестерпимо для нее и разделение, тем более в высшем, Божественном идеале. Именно такой зримой, художественной иллюстрацией *печалования о разделении* стала картина Страшного суда в Киевском Владимирском кафедральном соборе, построенном во второй половине XIX в. и расписанном выдающимися мастерами – М.В. Нестеровым, В.М. Васнецовым и др. В монументальной во всю стену – росписи акцентированы не муки, не озеро огненное, а именно этот нестерпимый для каждого, в ком есть хотя бы искра любви, момент разделения, разрыва, проходящего по живому телу человечества, по священным, родственным связям. Эмоциональный центр композиции – две сестры: одна увлекаема ангелами вверх, к сонму праведников, вторая низвергается в ад. Обе протягивают руки друг другу, селятся удержаться вместе – но тщетно. На обоих лицах – и праведницы, и грешницы – страдание и отчаяние. Воочию здесь является федоровское: грешники будут наказаны вечными муками, а праведники – созерцанием этих мук.

При немилосердном, судном раскладе, членов Карамазовского семейства ожидает именно такое – буквальное – рассечение по живому. Шанс сподобиться рая из них имеют только Алеша и Дмитрий, Иван может рассчитывать в лучшем случае на чистилище, не признаваемое в православной традиции, а уж Смердяков и Федор Павлович Карамазов ничего, кроме озера огненного, разумеется, не заслуживают.

Но это, так сказать, при суде человеческом, стремящемся по своему образу и подобию устроить и Божий суд. Достоевский же тонко сопоставляет, точнее, противопоставляет жестоковыйность людского суда и милость решения Божия. В "Преступлении и на-

казаний” монолог Мармеладова о Христе, прощающем грешников, звучит в ответ на ругательства и смех посетителей трактира, на издевательский вопрос хозяина: “Да чего тебя жалеть-то?” (6, 20). И рассказывая Раскольникову, как его Соня, к которой он давеча приходил на похмелье просить, вынесла ему своими руками последние тридцать копеек, этот жалкий, беспутный отец рисует образ печалования о нем дочери, подобного Божию печалованию о своих блудных детях: “Ничего не сказала, только молча на меня посмотрела... Так не на земле, а там... о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют!” (6, 20). А в “Братьях Карамазовых” в ответ на громогласно звучащее: “Да, виновен!” поднимается Митя “и каким-то раздирающим воплем” кричит, “простирая перед собой руки”: “Клянусь Богом и Страшным судом Его, в крови отца моего не виновен! Катя, прощаю тебе! Братья, други, пощадите другую!” (15, 179). Явно противопоставляет здесь Митя последний Божий суд, который, чаёт он, будет милостив и любовен, и этот земной суд, лишь по внешности правый, творимый столь же несовершенными человеками, из которых каждый, как кричит Иван – в одержании? нет, в прозрении! – желает смерти отца и давит своего ближнего. Более того, Митя в ответ не обвиняет своих немилосердных судей, не обвиняет и главную свидетельницу, Катерину Ивановну, погубившую его своим *документом*, напротив – прощает ее и молит о милосердии к другой, к своей Груше. “Братья, други” – так *родственно* обращается он к только что засудившим его, демонстрируя такую высоту совершеннолетней – Христовой – реакции, которая в романном мире дарована лишь Алеше и старцу Зосиме.

И вот что еще демонстрирует суд над Дмитрием Карамазовым, где звучат длинные речи сначала прокурора, потом адвоката, в каждой проблескивают частички правды, но ни одна из них не восстанавливает подлинной картины случившегося (как резюмирует Митя: “Спасибо прокурору, многое мне обо мне сказал, чего и не знал я, но неправда, что убил отца, ошибся прокурор! Спасибо и защитнику, плакал, его слушая, но неправда, что убил отца, и предполагать не надо было!” – 14, 175): все концы и начала вещей в этом мире известны лишь Богу, Ему же ведомы и глубины души человеческой. Мы же пока не способны знать всех причин, а потому не вправе и приговаривать грешника к неминуемому, вечному наказанию. Ибо если развернется пред нами цепь этих причин, то во мгновение откроется, как учит старец Зосима, “что он-то за преступление стоящего пред ним, может, прежде всех и виноват” (14, 291)⁴⁵, и тогда, дерзая судить преступника, мы

должны будем осудить сначала себя, принять на себя его грех и за него пострадать, его же отпустить без укора.

Суд над Дмитрием – явная иллюстрация к спору о церковном суде, разворачивающемуся в келье старца Зосимы во второй книге романа. Спор этот также распахивается в эсхатологический план. Главную неправду нынешнего *языческого* суда старец видит именно в разделении на судей и подсудимых, на виновных и наказывающих за эту вину, в отделении одних, хороших и чистеньких, от других, грешных и недостойных, когда у этих чистеньких даже вопроса не возникает, вправе ли они решать, так ли уж они сами чисты: "общество отсекает" преступника "от себя вполне механически торжествующе над ним силой и сопровождает отречение это ненавистью <...> – ненавистью и полнейшим к дальнейшей судьбе его, как брата своего, равнодушием и забвением" (14, 60). Но ведь именно так представляют себе многие верующие и последний Божественный суд: чистые отделяются от нечистых, последние низвергаются в озеро огненное и там остаются навеки, а чистые в это время сопребывают со Господом и вкушают блаженство Царства Небесного, не заботясь о том, как там, в аду, их бывшие собратья по человечеству.

В противовес такому суду Зосима выдвигает суд церкви, который должен состоять не в "механическом отсечении зараженного члена, как делается ныне для охранения общества" (в Царствии Божиим – для охранения райской гармонии праведников, чтобы не дай Бог она не нарушилась пребыванием в ней недостойных), а в "возрождении вновь человека", "воскресении его и спасении его" (14, 59). Именно суд церкви, которая, как мы помним еще из Хомякова, одна и глава которой – Христос, и есть тот единственный милосердный и праведный суд, что не отсекает ни одной части единого церковного тела (ибо это тело немедленно начнет кровоточить и мучиться болью), а исцеляет ее, не извергает в озеро огненное, а спасает и преображает, открывая двери Царствия Божия всем.

Главное же, что становится ясным из бесед и поучений Зосимы (а от них также тянутся вполне ощутимые нити к спору о церковном суде): сознание вины и ответственности всех за всех, понимание того, что "все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь – в другом конце мира отдается" (14, 290), *исключает* возможность Суда и деления в Царствии Божиим. "Все за всех виноваты" – значит все со всеми должны или погибнуть, или спастись, но не может быть так, что спасется лишь часть, ибо такое спасение *части* на деле не будет спасением,

а лишь наказанием *всем*, и мука братьев спасенных будет не менее нестерпимой, чем страдания их отвергнутых братий в аду.

Потому-то так и настаивает Зосима, чтобы каждый христианин, насколько это возможно, пестовал в себе сознание вины за всех и за вся. Ибо рост этого сознания в человечестве открывает надежду на всеобщность спасения, на то, что Господь не захочет страдания праведных, не мыслящих себе рая, если во аде останет-ся хоть один из рода Адамова, и помилует и недостойных, и даже самых великих грешников ради великой любви к ним их братьев.

Чаемый образ *всеобщего спасения* открывается в “Братьях Карамазовых” младшему брату Алеше в его пророческом то ли сне, то ли видении у гроба умершего старца Зосимы. Разворачивается ослепительное видение Царствия Божия, преображенного, вечного бытия, радостного соборного ликования, часть в котором имеют все. Здесь *все* званы, *все* призваны на пир в Кане Галилейской веселиться, пить вино “радости новой великой” (14, 327). И в центре ликующего вселенского пира – “Солнце наше” Христос – не гневный, карающий Судия, а Спаситель, призывающий к себе Своих возлюбленных чад: “– Не бойся его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков” (14, 327).

А потом та же надежда на *полноту* будущей встречи и светлого, радостного пребывания друг с другом и со Христом (по пророчеству “Откровения”: “Сам Бог с ними будет Богом их” – Откр 21 : 3) утверждается в финале романа:

“– Карамазов! – воскликнул Коля, – неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим *опять друг друга, и всех, и Илюшечку?*”

– Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было, – полусмеясь, полу в восторге ответил Алеша.

– Ах, как это будет хорошо! – вырвалось у Коли” (15, 197).

В двух этих главах романа – “Кана Галилейская” и “Похороны Илюшечки. Речь у камня” – безраздельно царит та *Пасхальная радость*, которую ощущаем мы каждый год на Пасхальной утрени, где разливается ликующий перезвон колоколов, возвещающая чудо Воскресения миру, где звучит Пасхальный канон с его призывом ко всеобщему единению: «Воскресения день и просветимся торжеством, и друг друга обымем, рцем: “братие” и нена-

видящих нас простим вся воскресением", а возгласам иерея "Христос воскрес!" ликующе отзывается предстоящий в храме народ: "Воистину воскрес!", "Воистину воскрес!". Та Пасхальная радость, которая достигает своего апогея в уже упоминавшемся в начале статьи Слове свт. Иоанна Златоуста в Великий день Воскресения. Федоров, любивший повторять, что Пасха нигде так светло не празднуется, как в русской земле, называл эту "проповедь Златоуста", дающую обетование спасения всем вне зависимости от суммы заслуг, часа вступления на путь покаяния, "наилучшим выражением праздника Пасхи"⁴⁶. День Пасхи, подчеркивал философ, "не омрачается напоминанием вечного наказания", это напоминание здесь "даже немислимо"⁴⁷, настолько контрастно оно всепрощающей, всеблаготворной тональности светлого дня Воскресения Христова, в коем обетование и всеобщего воскресения, и спасения всех.

А то, что шанс на спасение дан всем и каждому, свидетельствует введенная в роман притча о луковке, которую подала когда-то нищенке баба злющая-злющая и за которую почти было вытянул ее из озера огненного плачущий по ней ангел-хранитель, если бы только она сама не стала брыкаться и отталкивать грешников, что уцепились за нее в надежде спастись от вечных мучений: как начала брыкаться, так луковка и оборвалась. В видении Каны Галилейской Зосима произносит такие слова: "Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке..." (14, 327). Вот она, надежда на то, что спасены будут все, ведь любой, даже самый великий грешник, хоть когда-нибудь в жизни такую вот луковку подал, а значит, есть и у него шанс на спасение. Такую луковку подает Алеше Грушенька, а он ей, и оба плачут, что так мало еще поработали в жизни для Господа ("Ракитке я похвалилась, что луковку подала, а тебе иначе скажу: *всего-то* я луковку какую-нибудь во всю жизнь подала, всего только на мне и есть добродетели"; "...луковку я тебе подал, одну самую малую луковку, только, только! – И, проговорив, сам заплакал" – 14, 319, 323). Такую же луковку подает и Иван, помогая замерзающему безвестному пьянице: сам уже почти в горячке, тащит его на себе, пристраивает в часть, хлопочет о докторе.

Господь не желает гибели ни единого. Благая активность людей, их стремление делать все друг для друга, их ответственность за всех и за вся, неустанный труд деятельной любви ведет к благому, не судному финалу истории, становится залогом всепрощения и всеспасения. Эту мысль настойчиво утверждает Зосима.

Эта же мысль нераздельно торжествует и у Алеши. Но одновременно Достоевский, чаявший именно такой полноты спасения, оказывается перед необходимостью примирить идею апокатастасиса с проблемой свободы – а она может быть не только свободой благого избрания, не только свободой сказать “да” Царствию Божию, но и свободой отвергнуть его, как в свое время отверг сатана. Рука Господа будет протянута всем, но все ли захотят принять протянутую им руку Вселюбящего и Всепрощающего Сына Божия, все ли воскликнут “осанна!”, “Прав Ты Господи, ибо открылись пути Твои!” (14, 223)?

В набросках к “Братьям Карамазовым” вслед за процитированными выше строками о соединении со Христом, прощении Каиафы и Пилата (т.е. мучителей и предателей, видевших истину и отвергших ее), читаем: “Будут и гордые, о, будут, те с сатаной, не захотят войти, хотя всем можно будет, и сатана восходил, но не захотят сами” (15, 250). В окончательном тексте романа эти строки развернуты в финале поучений Зосимы, в конце главки “Об аде и адском огне, рассуждение мистическое”: “О, есть и во аде пребывшие гордыми и свирепыми, несмотря уже на знание бесспорное и на созерцание правды неотразимой; есть страшные, приобщившиеся сатане и гордому духу его всецело. Для тех ад уже добровольный и ненасытимый; те уже доброхотные мученики. Ибо сами проклинали себя, прокляв Бога и жизнь. Злобною гордостью своею питаются, как если бы голодный в пустыне кровь собственную свою сосать из своего же тела начал. Но ненасытимы во веки веков и прощение отвергают, Бога, зовущего их, проклинаят. Бога живого без ненависти созерцать не могут и требуют, чтобы не было Бога жизни, чтоб уничтожил себя Бог и все создание свое. И будут гореть в огне гнева своего, жаждать смерти и небытия. Но не получают смерти...” (14, 293).

Так Достоевский, знаток природы человека (вспомнить хотя бы “Записки из подполья”), делает уступку человеческой свободе, признавая, что в перспективе всеобщего единения, которое может быть лишь добровольным актом (“благое избрание”), для некоторых душевно исковерканных, укорененных в зле и самости натур не исключен крайний вариант гордынного своеволия, когда даже в ответ на призыв Христа, дарующего прощение всем, они отвергнутся и Его, и ближних своих, и сознательно изберут для себя вечный ад. Да, только такой, самым человеком избранный ад, был бы возможен для писателя в вечности. Только ад как добровольный, демонический выбор души, зараженной сатанинской гордыней, истребившей в себе все ростки Божьей любви,

ненавидящей Бога и ближних до жажды полного их истребления, до самоубийственной тяги к испепелению бытия, к черной дыре абсолютного, торжествующего ничто.

Но вот вопрос: возможна ли такая именно *сатанинская*, в полном смысле слова *нечеловеческая* гордыня для человека, существа, созданного по образу и подобию Божью? Или это некий *теоретический, вообразимый* (но необязательно осуществимый) предел, предел отрицательной свободы, до которого человек, как бы ни старался он истребить в себе образ Божий; все же не может прийти?

Вот перед нами один из таких *гордых* – Иван Карамазов. В главе "Бунт" он разворачивает перед Алешей веер своих претензий к Творцу – за мир, созданный Им "в насмешку", за безвинные страдания детей в этом мире, идущие на пополнение "будущей гармонии", которая, между тем не стоит слезинки "хотя бы одного (...) замученного ребенка", рисует "прелестные картинки" младенцев, замученных турками, семилетней девочки, которую нещадно секут родители, мальчика, затравленного собаками на глазах матери. Но вот в его сбивчивой речи возникает образ всеобщего воскресения и милосердного прощения друг друга, и... он, который только что кричал о невозможности смириться с гармонией, в подножие которой утрамбовано столько безвинных жизней, вдруг отказывается принять полноту Царствия Божия, где не забыта и не оставлена за смертным порогом ни одна жизнь «О Алеша, – восклицает он брату, – я не богохульствую! Понимаю же я, каково должно быть сотрясение вселенной, когда все на небе и под землею сольется в один хвалебный глас и все живое и жившее воскликнет: "Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои!" Уж когда мать обнимется с мучителем, растерзавшим псами сына ее, и все трое возгласят со слезами: "Прав Ты, Господи", то уж, конечно, настанет венец познания и все объяснится. Но вот тут-то и запятая, этого-то я и не могу принять. И пока я на земле, я спешу взять свои меры» (14, 223). Более того, Иван не просто не соглашается принять всецелой гармонии – он требует наказания для наиболее страшных злодеев, он запрещает матери обниматься с мучителями ее сына и прощать им его смерть: "Если хочет, пусть простит за себя, пусть простит мучителю материнское безмерное страдание свое, но страдания своего растерзанного ребенка она не имеет права простить, не смеет простить мучителя, хотя бы сам ребенок простил их ему!" (14, 223).

Однако провозгласив этот тезис, гордый герой тут же попадает в им самим же себе расставленную ловушку: "А если так,

если они не смеют простить, где же гармония?” (14, 223). Чем искупить слезы младенца? “Неужто тем, что они будут отомщены? Но зачем мне их отмщение, зачем мне ад для мучителей, что тут ад может поправить, когда те уже замучены? И какая же гармония, если ад: я простить хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы страдали больше” (14, 223).

Итак, как выясняется, Иван на деле хочет – и страстно хочет – гармонии. Недаром же уверяет Алешу, что бунтом нельзя жить. И мучая брата своими крестификсными, злыми вопросами, стремится найти для себя тот абсолютный ответ, который больше не заставлял бы его сомневаться. “Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с своего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою, – улыбнулся вдруг Иван, совсем как маленький кроткий мальчик” (14, 215).

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

Протестуя против гармонии, которая, на его взгляд, непременно явится с неба, какие бы низости до этого ни происходили в истории, герой стремится оградить собственную свободу. А поскольку свободу благого избрания у него, как ему кажется, отняли – отняли этой самой необходимостью воскреснуть и непременно воспеть осанну – то он спешит оградить хотя бы свою отрицательную, злую свободу: «Видишь ли, Алеша, ведь, может быть, и действительно так случится, что когда я сам доживу до того момента, али воскресну, чтоб увидеть его, то и сам я, пожалуй, воскликну со всеми, смотря на мать, обнявшуюся с мучите-

лем ее дитяти: "Прав Ты, Господи!", но я не хочу тогда восклицать. Пока еще время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь"; "Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был и неправ*" (14, 223). Но в том-то и дело, что благое разрешение истории – не более чем *потенция*, что помимо этого спасительного разрешения столь же возможен другой, разделяющий, жесткий финал. И буквально каждый человек, в том числе и Иван, бросая свою свободу на ту или иную чашу весов (гармония или ад), определяя, чему он сам отдает предпочтение, "свободе от" или "свободе для", в конечном итоге решает, *какой* именно эсхатологический поворот станет реальностью.

Иванова гордость и, в полном смысле слова, адское упорство на ложном пути во многом проистекают от превратно понятой идеи спасения. И пока не войдет в его ум и сердце сознание того, что человек – соратник Бога в сотворении всецелой гармонии, а не подопытный кролик, над которым издевается в свое удовольствие экспериментатор, засадивший его в клетку под названием "жизнь", он будет метаться в замкнутом круге неразрешимых противоречий, то тоскуя по всецелой гармонии, то с негодованием отвергая ее, то бросая Творцу злые упреки, то создавая поэму о Христе, Спасителе и Воскресителе.

Ту же превратно понятую идею спасения демонстрирует и инквизитор, художественное порождение бунта Ивана. Он искренне убежден, что Христос переоценивает людей, что люди на деле – лишь жалкие и бессильные бунтовщики. Таким, действительно, нечего доверять часть в своем царствии, а надо организовать их в стадо, вести и обманывать всю дорогу. Да, именно в *стадо*, отнюдь не в общество *по типу Троицы*, которое заповедуется в истории, становящейся богочеловеческим делом.

С лета 1878 г. Федоров напряженно работал над развернутым ответом на письмо Достоевского Петерсону по поводу "долга воскресенья преждеживших предков" (30₁, 14). Ответ этот писался два года, в полном смысле слова – *параллельно* "Братьям Карамазовым". Федоров внимательно читал роман по ходу его публикации, и следы этого чтения можно обнаружить в ранних пластах текста главного его сочинения "Вопрос о братстве, или родстве...", которое впоследствии выросло из ответа Достоевскому. Так вот, в одном из фрагментов "Вопроса о братстве..." мыслитель выдвигает свои аргументы против бунта Ивана. Если воскресение и спасение мира, ведет свое рассуждение Федоров, совершается *вне человеческой воли и творческого усилия*, то

тогда эта воля, неостребованная на дело благое, начинает обращаться на зло и возникают всевозможные бунты против Творца, во множестве представленные мировой литературой (Манфред, Каин и др.). Начинаются претензии, подобные тем, которые высказывает Алеше Иван, а в Ивановой поэме Великий инквизитор – Христу: оба упрекают Бога за то, что люди – “недоделанные пробные существа, созданные в насмешку” (14, 238). «Итак, принимаю и Бога, – торжественно заявляет ученый брат, – и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость Его, и цель Его, нам совершенно уж неизвестные, верую в порядок, в смысл жизни, верую в вечную гармонию, в которой мы будто бы все сольемся, верую в Слово, к которому стремится вселенная и которое Само “бе к Богу” и которое есть Само Бог, ну и прочее и прочее, и так далее в бесконечность. Слов-то много на этот счет наделано. Кажется, уж я на хорошей дороге – а? Ну так представь же себе, что в окончательном результате я мира этого Божьего – не принимаю и хоть и знаю, что он существует, да не допускаю его вовсе. Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, Им созданного не принимаю» (14, 214). “Но только философы, – буквально парирует Федоров эти упреки Ивана, – могут думать, что Бог от вечности задумал создать мир ограниченных, смертных существ, и видеть в таком плане премудрость, имманентную Богу, приписывать ей предикат вечности и бесконечности. Лучше было бы философии сознаться в собственной ограниченности, чем Богу приписывать мысль создать ограниченные существа, подчинить существа разумные слепой силе, существа чувствующие отдать на жертву бесчувственному! Лучше бы сознаться человеку, что он ограничен по своей вине, по недеятельности, по несогласию между собою, чем приписывать Богу мысль держать нас в вечной ограниченности! Достаточно одного согласия между людьми, благодаря вражде ограничивающими друг друга, чтобы человечество стало силою. Правда, для философов, не признающих Триединого Бога, раздор есть условие самого существования личностей; для нас же согласие, соединение, есть условие нашей силы – согласие, а не слияние, приводящее к смерти. Без веры в Триединого, как основы мышления и действия, разума и воли, не может быть даже и вопроса о братстве”⁴⁸.

Если исходить из логики Федорова, то лишь в перспективе трансцендентного воскресения вопрос о свободе решается через признание необходимости гордых, отвергающих дарованное им спасение. Для воскрешения же имманентного, в котором прини-

мает участие человек, вопрос о свободе решается здесь, на земле, *до*, а не *после* воскресения и преображения: самим своим участием или неучастием в воскресительном деле люди дают Творцу ответ, с Ним ли они или против него, за гармонию они или за ад. Трудничество во Христе, преображающая работа спасения, с этой точки зрения, становятся высшим актом свободы, свободы благого избрания, свободы соработничества человека с Творцом.

И еще одно соображение в пользу того, что мысль о гордых во аде, – о сатанинском добровольном избрании зла не здесь, на земле (когда каждый стоит перед выбором: или отдать свою благую волю Творцу, или поспешить "взять свои меры", заявив своеволие), но уже по *воскресении*, в преображенном, обоженном универсуме, – в значительной мере искусственна и ходульна. Соображение, кстати, выдвигавшееся и Федоровым, и Соловьевым в его двенадцатой лекции по философии религии, где он обрушился на "гнусный догмат" о вечных мучениях. "Когда полнота Божественного содержания будет иметь реальность для человечества, тогда самоутверждение человека не будет иметь для него смысла и тогда всякое существо войдет в целое и будет членом прославленного человечества"⁴⁹. В том "теле духовном", которое, согласно пророчеству апостола Павла, обретает в повоскресном состоянии человек, уже не будет потенции зла, ибо зло является принадлежностью нынешней падшей природы. Злая воля в новом, преображенном, бессмертном естестве невозможна принципиально, как невозможна она для Бога, который абсолютно свободен, но при этом и абсолютно благ.

Иван Карамазов в своей речи к Алеше фактически обнажает эту прямую зависимость нынешнего грешного, самостного устройства души человека от изъянов его физической природы: "Во всяком человеке, конечно, таится зверь, зверь гневливости, зверь сладострастной распяемости от криков истязуемой жертвы, зверь без удержу, спущенного с цепи, зверь *нажитых в разврате болезней, подагр, больных печенок и проч.*" (14, 220; курсив мой. – А.Г.). А вот что по поводу этой зависимости пишет Федоров, не ограничивавший сферу нравственности областью человеческих взаимоотношений, говоривший о глубинной взаимосвязи зла в человеке и зла в смертном, хаотическом, слепом бытии: "Христиане сокрушаются о грехах сего мира, не вникая в условия, делающие зло неизбежным, грозят миру страшным судом, не замечая, что зло и в них самих, этих проповедниках, живет в той же силе, как и во всем мире, ибо при нынешних естест-

венных условиях (а их принято почему-то считать непреодолимыми) нельзя делать добро, не делая этим самым зла”⁵⁰.

Именно неразрывная связь воскресения и преображения – преображения целостного естества человека: и духа, и души, и тела – является одним из решающих аргументов за всеобщность спасения. Ведь и в басне о луковке, которая звучит из уст Грушеньки, “злющая-презлющая” баба пинает ногами грешников и в конце концов сама падает в озеро огненное именно потому, что луковка спасения протягивается ей *до воскресения*. В народной басне рисуется *посмертная* судьба бабы, но никак не *посвоскресная* ее судьба. После смерти душа грешника уходит в потусторонний мир такой, какой была она на земле, искаженной, злобной, завистливой, исполненной эгоизма и нелюбви. *Такую* душу, действительно, не вытянуть в рай – нечего об этом даже мечтать. Но совершенно иной может быть судьба бабы *посвоскресении*, когда воссияет в ее душе во всей силе и славе тот образ Божий, который топтала она в себе всю свою жизнь. Воссияет и *обличит* ее злые дела не только перед лицом Бога и людей, но и *перед ее собственным – преображенным – лицом* прежде всего, открывая *реальный* путь к покаянию, а значит, и к *раю*. И если мы вспомним Алешино пророческое видение, то поймем, что таких, как эта баба, подавших “только по луковке”, “по одной только маленькой луковке” (14, 327), на пиру в Кане Галилейской не счесть, о чем прямо говорит Алеше воскресший Зосима. Однако все они не только никого не пинают ногами в борьбе за место рядом с *Солнцем-Христом*, но радостно делят друг с другом трапезу любви.

Вернемся, однако, к Ивану. В “Братьях Карамазовых” именно он, несмотря на свое отчаянное бунтарство, прямо выражает чаяние всеобщности спасения. Более того, во всеобщности спасения видит необходимое нравственное условие благобытия: “И какая же гармония, если ад: я простить хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы страдали больше” (14, 223). Именно Иван, предваряя свою поэму, упоминает изображенное в начале романа Гюго “Собор Парижской Богоматери” “назидательное и даровое представление народу под названием” “Милосердный суд пресвятой и всемилостивой Девы Марии” (14, 225). И именно Иван пересказывает затем греческий апокриф “Хождение Богородицы по мукам”, в котором звучит все та же упорная, неиссякаемая надежда на разрушение ада: «Богоматерь посещает ад, и руководит Ее “по мукам” архангел Михаил. Она видит грешников и мучения их. Там есть, между прочим, один презанимательный разряд

грешников в горящем озере: которые из них погружаются в это озеро так, что уж и выплыть более не могут, то "тех уже забывает Бог" – выражение чрезвычайной глубины и силы. И вот, пораженная и плачущая Богоматерь падает пред престолом Божиим и просит всем во аде помилования, всем, которых Она видела там, без различия. Разговор Ее с Богом колоссально интересен. Она умоляет, Она не отходит, и когда Бог указывает Ей на пригвожденные руки и ноги Ее Сына и спрашивает: как Я прошу Его мучителей, – то Она велит всем святым, всем мученикам, всем ангелам и архангелам пасть вместе с Нею и молить о помиловании всех без разбора» (14, 225).

Заметим, что Иван в своем рассказе особенно отмечает тех грешников, которых, по выражению апокрифа, "забывает Бог", т.е. не имеющих уже никакого шанса на Его милосердие, на возможное избавление от вечных мучений. Он говорит об этих несчастных: "презанимательный разряд грешников", как говорил ранее: "Но вот, однако, одна меня сильно заинтересовавшая картинка" про младенца, которого турок расстреливает на глазах матери, или "картинки прелестные" – про детей, истязаемых родителями, или картинка "очень уж характерная" – про затравленного псами ребенка, но в его словах нет никакого садизма. Иван совсем не любит, за иронией здесь прячется ужас. Он, гордый, просто боится выдать Алеше, что эти картинки его на самом деле невыносимо терзают, что от них его сердце исходит кровью, что ему действительно бесконечно жаль грешников, не имеющих силы выплыть из озера огненного и уходящих в адскую его глубь на вековую гибель уже без всякой надежды.

И тут же в своей поэме Иван выдвигает вселюбящий и всепрощающий образ Христа как главный и непреложный аргумент против того, что Господь может кого-то забыть и отвергнуть. Даже великого инквизитора, открыто пошедшего против Него и бросающего Ему в лицо: "Мы не с тобой, а с ним" (14, 236), Спаситель не клеймит, не обличает, а "тихо целует в его бескровные девяностолетние уста" (14, 239), вызывая сильнейшее, хотя и мгновенное, нравственное сотрясение в душе сурового старика. Это нравственное сотрясение от Христова жеста любви тут же заставляет инквизитора переменить участь Пленника – только что заключивший свою речь непререкаемым: "Завтра сожгу тебя. Dixi" он отворяет дверь и «выпускает Его на "темные стоны града"» (14, 237).

В романе поцелуй Христа повторяется в поцелуе Алеши: "Я, брат, уезжая, думал, что имею на всем свете хоть тебя, –

с неожиданным чувством проговорил вдруг Иван, – а теперь вижу, что и в твоём сердце мне нет места, мой милый отшельник. От формулы “все позволено” я не отрекусь, ну и что же, за это ты от меня отречешься, да, да?

Алеша встал, подошел к нему и молча тихо поцеловал его в губы” (14, 240).

Казалось бы, герой своим круцификсным вопросом вновь провоцирует брата – как недавно провоцировал его рассказом о генерале, затравившем ребенка собаками. Однако это так лишь на поверхностный взгляд. Если в первом случае Иван буквально тащил из незлобивого Алеши жесткий, но справедливый приговор: “Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори Алешка! – Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата” (14, 221), то теперь по-настоящему страшится услышать слово справедливого возмездия, ибо с этим словом для него, как и для грешников, которых забывает Бог, не останется уже никакой надежды. И когда в ответ на открытое признание в богоборчестве Алеша, подобно Спасителю из поэмы Ивана, обращает к брату жест милосердия и любви, он этот жест любви не просто принимает, а принимает с восторгом. И это совсем не тот злой и лукавый восторг, с которым встретил Иван Алешино “Расстрелять!”, а другой – радостный и искренний, прямодушный восторг, отчасти соприродный *высшему восторгу* Дмитрия, начинающего свой гимн Творцу, и Алеши, созерцающего видение Каны Галилейской.

Излагаемый Иваном православный апокриф “Хождение Богородицы по мукам” служит своеобразным введением в поэму о Христе и великом инквизиторе. Время и место действия – XVI век, Европа, а в ней Испания, оплот католичества: “Действие у меня в Испании, в Севилье, в самое страшное время инквизиции, когда во славу Божию в стране ежедневно горели костры и

В великолепных автодафе
Сжигали злых еретиков” (14, 226).

По поводу антикатолической направленности главы “Великий инквизитор” написано много. Равно как и о том, что полемика с католицизмом – одна из линий постановки писателем вопроса об истинной вере, сквозного и главного вопроса “Братьев Карамазовых”, стоящего в центре трех идущих друг за другом книг: “Рго и contra”, “Русский инок” и “Алеша”. По Достоевскому, именно с римской церкви, соблазнившейся “светской

властью", языческой идеей "земного царствия", основавшей свою веру на "чуде, тайне и авторитете", сковавшей свободу личности, началось уклонение западного человечества от христианского идеала "нового неба и новой земли", свободного единения людей в Боге. И книга "Русский инок", и глава "Тлетворный дух", осуждающая ту веру, которая жаждет лишь чуда⁵¹, и видение Каны Галилейской, явившее Алеше образ преображенного, искупленного от зла мира, действительно, представляют, "не прямо", "опять-таки не по пунктам, а, так сказать, в художественной картине" "нечто прямо противоположное" (30₁, 122) тому *credo*, которое, по мысли писателя, вознесло на своих знаменах римское католичество.

В. Пуцыкович, которому Достоевский лично разъяснял смысл поэмы о Великом инквизиторе, передавал его слова так: «Она – против католичества и папства, и именно самого ужасного периода католичества, т.е. инквизиционного его периода, имевшего столь ужасное действие на христианство и все человечество. Он прямо говорил, что в инквизиционном католичестве действовали не Христос и даже не папы, а "просто злой дух, бес, черт" ...»⁵².

Что же вызывало такое резкое неприятие Достоевским "инквизиционного католичества"? Почему он не просто выводил этот период западной церкви за пределы христианства, но и объявлял его антихристианским, служившим не "вящей славе Господней", а торжеству "злого духа", "духа самоуничтожения и небытия"?

Вернемся к уже частично цитировавшимся выше фрагментам из записной тетради 1880–1881 гг., где писатель отвечает К.Д. Кавелину, поместившему в 11-м номере "Вестника Европы" за 1880 г. открытое письмо Достоевскому по поводу его полемики с Градовским: "Сожигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо 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. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков – нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный" (27, 56). И далее уже прямо по адресу героя поэмы Ивана: "Инквизитор уж тем одним безнравственен, что в сердце его, в совести его могла ужиться идея о необходимости сжигать людей" (27, 56).

Да, именно этот огонь инквизиции, аналог будущего *адского* пламени, эта жесткая селекция человечества на чистых и не-

чистых еще здесь, на земле, этот суд человеческий, дерзающий определять *окончательную судьбу* личности, ее спасение или погибель, и вызывал отвращение писателя. И в поэме Ивана Христос, сходящий к людям в порыве сострадания и любви (“Это было движение любви” (15, 232), – записывает Достоевский в подготовительных материалах к роману), благословляющий свой народ, являющий ему Свое милосердие, – воплощенное свидетельство *лжи* инквизитора, по воле которого по всей Испании пылают костры и Именем Господним сеется смерть и наполняется ад, к вящему злорадству метафизического его владыки. Христос, в сердце Которого горит “солнце любви” и всепрощения, выступает против того “террора ада”, о котором как о неотъемлемой принадлежности католического религиозного сознания позднее будет писать Федоров в “Вопросе о братстве...”: “Католицизм есть религия ужаса, а управление ею – терроризм. Причиною воскресения там является не любовь, восстанавливающая жизнь, а гнев; гнев раскрывает могилы, гнев выбрасывает тела, которым жизнь возвращается под грозные звуки трубы: Христос – неумолимый Судья, даже Дева Мария не ходатайница, а все святые – обвинители, требующие отмщения за причиненные им страдания. Картина страшного суда затмила, можно сказать, все другие произведения живописи и сделалась предметом воспроизведения по преимуществу. К этому нужно прибавить все совершенство, всю утонченность техники, с которою разрабатывались эти сюжеты в искусстве, как и в жизни инквизициями, Варфоломеевскими ночами и т.п. Что значили все эти живописные и словесные изображения чистилища, ада, рая, если они не были выражением папского могущества, изображением того, что могли дать, и в особенности того, от чего могли избавить папы, эти мнимые преемники Петра и истинные преемники древних императоров? И к чему они могли служить, как не к усилению этой власти, рядом с возрастанием которой шло и развитие этих изображений? Хотя они имели и другую цель, но могли служить только к этому. Между тем в первые времена христианства изображения имели совершенно иной, противоположный характер, каковы: видение Карпа, которого Христос упрекал за то, что тот принимал участие в отправлении грешников в ад; видение Христины, которая не задумывается променять райское житье, где она видела бы мучение грешников, на земную жизнь, где она может молиться за них... До какой степени католицизм пропитался ужасами ада, видно из того, что даже у

свободных мыслителей, у неверующих является надежда, что со временем будет создан научный ад"⁵³.

Федоров писал эти строки в том самом сочинении, которое выросло из ответа Достоевскому. И представлял здесь два отношения к проблеме спасения: католическое, немилосердное, разделяющее, и подлинно христианское, православное, уповающее на прощение всех. Но те же два *противоположных* сотериологических отношения представлены в главе "Великий инквизитор" византийским апокрифом "Хождение Богородицы по мукам" и поэмой о Великом инквизиторе.

Так что спор католичества и православия в "Братьях Карамазовых" – это еще и спор о всеобщности или невсеобщности спасения, об утверждении или отрицании адских мук. Да, картины мучений грешников нарисованы в "Хождении..." "со смелостью не ниже дантовских" (14, 225), но их смысл совершенно другой, нежели в поэме великого итальянца. Здесь звучит настоятельное требование упразднения ада. Исполненное любви и сострадания православное сердце стремится сделать все, чтобы прекратились мучения грешных братьев по человечеству, чтобы и они вкусили блаженства Царствия Божия, чтобы во всем мироздании воцарилась та "радость новая, великая", которая является Алеше в видении Каны Галилейской.

"Террору ада", о коем так ярко пишет Федоров в "Вопросе о братстве...", из всех персонажей романа "Братья Карамазовы" более всего подвержен старик Федор Павлович. Из первого же его разговора с Алешей выясняется, что он, злой шут и бесстыдник, беспокоится о том, будет ли хоть один человек на земле, который за него, грешного, вознесет Богу молитву, а главное – все думает и думает о том воздаянии, которое ожидает его на том свете: "Видишь ли: я об этом, как ни глуп, а все думаю, все думаю, изредка, разумеется, не все же ведь. Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика, что ли, у них какая там есть? Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад только чтобы без потолка; выходит оно как будто деликатнее, просвещеннее, по-лютерански то есть. А в сущности ведь не все ли равно: с потолком или без потолка? Ведь вот вопрос-то проклятый в чем заключается! Ну а коли нет потолка, стало быть нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало быть, и все побоку, значит, опять невероятно: кто же меня тогда крючьями-то пота-

щит, потому что если уж меня не потащат, то что ж тогда будет, где же правда на свете? Il faudrait les inventer⁵⁴, эти крючья, для меня нарочно, для меня одного, потому что если бы ты знал, Алеша, какой я срамник!.." (14, 23–24).

Рисуемая Федором Павловичем картинка адских мучений: черти крючьями тащат грешника в ад – как будто сошла, как ожившая поучительная деталь, с западной стены какой-нибудь церкви. В его сознании она явно засела весьма глубоко. Отцу Карамазову, столько уже нагрешившему в жизни, совершенно очевидно, что, согласно катехизису, которому его когда-то учили, никакого райского блаженства ему не видать как своих ушей, а если что и ждет его на том свете, то крючья, сковородки, кипящая смола и озеро огненное. Перспектива, надо сказать, не слишком заманчивая. Вот и торопится он в свою волю пожить-понаслаждаться, хоть на краткий срок, а вкусить земного блаженства – пусть скудного, непрочного, преходящего, блекнувшего в сравнении с небесным блаженством Царствия Божия, но для него вполне реального и доступного, в отличие от наглухо затворенных врат рая. Он как путник в восточной притче, в свое время помянутой Толстым в его "Исповеди", жадно лижет мед, висая над безводным колодцем и цепляясь за ветви дерева, корни которого неумолимо точат две мыши.

Впрочем, Федор Павлович не только кутит и наслаждается. Он еще безобразничает и кривляется сверх всякой меры. "Ваше преподобие! Вы видите пред собою шута, шута воистину!" (14, 38) – восклицает он, едва вступив в келью старца Зосимы. А потом следует и анекдот про философа Дидерота, вострепетавшего перед митрополитом Платоном, к которому он "спорить о божиих приходил" («как был, так и в ноги: "Верую, кричит, и крещение принимаю"» – 14, 39), и вопрос "о каком-то святом чудотворце", которому голову-то отрубили, а тот "встал, поднял свою голову и "любезно ее лобызаше"» (14, 43), и дебоширство на обеде у игумена с рассказом про воскресшего из мертвых фон-Зона. Однако глубинная причина отвратительного и злого кривляния старшего Карамазова – не самодурство, а стыд и отчаяние. Он как бы навеки уже отторгнут от будущей райской жизни, окончательно и бесповоротно заклеен еще здесь на земле: грязный шут, развратник и ничего более. И это ядовитое, разъедающее душу сознание провоцирует его на все новые и новые выходки, да погаже, да попротивнее. "Именно мне все так и кажется, когда я к людям вхожу, что я подлее всех и что меня все за шута принимают, – признается он старцу Зосиме, – так вот

“давай же я и в самом деле сыграю шута, не боюсь ваших мнений. Потому что все вы до единого подлее меня!” Вот потому я и шут, от стыда шут, старец великий, от стыда. От мнительности одной и буяню. Ведь если б я только был уверен, когда вхожу, что все меня за милейшего и умнейшего человека сейчас же примут, – Господи! Какой бы я тогда был добрый человек!” (14, 41).

От глубинного и абсолютного отчаяния в спасении развращает и безобразит старик Карамазов. Гедонизм и хулиганство – таковы, по Достоевскому, душевные реакции на неотвратимость суда и вечного ада, встающие рядом с тем богоборчеством, которое представляет писатель в образе Ивана и инквизитора.

И еще одну важную мысль стремится донести до нас Достоевский. Идея невсеобщности спасения ведет не только к искажению христианского учения о Боге и человеке, но и зачастую толкает человечество на ложные пути в истории. Вспомним, ведь именно тем, что Христос якобы приходил только к избранным, обрекая остальных, слабых и бессильных бунтовщиков окончательной и вечной гибели, оправдывает инквизитор свою Вавилонскую башню, свой союз с “умным духом”, заключаемый во имя того, чтобы хотя бы здесь, на земле, создать рай для всех, неважно, что за гробом ожидает их только смерть – все-таки это лишь смерть, а не вечные муки. “Ибо если б и было что на том свете, то уж; конечно, не для таких, как они. Говорят и пророчествуют, что ты придешь и вновь победишь, придешь со своими избранниками, со своими гордыми и могучими, но мы скажем, что они спасли лишь самих себя, а мы спасли всех” (14, 236).

Но вернемся к Федору Павловичу. При всем своем паническом страхе ада, он в то же время слишком хорошо сознает, что такому как он нельзя оказаться в будущей жизни без наказания. Потому-то и говорит, что специально для него нужно выдумать крючья. Потому-то и требует для себя материального, осязательного мучения, а не одних каких-то там “теней крючьев”. Герой обосновывает ад, так сказать, с нравственной точки зрения: уж ежели и на такого как он в будущем мире не найдется управы, то тогда где же справедливость Господня? В отличие от своего среднего сына Ивана, требующего наказания *для других*, виновников детских страданий, Федор Павлович требует наказания прежде всего *для себя*. И это требование ада именно для себя, в наказание себе выдает его живую, хоть и крайне затертую, замутненную совесть, тот образ Божий, который даже в таком жалком и злом человечке никак погибнуть не может и должен быть очищен и омыт в реке жизни.

Ну а если вспомнить, что в пространстве великого пятикнижия все со всем соотносится и перекликается, то возможность спасения Федора Павловича утверждается уже в “Преступлении и наказании”. В своей исповеди Мармеладов приводит воображаемые слова Спасителя, рекущего премудрым и разумным, что возмущаются Его милосердию (“Господи! почто сих приемлещи?”), как возмущались работники виноградника, почему же они, работавшие целый день, получили одну плату с теми, кто пришел лишь в одиннадцатый час: “Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...” (6, 21). Так обстоит дело и с Федором Павловичем. Он не гордится, не превозносится, он не смеет и думать о том, что может быть прощен и введен в Царство Небесное. И в этом *смирении* недостойного – первый шаг к его *прощению* в вечности, к его будущему просветленному, обоженному естеству, в котором уже не будет *почвы* для бесчинства и шутовства.

В ответ на тираду о крючьях Алеша разуверяет отца. “Да, там нет крючьев” (14, 24), – тихо говорит он ему, протягивая нить к будущему “рассуждению мистическому” “об аде и адском огне”, которым завершается рукопись бесед и поучений Зосимы:

«Отцы и учителя, мыслю: “Что есть ад?” Рассуждаю так: “Страдание о том, что нельзя уже более любить”. Раз, только раз, дано было ему мгновение любви деятельной, *живой*, а для того дана была земная жизнь, а с нею времена и сроки, и что же: отвергло сие счастливое существо дар бесценный, не оценило его, не возлюбило, взглянуло насмешливо и осталось бесчувственным. Таковой, уже отшедший с земли, видит и лоно Авраамово и беседует с Авраамом, как в притче о богатом и Лазаре нам указано, и рай созерцает, и ко Господу восходить может, но именно тем-то и мучается, что ко Господу взойдет он, не любивший, соприкоснется с любившими любовью их пренебрегший. Ибо зрит ясно и говорит себе уже сам: “Ныне уже знание имею и хоть возжаждал любить, но уже подвига не будет в любви моей, не будет и жертвы, ибо кончена жизнь земная и не придет Авраам хоть каплею воды *живой* (то есть вновь даром земной жизни, прежней и деятельной) прохладить пламень жажды любви духовной, которою пламенею теперь, на земле ее пренебрегши; нет уже жизни, и времени более не будет! Хотя бы и жизнь свою рад был отдать за других, но уже нельзя, ибо прошла та жизнь, которую возможно было в жертву любви принести, и теперь бездна между тою жизнью и сим бытием”. Говорят о пламени адском

материальном: не исследую тайну сию и страшусь, но мыслю, что если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими страшнейшая сего мука духовная» (14, 292–293).

Такая трактовка адских мук – не как физических, материальных мучений, а как мучений прежде всего нравственных, как страданий за грех, совершенный в земной жизни, покаяния в том, что эта жизнь, данная для любви и служения, была истрачена пусто и суетно, а “великими грешниками” – смертно и страшно, связывает Достоевского с той традицией толкования ада, которая была выражена свт. Григорием Нисским в его сочинении “О душе и воскресении”. Ад понимался святителем как более или менее длительный процесс “врачевания от скверны греха”, ожидающий в повоскресном состоянии всех, кроме святых. Воскресшие в “теле духовном”, в новой преображенной природе, избавленной от смерти и слепоты, обретают вместе с нею и новый, Божеский уровень сознания и понимания бытия, и на этом новом уровне сознания и нравственного чувства во всей глубине переживают раскаяние в том зле, которое умножали они на земле. “По большому или меньшему количеству вещества (греха. – А.Г.) возгорится мучительный оный пламень на время, пока будет питающее его”⁵⁵, – утверждает отец Церкви. На время – не на веки веков. Когда же в покаянном огне каждого сердца сгорит грех, одержавший его в земной жизни, то ничто уже не будет препятствовать воссоединению всех в Царствии Божию, соединению друг с другом и со Творцом.

И Зосима, говоря о муке духовной, которая, по его убеждению, стократ мучительнее и страшнее, чем “пламень материальный”⁵⁶, выражает упование на то, что адское страдание не будет вечным. Грешники, любовно призываемые праведными из рая и паче мучимые этой любовью, ибо она возбуждает в них “еще сильнее пламень жажды ответной, деятельной и благодарной любви, которая уже невозможна” (14, 292), в конце концов сподобляются облегчения мук. “В робости сердца моего мыслю, однако же, что самое сознание сей невозможности послужило бы им наконец и к облегчению, ибо, приняв любовь праведных с невозможностью воздать за нее, в покорности сей и в действии смирения сего, обрящут наконец как бы некий образ той деятельной любви, которою пренебрегли на земле, и как бы некое действие с нею сходное... Сожалею, братья и други мои, что не умею сказать сего ясно” (14, 293)⁵⁷. Зосима здесь останавливается, но

его упование на прощение пребывающих в адском огне обретает реальность в видении Алеши Карамазова – на пире в Кане Галилейской, где льется “вино радости новой, великой”, нет отверженных, нет осужденных, это то состояние всецелого рая, когда и недостойные, очищенные мукой духовной, входят в радость Господа своего, присоединяются к общему ликованию.

Как мы помним, Федор Павлович Карамазов, страшащийся ада, и разрешает-то Алеше пойти в монастырь, потому что надеется, что его “кроткому мальчику” откроется правда, закрытая для него, старого сладострастника: “Ступай, доберись там до правды, да и приди рассказать: все же идти на тот свет будет легче, коли наверно знаешь, что там такое” (14, 24). По слову родителя все в конечном итоге и происходит. Алеше действительно открывается в монастыре тайна Божественной вечности. И возвращается он в мир после видения Каны Галилейской “твердым на всю жизнь бойцом” (14, 328), чтобы нести миру благовестие Царствия Божия, воскрешенной полноты бытия, часть в котором имеют все, в том числе и его грешный отец.

В каком-то смысле откровение, обретаемое Алешей, даже превосходит проповедь его духовного учителя старца Зосимы. Зосима не дерзает *договорить* слово о всеобщем прощении, допускает существование гордых в аду, а значит, все же признает ад, хотя и редуцируя его до минимума. Алеша, его духовный сын и преемник⁵⁸, обретающий понимание, что жить надо не только “для бессмертия”, но и для конечного воскресения мертвых (речь у камня), и не только жить, но и всецело содействовать приближению этого великого часа, провидит спасение всех, ту радость будущей встречи всех со всеми и каждого с каждым, о которой, как о неопровержимом доказательстве благодати Божией писал Федоров в ответе Достоевскому: “А что это воля благая, будет понятно, если мы захотим только представить себе великую радость воскрешающих и воскресающих, в которой заключается и благо, и истина, и прекрасное в их полном единстве и совершенстве”⁵⁹.

Достоевский тонко показывает в романе, насколько представление человека о Боге и Царствии Божиим, о смерти и воскресении, о рае и аде зависит от высоты его религиозного сознания. Так у Федора Павловича Карамазова, верующего по катехизису и злобно скрежещущего на ближних, в аду вполне материальные крючья, в то время как старец Зосима, учащий о любви ко всему созданию Божию, говорит именно о духовных мучениях, в чем с ним согласен Алеша, прямо уповающий на конечное

всеспасение. А вот отшельник отец Ферапонт, людей сторонящийся и не питающий к ним особой любви, в отличие от лучащегося любовью Зосимы, верует в ад со всеми, так сказать, материальными, физиологическими его подробностями – не даром повсюду видит чертей в самом что ни на есть реальном обличье. “Я к игумену прошлого года во Святую Пятидесятницу восходил, а с тех пор и не был. Видел, у которого на персях сидит, под рясу прячется, токмо рожки выглядывают; у которого из кармана высматривает, глаза быстрые, меня-то боится; у которого во чреве поселился, в самом нечистом брюхе его, а у некоего так на шее висит, уцепился, так и носит, а его не видит. (...) Как стал от игумена выходить, смотрю – один за дверь от меня прячется, да матерой такой, аршина в полтора али больше росту, хвостище же толстый, бурый, длинный, да концом хвоста в щель дверную и попади, а я не будь глуп, дверь-то вдруг и прихлопнул, да хвост-то ему и защемил” (14, 153), – говорит он обдорскому монашку, “иноку шныряющему и проворному”, который и сам “в прямом смысле душевно и с удовольствием” (14, 155) готов поверить защемленному чертову хвосту. Явившись по смерти Зосимы в монастырь и обличая усопшего за неправую веру, Ферапонт особенно подчеркивает его неверие в материальность нечистой силы: “Покойник, святой-то ваш (...) чертей отвергал. Пурганцу от чертей давал” (14, 303).

Однако Достоевский по ходу романа разрушает правоту Ферапонта. Вот перед нами черт, беседующий с Иваном, – черт, который является перед героем, казалось бы, вполне в материальном, осязаемом виде: коричневый пиджак, клетчатые панталоны, борода клинышком. Он и ведет себя так, как будто абсолютно реален: рассаживается на диване, болтает без умолку, жалуется на ревматизм, рассказывает про то, как у него вся правая сторона отнялась, так что всех светил медицины пришлось обойти и т.д. и т.п. А еще всячески подчеркивает оригинальность и, так сказать, *первичность* своих чувств и суждений. Однако на протяжении всей сцены писатель не устает создавать впечатление, что черт не имеет самостоятельного материального существования, что он *не оригинален*, изначально вторичен; даже в своих речах этот “жалкий черт” – лишь низшее “я” Ивана, проявление самых подлых, смешных, пошлых сторон его личности, то, чего герой стыдится и от чего хотел бы в секулярном смысле – избавиться, в религиозном смысле – спастись⁶⁰. Достоевский хорошо понимает: признать материальное существование черта значит признать бытийственность зла; признать бытийствен-

ность зла значит признать онтологию ада; признать же онтологию ада – пещера ада и озеро огненное, крючья, сковородки, расплавленное олово и прочие атрибуты дьявольской кухни – значит признать неполноту преображения, значит согласиться на то, что бытие переходит в благобытие не целиком, а частично, что остается в нем та область, куда не проникает и никогда не проникнет нетварный Божественный свет, что будет нечто в материи, неподвластное действию силы Божией, а такое признание равновелико отрицанию всеблагости и всемогущества Божия и в конечном счете отрицанию Бога.

Заметим, что именно черт, самое сильное и *неосуществимое* желание которого – “воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху” (14, 74), травестирует догмат о вечных мучениях, иронически снижает его, подобно тому, как снижает и романтическое представление Ивана о “страшном и умном духе”, которым тот как бы подтверждал свое право на высокую гордость, на манфредовскую позу по отношению к Богу и бытию: «Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, “гремя и блистая”, с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде. Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый черт?» (15, 81). Вот и на вопрос Ивана: “А какие муки у вас на том свете, кроме то квадриллиона?”, заданный “с каким-то странным оживлением” (чуется кошка, чье мясо съела), черт выпаливает с изумительным простодушием: “Какие муки? Ах, и не спрашивай: прежде было и так и сяк, а ныне все больше нравственные пошли, “угрызения совести” и весь этот вздор. Это тоже от вас завелось, от “смягчения ваших нравов”. Ну и кто же выиграл, выиграли одни бессовестные, потому что ж ему за угрызения совести, когда и совести-то нет вовсе. Зато пострадали люди порядочные, у которых еще оставалась совесть и честь. То-то вот реформы-то на неприготовленную-то почву, да еще списанные с чужих учреждений, – один только вред! Древний огонек-то лучше бы” (15, 78). Черт здесь ставит адские мучения в прямую зависимость от представлений о них человека: хочется ему здесь, на земле, чтобы там в вечности, были для его ближних крючья – пожалуйста, хочется духовных мук – будут и духовные муки. Кстати, парафразирует он здесь никого иного, как Федора Павловича, рассуждающего о том, есть ли в аде потолок, и ставящего решение этого вопроса тоже в некотором смысле в зависимость от человеческой воли:

“Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад только чтобы без потолка; выходит оно как будто деликатнее, просвещеннее, по-лютерански то есть” (14, 23). Но Федор Павлович, в отличие от черта, тонко издевающегося над Иваном, вполне серьезен: “А в сущности ведь не все ли равно: с потолком или без потолка? Ведь вот вопрос-то проклятый в чем заключается” (14, 23).

Достоевский часто доверяет свои заветные понимания не только просветленным, святым персонажам – Алеше, Зосиме, Макару, Сонечке Мармеладовой, но и “великому грешнику”, Шатову, Ставрогину, Версилу, Ивану Карамазову, колеблющимся между верой и неверием, склоняющимся то в ту, то в другую сторону, а порой и героям закоренело-подпольным, искаженным, безверным: парадоксалисту, Ипполиту, Кириллову, герою “Кроткой”... И как Иван, несмотря на все свое богоборчество, оказывается способен явить в своей поэме подлинный образ Христа Воскресителя, так и слово Федора Павловича Карамазова о потолке: “А в сущности ведь не все ли равно: с потолком или без потолка?” выводит проблему адских мучений к проблеме апокатастасиса. Какая, действительно, разница, есть ли в аде потолок или нет потолка, физические ли там муки или духовные, если эти муки вечны и неизбываемы? Главное – не в обличье самих этих мук, главное в том, чтобы они в конце концов кончились. Вот и Иван готов, как сочиненный им “мыслитель и философ”, который “все отвергал, законы, совесть, веру”, “пройти во мраке квадриллион километров” (14, 78), лишь бы ему потом отворилась райская дверь и было все прощено.

И наконец, последнее. Если попытаться хотя бы самым общим, предварительным образом классифицировать случаи употребления Достоевским слова “ад”, то самую большую колонку займут цитаты, в которых оно употребляется не в прямом, религиозном, значении, а в переносном смысле, метафорически. Вот Версильов, по версии Крафта, внушает “фанатизированной” им дочери генерала Ахмакова, что Катерина Николаевна в него, Версильова, влюблена, и намекает о том и мужу “неверной” жены. “Разумеется, в семействе начался целый ад” (13, 58). А вот Марья Александровна в “Дядюшкином сне” кричит князю: “...если уж ваша Наталья Дмитриевна бесподобная женщина, так уж я и не знаю, что после этого! Но после этого вы совершенно не знаете здешнего общества, совершенно не знаете! Ведь это только одна выставка своих небывалых достоинств, своих благо-

родных чувств, одна комедия, одна наружная золотая кора. Приподымите эту кору, и вы увидите целый ад под цветами, целое осиное гнездо, где вас съедят и косточек не оставят!” (2, 341). А вот впечатления героя “Записок из мертвого дома”, когда он первый раз входит в острог: кругом “народ угрюмый, завистливый, страшно тщеславный, хвастливый, обидчивый и в высшей степени формалист. (...) Вообще тщеславие, наружность были на первом плане. Большинство было развращено и страшно исподлилось. Сплетни и пересуды были непрерывные: это был ад, тьма кромешная” (4, 12). А вот Иван Ильич из “Скверного анекдота”: “Восемь дней он не выходил из дому и не являлся в должность. Он был болен, мучительно болен, но более нравственно, чем физически. В эти восемь дней он выжил целый ад, и, должно быть, они зачлись ему на том свете” (5, 43).

Но чем более вдумываешься в эти примеры, тем отчетливее понимаешь, что для Достоевского здесь нет никакой метафоры. Само бытие человека в этом мире уже есть ад, ад буквальный. Стоя на противобожеских, падших путях, мир сам себя ввергает в геенну огненную – розни, зависти, братоубийства. И человек, находясь в этом мире, испытывает муки не менее страшные и невыносимые, чем муки грешников в аду, созданном мстительным воображением дурных христиан. Федорову было дано такое же понимание. “И в самом деле путем самоосуждения и критики открывается, что место, лишенное света, т.е. ад, и есть весь мир, природа как слепая сила, и в особенности мы сами, не смотря, и даже тем больше, чем просвещеннее мы себя считаем; потому что при настоящем состоянии, когда люди больше всего заботятся быть непроницаемыми для других, когда и слово и гласность чаще употребляются, чтобы обморочить, когда души самых близких людей – потемки друг для друга, когда состояние всеобщей борьбы делает такую скрытность даже необходимостью, о каком просвещении можно говорить при этом?..”⁶¹ – пишет он в ответе на письмо Достоевского. А далее намечает путь преодоления ада. И первый шаг на этом пути полагает в глубоком, сокрушающем покаянии, в самоосуждении, в “страшном суде” человека над собой, над своими мыслями, делами, поступками. Сознать, как чудовищно искажен в нас образ Божий, как далеко отошли мы от Бога, забыв, для чего пришли в этот мир, для чего Господь дал нам во владение землю. “Глубина самоосуждения делает страшный суд из трансцендентного имманентным”⁶². Страшный суд – не потусторонен, он посюсторонен. Это суд над собой, это то горнило покаяния, пройдя через которое “блудные

сыны" преобразаются в "сынов человеческих", отдающих все свои силы, ум, чувство, волю Божьему делу, дабы превратить "мрак в свет, ад в рай, слепую силу в сознательную, юридико-экономическое общество в психократию"⁶³, мир как ад в мир как Царствие Божие, в котором уже не будет ни суда, ни осуждения.

В подготовительных материалах к "Братьям Карамазовым" Достоевский записывает: «Идиот разъясняет детям о положении человечества в 10-м столетии (Тен); разъясняет детям "Поминки": "Злое злой конец приемлет"; разъясняет дьявола (Иов, Пролог)» (15, 202). Если мы обратимся к стихотворению Ф. Шиллера "Поминки", из которого Достоевский приводил микроцитату, то встретим картину правого суда громовержца Зевеса:

Злое злой конец приемлет!
За нечестьем казнь следит –
В небе суд богов не дремлет!
Право царствует Кронид...
Злой конец началу злому!
Правопавший Кронид
Вероломцу страшно мстит –
И семье его и дому.

Что мог разъяснять здесь детям "Идиот" – так в предварительных набросках к "Братьям Карамазовым" обозначал Достоевский будущего Алешу? Что мог пояснять он, который никогда никого не считал себя вправе судить и осуждать, в этой картине торжествующего, безжалостного возмездия, творимого грозным владыкой Олимпа? Всего одну – ключевую – фразу, позволяющую перекинуть смысловой мостик к тому истинно-христианскому пониманию суда, который утверждал Достоевский в "Братьях Карамазовых": "Злой конец началу злому" – *свойству*, а не *субъекту*, носителю зла.

В Санкт-Петербурге, в Русском музее, в одном из залов висит икона Страшного суда. Но там в пламени ада горят не люди, а их грехи: гнев, гордыня, злоба, ненависть к ближнему, зависть, жестокосердие... А люди, очищенные и омытые Христовой любовью, восходят в радость Небесного Иерусалима. Лучшей иллюстрации к пониманию Достоевским идеи спасения, к его чаянию апокатастасиса, пожалуй, и не найти.

¹ Свт. Иоанн Златоуст. Беседы о покаянии // Творения св. Иоанна Златоуста СПб., 1899. Т. 2, кн.1. С. 311–324, 344–350, 362–378.

² Семенова С.Г. "Глаголы вечной жизни". Евангельская история и метафизика в последовательности Четвероевангелия. М., 2000. С. 201.

³ Подробнее см.: Гачева А.Г. Ф.М. Достоевский и Ф.И. Тютчев в диалоге отечественных концепций истории // Гачева А.Г. “Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...”. Достоевский и Тютчев. М., 2004. С. 339–379.

⁴ Котельников В.А. Средневековые Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2001. Вып. 16. С. 26.

⁵ Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 731.

⁶ См. об этом: Семенова С.Г. “Высшая идея существования” у Достоевского // Семенова С.Г. Преодоление трагедии: “Вечные вопросы” в литературе. М., 1989. С. 133–164; Баршт К. “Научите меня любви”. К вопросу о Н.Ф. Федорове и Ф.М. Достоевском // Простор. 1989. № 7. С. 159–167; Гачева А.Г. Новые материалы к истории знакомства Ф.М. Достоевского с идеями Н.Ф. Федорова // Н.Ф. Федоров: pro et contra. М., 2004. Кн. 1. С. 814–843; Она же. Н.Ф. Федоров и В.С. Соловьев: История творческих взаимоотношений // Там же. С. 844–937.

⁷ Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995. Т. 1. С. 136.

⁸ Там же. С. 300.

⁹ Там же. С. 264.

¹⁰ Там же. С. 402.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 402–403.

¹³ Там же. С. 320–321.

¹⁴ Леонтьев К.Н. О всемирной любви // Леонтьев К.Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1912. Т. 8. С. 189.

¹⁵ Петерсон Н.П. Чем должна быть народная школа? // Федоров Н.Ф. Полн. собр. соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 4. С. 509.

¹⁶ Ф.М. Достоевский – Н.П. Петерсону. 24 марта 1878 (30₁, 14).

¹⁷ В.С. Соловьев – Н.Ф. Федорову. 12 января 1882 // Письма В.С. Соловьева: В 4 т. СПб., 1909. Т. 2. С. 346.

¹⁸ Ф.М. Достоевский – Н.П. Петерсону. 24 марта 1878 (30₁, 14).

¹⁹ Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве // Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911–1914. Т. 3. С. 36.

²⁰ Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Там же. С. 201.

²¹ См. подробнее мою статью “Творчество Достоевского и русская религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX в.” в сборнике “Достоевский и XX век” (М.: ИМЛИ РАН, 2007).

²² Н.П. Петерсон – Ф.М. Достоевскому. 29 марта 1878 // Федоров Н.Ф. Собр. соч. Т. 4. С. 514.

²³ Программа чтений В.С. Соловьева // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 172.

²⁴ Носов А.А. Реконструкция 12-го “Чтения по философии религии” В.С. Соловьева // Символ. 1992. № 28. С. 245–258.

²⁵ Цит. по: Там же. С. 249.

²⁶ Там же.

²⁷ См.: Там же. С. 249–252, 255.

²⁸ Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1971. С. 167.

²⁹ Свящ. Геннадий (Беловолов). Оптинские предания о Достоевском // Статьи о Достоевском, 1971–2001. СПб., 2001. С. 172.

³⁰ Цит. по: Там же. С. 171.

³¹ Там же. С. 173.

³² Стахеев Д.И. Группы и портреты. Листочки воспоминания: О некоторых писателях и о старце-схимнике // Ф.М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. СПб., 1993. С. 246.

³³ Поселянин Е.Н. Отец Амвросий: Его советы и предсказания // Душеполезное чтение. 1892. № 1. С. 46.

³⁴ Е.В. [иеромонах Ераст]. Историческое описание Козельской Оптиной Пустыни и Предтечева скита. Оптина Пустынь, 1902. С. 125.

³⁵ Жизнеописание в Бозе почившего оптинского старца иеросхимонаха Амвросия. М., 1900. Ч. 1. С. 94.

³⁶ Поселянин Е.Н. Отец Амвросий: Его советы и предсказания. С. 46.

³⁷ Свящ. Геннадий (Беловолов). Оптинские предания о Достоевском. С. 172.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 173.

⁴⁰ Преп. Исаак Сирин. Слова подвижнические. М., 1858. С. 299.

⁴¹ Гоголь Н.В. Духовная проза. М., 1992. С. 440–441.

⁴² Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М.: Искусство, 2000. С. 169.

⁴³ Щербатова-Шевякова Т.С. Нередица: Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М., 2004. С. 210.

⁴⁴ Цит. по.: Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. С. 169.

⁴⁵ Как Алеше, которого, на первый взгляд, безвинно забрасывает камнями, а потом кусает Илюша ("Как вам не стыдно! Что я вам сделал?" – 14, 163), после разговора со штабс-капитаном Снегиревым становится ясно, что мальчик таким образом мстил за отца, опозоренного Алешиным братом Дмитрием: "Я, кажется, теперь все понял, – тихо и грустно ответил Алеша, продолжая сидеть. – Значит, ваш мальчик – добрый мальчик, любит отца и бросился на меня как на брата вашего обидчика... Это я теперь понимаю" (14, 183).

⁴⁶ Федоров Н.Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 274.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же. С. 96–97.

⁴⁹ Цит. по: Носов А.А. Реконструкция... С. 249.

⁵⁰ Федоров Н.Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 240.

⁵¹ В черновиках книги "Русский инок" есть знаменательные слова: "Дети, не ищите чудес, чудом веру убьете" (15, 245).

⁵² Пуцыкович В. О Ф.М. Достоевском: (Из воспоминаний о нем) // Новое время. 1902. 16(29) янв.

⁵³ Федоров Н.Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 172.

⁵⁴ Их следовало бы выдумать (фр.).

⁵⁵ Цит. по: Семенова С.Г. Философ будущего века – Николай Федоров. М., 2004. С. 225. См. также: Митр. Макарий (Оксиюк). Эсхатология св. Григория Нисского. М., 1999. С. 368–389.

⁵⁶ Убеждение, выжитое самим Достоевским, обретенное писателем еще в каторге: "нравственные лишения тяжелее всех мук физических" (4, 55).

⁵⁷ В двенадцатом чтении о богочеловечестве, говоря о посмертной судьбе отпавших и гордых, Соловьев утверждал: каждая "личность, умершая в самоутверждении, предоставлена безысходному стремлению к самоутверждению и чувству совершенной пустоты, которое и составляет ее мучение", однако для нее "в силу связи между видимою и невидимою Церковью, возможно еще общение любви с живущими в этом мире, и через это общение она может сделаться

причастною любви Божественной”, цит. по: *Носов А.А. Реконструкция...* С. 248–249.

⁵⁸ “Мысля о тебе так: изыдешь из стен сих, а в миру пребудешь как инок. Много будешь иметь противников, но и самые враги твои будут любить тебя. Много несчастий принесет тебе жизнь, но ими-то ты и счастлив будешь, и жизнь благословишь, и других благословить заставишь – что важнее всего” (14, 259).

⁵⁹ *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. 1. С. 136.

⁶⁰ “Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак. ⟨...⟩ Ты моя галлюцинация. Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых” (15, 72).

⁶¹ *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. 1. С. 273.

⁶² Там же. С. 108.

⁶³ Там же. С. 273.



Т.А. Касаткина

“БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ”: ОПЫТ МИКРОАНАЛИЗА ТЕКСТА

“ОШИБКА ГЕРОЯ” КАК ОСОБЫЙ ПРИЕМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Малькольму Джоунсу посвящается

Анатолий Найман в своих воспоминаниях приводит следующий эпизод¹. Анна Андреевна Ахматова хвалилась тем, что поймала Достоевского на ошибке: герой романа “Подросток” Аркадий Долгорукий, желая представить Ламберту пример истории, когда бы удовлетворение любовной страсти немедленно влекло за собой отвращение к объекту желания, восклицает: “Знаешь ты историю Ависаги?”. Достоевский, говорила Ахматова, перепутал историю Ависаги с историей Фамари (2 Цар 13). Сам Найман, однако, делает примечание, где оговаривает, что, возможно, ошибается вовсе не автор, а его герой. Очевидно, Найман совершенно прав, и все же “ошибка Ахматовой” тоже неслучайна и вскрывает нечто в произведении Достоевского, что никоим образом не характерно для других литературных текстов, ибо Анна Ахматова была все же профессиональным литератором, мастером высочайшего класса и секреты мастерства знала (и чувствовала) недурно.

Это нечто, не характерное для известной Ахматовой литературной техники (а техника всегда служит отражением и выражением – может быть, самым глубоким и адекватным – мировоззрения и мироощущения работающего в ней автора) и появляющееся – очевидно впервые (?) – у Достоевского, – есть *допущение “нефиксируемой” ошибки героя*, т.е. ошибки, задуманной автором как именно ошибка, но при этом не только не исправляемой, но даже не отмечаемой в качестве таковой никаким способом, привычным читателю².

Анна Ахматова хвалилась не зря – в академическом Собрании сочинений в 30-ти томах (17, 391) ошибка героя никак не

отмечена, и при имени “Ависага” дано примечание, отсылающее именно к эпизоду 3-й Книги Царств, где речь об Ависаге и идет (3 Цар 1, 1–4). Но, однако, когда мне пришлось комментировать роман “Подросток”³, я сразу же отметила в примечании ошибку, ничего не зная тогда о соответствующем наблюдении Ахматовой⁴. Говорю не для похвалы, а лишь для констатации того, что эта ошибка отмечается читателем, и полагаю, что на нас с Ахматовой этот читательский ряд далеко не заканчивается.

В истории комментирования произведений Ф.М. Достоевского есть как минимум один фрагмент, широко известный в качестве “ошибки героя”. Это место в “Братьях Карамазовых”, где Иван цитирует текст 117-го псалма (широко употребляющийся в богослужении), нещадно – и в соответствии со своими идеологическими установками – перевирая его. «И вот столько веков молило человечество с верой и пламенем: “Бо Господи явился нам”, столько веков взывало к Нему, что Он, в неизмеримом сострадании своем, возжелал снизойти к молящим» (14, 226).

Иван представляет здесь как призыв и просьбу богооставленного человечества известнейший стих, поющийся на утрени и на самом деле представляющий собой *торжество* о явлении и *вечном сопричастии человеку* Господа: “Бог – Господь, и явился нам” (Пс 117, 27). Этому торжеству, кстати, посвящен весь 117-й псалом, читающийся как своего рода антипоэма о великом инквизиторе, ибо в нем восхваляется вечная благодать и милость Господа, утверждается Его незамедлительная действенная помощь в ответ на призыв из тесноты и тьмы, говорится о тщете упования на людей, на князей.

Об искажениях Евангелия от незнания или непонимания Достоевский запишет в черновиках к роману: «ВАЖНЕЙШЕЕ. Помещик цитует из Евангелия и грубо ошибается. **Миусов** поправляет его и ошибается еще грубее. Даже Ученый ошибается. Никто Евангелия не знает. “Блаженно чрево, носившее тя”, – сказал Христос. Это не Христос сказал и т.д. **Старец** говорит: “Был ученый профессор (Вагнер)”. Из Евангелия: “Похвалил господин ловкого грабителя управляющего”. “Как же это? Я не понимаю”» (Выделено Достоевским; 15, 206). Полагаю, что именно эта черновая запись стала причиной уверенной констатации в комментариях к 30-томному академическому Собранию сочинений “ошибки героя”. То есть комментаторы все же основывались на авторском свидетельстве о должной присутствовать ошибке (хотя и заимствованном из черновиков). Более, насколько мне известно, нигде, отмечая неточности или искажения в

цитируемых текстах (наиболее очевидное присутствие ошибки в тексте), комментаторы не отмечают наличие “ошибки героя”. И напротив, зачастую исследователи упорно продолжают настаивать на том, что позицию героев Достоевского трудно отделить от авторской позиции даже в тех случаях, когда писатель за пределами художественных произведений ясно выражал свое несогласие с тем или иным воззрением в прямых высказываниях от первого лица⁵.

Между тем в условиях так называемой “полифонии”, т.е. присутствия в тексте полноценных *голосов* героев, *не редуцированных прямыми авторскими оценками* (что соблюдается Достоевским даже в том случае, когда сам герой прямо и недвусмысленно оценен согласным хором персонажей, как, например, Ракитин или Лужин), вне “завершающего” авторского слова (вне вообще присутствия голоса всеведущего автора по крайней мере в четырех из пяти великих романов и при наличии повествователя – фигуры, неоднократно *заявленной* у Достоевского как *менее компетентная*, чем действующие лица; характерно, что именно этой фигуре и передаются все *оценки*, тогда как *изображение* ряда сцен дается, как это неоднократно отмечалось, в *видении* всеведущего автора⁶), так вот, в означенных условиях “ошибка героя” становится чрезвычайно значимым приемом, позволяющим автору не только показать неправду героя, но и продемонстрировать *способ искажения истины* в присущем ему миропонимании. Как я уже говорила и как постаралась показать в своей последней книге⁷, герой Достоевского всегда говорит “на фоне” – в общем случае, на фоне полнозначного слова – и, конечно, наиболее очевидны вносимые им искажения должны быть на фоне цитаты, предполагаемой известной читателю.

Достоевский начинает отрабатывать прием “ошибки героя” при работе над “Бесами”, но, кажется, в этом романе все задуманные “ошибки героя” остаются в черновиках (особенно в этом смысле необходимо обратить внимание на знаменитые “Фантастические страницы”). Этот роман, впрочем, в плане существования в нем указанного приема, требует отдельного изучения. Однако кое в чем он нам может помочь уже сейчас.

Комментируя единственную до сих пор отмеченную “ошибку героя”, В.Е. Ветловская пишет: “Возможно, ошибка Ивана служит *средством характеристики этого героя*, указывая на нетвердое знание того, что Иван в своей речи опровергает” (Выделено мной – Т.К.; 15, 557). Роман “Бесы”, на мой взгляд, предельно наглядно показывает: *Достоевский не вводит в свой текст*

никаких существенных приемов в целях характеристики какого-либо персонажа. Это прерогатива того реализма, который, по Достоевскому, “мелко плавает”. В произведениях Достоевского, напротив, так сказать, *характеристика персонажа* (его социальный статус, образовательный ценз и т.д.) служит оправданием для введения того или иного приема с совершенно иной, *иного плана*, целью. Например, французская речь как составляющая образа Степана Трофимовича. Полагаю, Степан Трофимович говорит по-французски в тех случаях (или, по крайней мере, ради этих-то случаев и существует его навязчивый французский язык), когда русский текст, русские слова, не выражают в точности скрытой за обиходным диалогом мысли, которую нужно выразить автору.

Вот, на мой взгляд, неотразимый пример. В главе “Последнее странствование Степана Трофимовича” к нему пристаёт с назойливыми вопросами встретившийся Анисим: “– Уж не к нам ли в Спасов-с? – Да, я в Спасов. Il me semble que tout le monde va à Spassof...” (10, 487). Предложенный перевод: “Мне кажется, что все направляются в Спасов...” Однако буквальное значение французской фразы: “Весь мир идет в Спасов”, что не только гораздо нагляднее представляет идею, развиваемую героем (и автором) на заключительных страницах романа: весь мир движется к спасению и в объятия своего Спасителя, но и как прямая цитата соотносится с чрезвычайно важным для этой главы местом Евангелия от Иоанна: “{...} весь мир идет за Ним” (Ин 12, 19).

Чтобы не показалось, что пример единичный, – вот фраза из французского текста с предыдущей страницы, буквально предваряющая констатацию шествия мира к спасению. Софья Матвеевна обращается к Степану Трофимовичу: “Не пожелаете ли приобрести?”, поднося ему книги с вытесненным на переплете крестом. Видя крест на переплете, Степан Трофимович отвечает: “Eh... mais je crois que c’est l’Evangile; с величайшим удовольствием...” (10, 486). Предложенный (совершенно справедливо, как, впрочем, и в предыдущем случае) перевод: “Э... да это, кажется, Евангелие”. Однако буквальное значение фразы: “...но я верую, что это Евангелие (еще буквально: но я верую, что это благая весть)”. Смысл эпизода, таким образом, заключается в исповедании героем Креста как благой вести.

Итак, введение любого приема Достоевским всегда имеет более существенную цель, нежели характеристика персонажа. Причем, как мне на данный момент представляется, в двух романах, где прием “ошибка героя” представлен достаточно широко:

в “Подростке” и в “Братьях Карамазовых” – это не одна и та же цель.

В “Подростке” этот прием употребляется для демонстрации весьма непростой мысли: герой неизменно совершает ошибку там, где только что упрекал других в промахе. Так историю Ави-саги с историей Фамари Аркадий путает сразу же после того, как упрекнул Ламберта в невежестве. В романе есть особенно показательный случай (где, кстати, читателю дана прямая подсказка, прием, так сказать, продемонстрирован наглядно, ибо ошибка исправлена *до ее совершения* самим героем). Аркадий указывает Лизе, что она говорит “их” вместо “его” применительно к одному лицу: “Это ты про Васина говоришь их, Лиза? Надо сказать *его*, а не *их*. Извини, сестра, что я поправляю, но мне горько, что воспитанием твоим, кажется, совсем пренебрегли” (Выделено Достоевским, 13, 84) – и вскоре, при следующем же своем появлении в доме матери, сам ошибается, войдя вместе с Олей, разыскивающей Версилова: “Я тут ни при чем, – поспешил я отмахнуться и стал в сторонке, – я встретил эту особу лишь у ворот; она вас разыскивала, и никто не мог ей указать. Я же по собственному делу, которое буду иметь удовольствие объяснить после *них*...” (Выделено мной. – Т.К.; 13, 131).

То есть в “Подростке” целью приема является продемонстрировать нечто, имеющее самое непосредственное отношение к идее двойника и двойничества – одной из существеннейших идей в романе: человек вообще замечает и критикует в других именно *собственные промахи (огрехи, грехи; грех по-гречески – ἁμαρτία – от ἁμαρτάνω – ошибаться, промахиваться, не попадать)*⁸.

Цель введения приема в “Братьях Карамазовых”, как мне представляется на этой стадии исследования, – зафиксировать искажение истины в речи героя и указать направление этого искажения. То есть, соответственно, определить *истинную цель* речи героя.

Самая существенная операция, которую Иван производит с разбираемой фразой (“Бог – Господь, и явился нам”), – это изменение ее модальности. Действие переходит из разряда реального в разряд условного, желательного⁹. И это изменение модальности, зафиксированное, предъявленное читателю “ошибкой героя”, указывает на операции, последовательно производимые Иваном в его речи по отношению к фактам присутствия Бога в мире. «Пятнадцать веков уже минуло тому, как Он *дал обетование прийти во царствии Своем*, пятнадцать веков, как пророк

Его написал: “Се гряду скоро”. “О дне же сем и часе не знает даже и Сын, токмо лишь Отец Мой Небесный”, как изрек Он и сам еще на земле. Но человечество *ждет* Его с прежнею верою и с прежним умилением. О, с *большею даже верой, ибо пятнадцать веков уже минуло с тех пор, как прекратились залого с небес человеку:*

Верь тому, что сердце скажет,
Нет залогов от небес.

И только *одна лишь вера в сказанное* сердцем! Правда, было и тогда много чудес. Были святые, производившие чудесные исцеления; к иным праведникам, по жизнеописаниям их, сходила сама Царица Небесная. Но дьявол не дремлет, и в человечестве *началось уже сомнение в правдивости этих чудес.* Как раз явилась тогда на севере, в Германии, новая страшная ересь. Огромная звезда, “подобная светильнику” (т.е. Церкви), “пала на источники вод, и стали они горьки”. Эти ереси стали богохульно отрицать чудеса. Но тем пламеннее *верят* оставшиеся верными. Слезы человечества восходят к Нему по-прежнему, *ждут* Его, любят Его, надеются на Него, *жаждут* пострадать и умереть за Него, как и прежде... И вот столько веков молило человечество с верой и пламенем: “Бо Господи явися нам”, столько веков *взывало* к Нему, что Он, в неизмеримом сострадании своем, *возжелал* снизойти к молящим. Снисходил, посещал Он и до этого иных праведников, мучеников и святых отшельников еще на земле, как и записано в их “житиях”. У нас Тютчев, *глубоко веровавший* в правду слов своих, возвестил, что

Удрученный ношей крестной
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил благословляя.

Что непременно и было так, это я тебе скажу. И вот Он *возжелал* появиться хоть на мгновенье к народу, – к мучающемуся, страдающему, смрадно-грешному, но младенчески любящему Его народу» (Выделено мной. – Т.К.; 14, 225–226).

Вследствие таковых изменений, вследствие постоянного, почти незаметного для читателя введения ирреальной модальности, присутствие Бога в мире становится постепенно в речи Ивана не просто проблематичным, но уже не более чем фантастическим допущением – и это при том, что герой как бы настаивает как раз на истинности всего им упоминаемого. Но всякий раз после утверждения истинности (Правда, **Что непременно так и**

было), он сразу переходит не просто к констатации сомнения (мало ли кто в чем сомневается), но к *ожиданию* и *вере* верных и к *желанию* Господа прийти, что при умелом педалировании начинает восприниматься как *только* ожидание (без присутствия), *только* вера (без уверенности) и даже – *только желание* (без действия). (Я сейчас не разбираю иных искажений Ивана, присутствующих в этом тексте).

В конце концов, сами действия Господа оказываются нереальными. В этом смысле характерно еще одно искажение евангельского текста, присутствующее в Ивановой поэме: инквизитором приписываются Христу слова: “Хочу сделать вас свободными” (14, 229). Как это отмечено и комментарием к 30-томному академическому Собранию сочинений (15, 559), здесь имеются в виду прежде всего следующие слова Христа: “...если пребудете в слове Моем, то вы истинно Мои ученики, и познаете истину, и истина сделает вас свободными. Ему отвечали: мы семя Авраамово и не были рабами никому никогда: как же Ты говоришь: сделаетесь свободными? Иисус отвечал им: истинно, истинно говорю вам: всякий, делающий грех, есть раб греха. Но раб не пребывает в доме вечно; сын пребывает вечно. Итак, если Сын освободит вас, то истинно свободны будете” (Ин. 8, 31–36). Несмотря на формальное присутствие условной модальности в евангельском тексте, он весь пребывает в области реальной модальности, так как Христос указывает условие, при наличии которого действие произойдет *непрерывно*. То есть Христос уже *сделал* людей свободными (со Своей стороны совершил необходимое действие для их освобождения) – теперь дело лишь за их необходимым (именно постольку необходимым, поскольку они свободны) *встречным* действием.

Именно на основании этого, уже совершенного Христом действия старец Зосима (вслед за своим братом Маркелом) будет утверждать ежеминутную возможность, более того, присутствие уже рая на земле (рай – царство *свободы* прежде всего, избавление от гнета природной необходимости, в том числе – от необходимости смерти и разложения, управляющей землею до тех пор, пока человек не производит ответного действия на действие и призыв Христов; именно поэтому Зосима говорит: “Человек, не возносись над животными: они безгрешны, а ты со своим величием *гноишь* землю своим появлением на ней и *след свой гнойный оставляешь* после себя – увы, почти всяк из нас” (Выделено мной. – Т.К.; 14, 289)). Рай не осуществляется лишь потому, что человек его *не замечает*. Маркел так просит прощения у

птичек: “Птички Божии, птички радостные, простите и вы меня, потому что и перед вами я согрешил... была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один все обесчестил, а красы и славы *не приметил вовсе*” (Выделено мной. – Т.К.; 14, 263). Это *непримечание* – также активное действие человека, проявление его свободы, гарантированной Христом. Это как бы другая сторона, изнанка этой свободы. Рай уже есть, и человек свободен вступить в него, но рай будет неосуществлен, неприметен до тех пор, пока человек не *пожелает* его заметить¹⁰. Именно обереганием человеческой свободы объясняет А.С. Хомяков вознесение Христа и нисхождение Духа Святого в день Пятидесятницы: “Тайна Христа, спасающего тварь, есть тайна единства и свободы человеческой в воплощенном слове. Познание этой тайны было вверено единству верных и их свободе, ибо закон Христов есть свобода... Христос *зримый* – это была бы истина навязанная, неотразимая, а Богу угодно было, чтобы истина усвоилась *свободно*. Христос *зримый* – это была бы истина внешняя; а Богу угодно было, чтобы она стала для нас внутреннею, по благодати Сына, в ниспослании Духа Божия. Таков смысл Пятидесятницы. Отселе истина должна быть для нас самих во глубине нашей совести. Никакой видимый признак не ограничит нашей свободы, не даст нам мерил для нашего самосуждения против нашей воли”¹¹. Христос отступает, чтобы не стоять навязчивым фактом, чтобы не посягать внешним образом на свободу – и открывается всякому готовому. В романе “Братья Карамазовы” этому действию Христову адекватны чудеса у гроба Зосимы. Люди ожидают видимых всем чудес, ставших бы перед ними неотразимым фактом, обеспечивших бы их слабую веру внешним свидетельством, авторитетом удостоверенного события. Но таких чудес не происходит, мало того, Зосима смиренно отступает в область действия законов природы падшего мира, законов тления (“провонял”), чтобы не посягать на свободу *не желающих примечать* рая¹². И все же чудеса у гроба происходят, обращенные, однако, не ко всем, а к *каждому*, кто действительно и жизненно в них нуждается, и при этом может и желает видеть. Прежде всего это, конечно, чудо главы “Кана Галилейская”, открывающее Алеше видение вечного пира Христова и содействующее его самого неколебимым воином Христовым, но это и чудо “светлого духа”, явившегося, чтобы не дать Митеньке совершить отцеубийство¹³. Это и чудо воскресения Жучки у постели больного Илюшечки, трагически повторенное Колей Красоткиным, демонстрирующим, как собака выполняет коман-

ду “умри!” и затем “воскресает” только и исключительно по его призыву¹⁴. Чудо, в отличие от закона природы, – это тоже область свободы: свободы Бога, человека и мироздания.

Иван же, вопреки реальности романного мира и мира Божия, в своей поэме вновь переводит само действие Христа в область ирреальной модальности: “*Хочу* сделать вас свободными”.

Итак, в “Братьях Карамазовых” “ошибка героя” определяет вектор отклонения позиции героя от истины и, в принципе, в данном случае позволяет читателю задолго до того, как это будет сформулировано в восклицании Алеши, догадаться, что все дело здесь в том, что Иван, как и великий инквизитор “в Бога не верует”, или, во всяком случае, не признает Его *реального постоянного присутствия в мире* – на чем основано все христианство. Искаженное цитирование 117-го псалма указывает: Иван, как и герой его поэмы, – из тех зигждущих, что отвергли камень¹⁵, легший во главу угла: а это, наверное, самая известная строка 117-го псалма, повторенная Иисусом во всех синоптических Евангелиях (Мф. 21,42; Мк. 12,10; Лк. 20,17). И значит, вся их постройка фантастична и безосновательна.

Однако прием “ошибка героя”, по-видимому, обязан своим существованием в произведениях Достоевского не только последовательно проведенному полифоническому принципу или, вернее – вот именно *вполне и до конца последовательно* проведенному полифоническому принципу, не ограничивающемуся рамками произведения, но включающему в себя и его читателей. Наши западные коллеги (прежде всего, Робин Миллер¹⁶) давно уже сформулировали еще один принцип “литературной техники” Достоевского, названный ими “вовлечение читателя”. Он состоит в том, что читатель не получает никакого – прежде всего, нравственного – преимущества перед ошибающимися или слишком опрометчиво судящими героями. Прием “ошибка героя” показывает, что читатель Достоевского не получает также никакого – не только *интеллектуального*, но и *информационного* – преимущества перед ошибающимся героем – т.е. не получает его *даром*, как навязчивую подсказку, как “помочи” от автора – но оказывается в интеллектуальном диалоге с героем на равных и один на один. Читатель Достоевского получает возможность (в том случае, если по незнанию или по иной (например, идеологической) причине ошибается вместе с героем) – и *свободу* – не заметить ошибки, пережить заблуждение как истину, переболеть заблуждением в рамках романа; и это – сродни прививке от страшной болезни – небезопасное, но в высшей степени эффе-

ктивное профилактическое средство. Автор в романе Достоевского поступает как Христос в Вознесении и Пятидесятнице – он не позволяет никакому навязчиво очевидному признаку ограничивать нашу свободу. Он не навязывает и не дает нам мерил не только для бездумного и без труда совершенного осуждения героя, но и “для нашего самоосуждения против нашей воли”.

ПУШКИНСКИЕ ЦИТАТЫ КАК ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ “ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА”

Валентину Семеновичу Непомнящему посвящается

В аспирантской группе Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, в основном занимавшейся, в разных аспектах, изучением присутствия библейских текстов в произведениях Ф.М. Достоевского, возникла проблема: каким должно быть количество слов в цитате, чтобы мы могли определить ее в таковом качестве. Казалось бы, ответ очевиден – не меньше двух. На сомнительности констатации цитаты в случае совпадения одного слова настаивали и оппоненты на защите Светланы Мороз¹⁷. Однако характерно, что Виктор Ляху, опиравшийся на западные работы¹⁸ и теоретически соглашавшийся с необходимостью наличия хотя бы двух слов прецедентного текста в анализируемом тексте для констатации “вербальной параллели”, изменяет заявленным теоретическим установкам, как только переходит непосредственно к анализу текстов Достоевского, причем его указания на “вербальные параллели”, основывающиеся на одном слове, вполне очевидны¹⁹. Такие “однословные” параллели легко опознаются, поскольку обычно в сильной степени поддержаны контекстом: т.е. в прецедентном тексте и в тексте анализируемом речь идет, в сущности, об одном и том же²⁰.

Совпадающие слова в “вербальных параллелях” – своего рода скрытые цитаты, т.е. цитаты, не выделенные как таковые автором анализируемого текста. Их можно бы назвать “булавками”, прищипливающими аллюзию к прецедентному тексту, несомненно доказывающими ее *осознанное автором* присутствие. Однако у Достоевского встречаются и отдельные слова, выделенные как цитаты, и не разглядеть их в таком качестве (причем – в качестве именно *точных* цитат, привлекающих для участия

в тексте Достоевского вполне определенные тексты) оказывается не безвредным для адекватного восприятия произведения.

Речь пойдет о пушкинских цитатах, служащих своего рода введением в диалог Христа и инквизитора в “Поэме о великом инквизиторе”. По видимости они даны для характеристики места действия: «Проходит день, настает темная, горячая и “бездыханная” сеvilьская ночь. Воздух “лавром и лимоном пахнет”. Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму» (14, 227–228). В комментариях к академическому собранию сочинений эти взятые в кавычки слова названы одной “измененной цитатой” из трагедии А.С. Пушкина “Каменный гость”:

Приди – открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух – ночь лимоном
И лавром пахнет... (15, 559)

И однако “бездыханная” – слишком характерное слово, чтобы счесть его “изменением” строки “недвижим теплый воздух”. Когда мне пришлось в очень ограниченные сроки готовить комментарии к Собранию сочинений Ф.М. Достоевского в 9-и томах²¹, я готова была впасть в отчаяние: передо мною здесь очевидно вторая пушкинская цитата, но понятно, что я ни за что не успею ее найти. Выручил Валентин Семенович Непомнящий. Цитата была атрибутирована мгновенно: “Отрывки из путешествия Онегина”, конец последней строфы²²:

И бездыханна и тепла
Немая ночь²³.

Тут стало понятно, что все только начинается...

Мне уже случалось писать о способе цитирования, характерном для Достоевского: «Для Достоевского цитата – всегда возможность создать дополнительное измерение в творимой им “вторичной реальности”, двумя-тремя словами соединить мир своего романа с иным миром, который тем самым начинает в его романе подспудно присутствовать и оказывать на него – иногда очень мощное – воздействие. Цитата для Достоевского – род заклинания, которым он *вызывает*, словно духов, *приводит* в свой текст чужие образы. Это возможность (мгновенно, минимальными средствами) огромного расширения смысла, ибо *все богатство* значений и ассоциаций процитированного произведения вбирается Достоевским в текст посредством цитаты”²⁴. Здесь говорится о двух-трех словах, но, очевидно, что “однословная” цитата

(особенно если она выделена кавычками самим автором, как в настоящем случае) может выполнять ту же функцию. Для интерпретатора при этом всегда возникает проблема (практически неразрешимая) соревнования с несравненно более могучим интерпретатором – Достоевским; необходимость дотянуться до его глубины понимания процитированного произведения, чтобы понять смысл цитирования. Между тем здесь ситуация была иной: опознанная цитата отсылала к пушкинскому тексту, который ранее фигурировал в публицистике Достоевского. В первом номере “Дневника писателя” за 1876 г., в III главке 1-й главы он пишет о том, что в названии главки обозначено как «Дети мыслящие и дети облегчаемые. “Обжорливая младость”»: “Жаль еще тоже, что детям теперь так все облегчают – не только всякое изучение, всякое приобретение знаний, но даже игру и игрушки. Чуть только ребенок станет лепетать первые слова, и уже тотчас же начинают его облегчать. Вся педагогика ушла теперь в заботу об облегчении. Иногда облегчение вовсе не есть развитие, а, даже напротив, есть отупление. Две-три мысли, два-три впечатления поглубже выжитые в детстве, собственным усилием (а если хотите, так и страданием), проведут ребенка гораздо глубже в жизнь, чем самая облегченная школа, из которой сплошь да рядом выходит ни то ни се, ни доброе ни злое, даже и в разврате не развратное, и в добродетели не добродетельное.

Что устрицы, пришли? О радость!

Летит обжорливая младость

Глотать...

Вот эта-то “обжорливая младость” (единственный дрянной стих у Пушкина потому, что высказан совсем без иронии, а почти с похвалой) – вот эта-то обжорливая младость из чего-нибудь да делается же? Скверная младость и нежелательная, и я уверен, что слишком облегченное воспитание чрезвычайно способствует ее выделке; а у нас уж как этого добра много!» (22, 9–10).

“Единственный дрянной стих у Пушкина” принадлежит той же, “одесской” части “Отрывков из путешествия Онегина”.

Совершенно очевидно, что текст Достоевского в “Дневнике писателя”, маркированный цитатой из “Отрывков из путешествия Онегина”, включает в себе проблематику “Великого инквизитора”, но, так сказать, с противоположным знаком. Иван Карамазов только что (перед появлением соответствующей цитаты в “Братьях Карамазовых”) утверждал непереносимость страданий детей. Великий инквизитор сейчас будет утверждать непереноси-

мость вообще человеческих страданий (все человечество за исключением немногих сильных приравнивая к “маленьким детям, взбунтовавшимся в классе” (14, 233), из которых он стремится понаделать “счастливых младенцев, не знавших греха” – (14, 236–237)) и упрекать Христа как раз за отказ от “облегчения” человеку понимания его роли и места на земле, а далее – за отказ от “облегчения” самой роли... Великий инквизитор будет ставить себе всяческое “облегчение” в заслугу.

Достоевский – за отсутствие “облегчения”, за “собственное усилие”, даже за страдание... Страдание, во всяком случае, предпочитается “облегчению”. Лучше страдание, чем “обжорливая младость”. Страдание, даже до смерти, становится в романе залогом глубины Илюши и созданного вокруг него братства мальчиков. Залогом их созидания как воистину человеков, а не эфемерных “облегченных” существ, о которых сам инквизитор скажет, что они тихо умрут “и за гробом обрящут лишь смерть. (...) Ибо если б и было что на том свете, то уж, конечно, не для таких, как они” (14, 236).

Можно сказать, что пушкинская цитата есть способ существования авторской позиции в “Поэме о великом инквизиторе” – авторской позиции, которая никак не может проявиться иначе, поскольку автор несравненно более чем обычно ограничен здесь в правах – ибо находится в области текста, сотворенного персонажем. Достоевский выходит из положения характерным для себя способом: он предоставляет персонажу использовать слово (в данном случае – цитату) в значении, определяемом узким контекстом: как описание места действия; но сам вводит посредством цитаты не только пушкинский текст (который в этой части – весь под знаком “обжорливой младости”), но и свой публицистический текст, в котором фигурирует соответствующая цитата.

Все сказанное вынуждает поближе приглядеться к произведению, которому принадлежит вторая цитата, – к “Каменному гостю”.

Вообще, всяких интереснейших соответствий тут множество, начиная с имени главного действующего лица. Жуан, Гуан (Хуан) – это ведь Иван, и здесь как бы дается вторая “веха” носителю имени: он свободен самоопределяться в диапазоне от “Иоанна Милостивого”, с отвержения подвига и пути которого он начинает объяснение своего “неприятия мира” (14, 215), до “Дон Гуана”. Очевидно, путь последнего он на наших глазах и опробует. Во всяком случае, прежде чем перейти к “постановке

Алеши на свою точку” (14, 216), Иван скажет: “Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою”, – и улыбнется вдруг “совсем как маленький кроткий мальчик”. “Никогда еще Алеша не видал у него такой улыбки” (14, 215). Перед нами, по сути, парафраз обращения Дон Гуана к Доне Анне:

О Дона Анна, –
Молва, быть может, не совсем неправа,
На совести усталой много зла,
Быть может, тяготеет. Так, разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры, как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю²⁵.

Дон Гуан, “полюбивший добродетель”, все же не уйдет, не добившись поцелуя от “должной быть верной и гробу” вдовы. Иван же уже через несколько страниц заявит измученному его речью Алеше: “Ты мне дорог, я тебя *унустить* не хочу и *не уступлю* твоему Зосиме” (14, 222) – и заставит-таки брата “сказать нелепость” – произнести смертный приговор генералу, затравившему мальчика собаками (14, 221). И там и тут нам представлена стратегия соблазнителя, и там и тут за этой стратегией стоит прямо названный в тексте – *лукавый, бес, черт*.

Инеза! – черноглазая... о, помню.
Три месяца ухаживали вы
За ней; насили-то помог *лукавый*²⁶.

Иван, добившийся от Алеши солидарности в бунте, вырвавший у него “расстрелять!”, реагирует на это следующим образом: “– Браво! – *завопил* Иван в каком-то восторге, – уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя *бесенок* в сердечке сидит, Алешка Карамазов!

– Я сказал нелепость, но...

– То-то и есть, что но... – *кричал* Иван. – Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит, и без них, может быть, в нем совсем ничего бы не произошло. Мы знаем, что знаем!” (14, 221).

Иван буквально повторяет здесь слова, которые мы впоследствии услышим от его черта в главе “Черт. Кошмар Ивана Федоровича”²⁷. Иван здесь крайне неадекватен, словно одержим²⁸,

словно это одержавший его бес вопит в восторге, приветствуя бесенка в сердце брата.

Лауру и Дон Гуана, “покорных учеников разврата”, в “Каменном госте” называют *демонами* те, кого они соблазняют. Дон Карлос – Лауру (“Милый демон!”²⁹); Дона Анна – Дон Гуана (“Вы суший демон”³⁰). Лаура называет Дон Гуана, убившего Дон Карлоса, *дьяволом*³¹. В трагедии Пушкина перед нами два “демона”, отвращающих соблазняемых от добродетели, что значит прежде всего – переводящих их взор от вечного к сиюминутному, и три их жертвы (Инеза, Дон Карлос, Дона Анна), причем все трое соvrащенных погибают, словно конечной целью соблазнитель³² и было не наслаждение (лишь приманка), но смерть. Именно во время такого призыва (“*carpe diem*”) Лауры к Дон Карлосу (после его, по сути “*memento mori*” или, по крайней мере, “помни о старости”, т.е.: не принимай текущего мгновения за вечность, тщеты за нетленное³³) и прозвучит строка, процитированная в “Братьях Карамазовых”:

Тогда? Зачем
Об этом думать? что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?
Приди – открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: “Ясно!”³⁴
<...> слушай, Карлос,
Я требую, чтоб улыбнулся ты...
– Ну то-то ж!

Тут-то улыбнувшийся Дон Карлос и произносит свое “милый демон!”³⁵, после чего сразу звучит призывный клич Дон Гуана, несущего ему смерть. Так же мгновенно после “холодного, мирного поцелуя”³⁶ Доны Анны раздается стук пришедшей статуи Командора³⁷. Соблазняющие наслаждением мгновенной жизни уводят в смерть.

Здесь нужно еще отметить, что единственная любовная сцена в “Каменном госте”, после которой никто не умирает, происходит между двумя “демонами”, Лаурой и Дон Гуаном, прямо над свежим трупом; вообще же все любовные сцены происходят так или иначе в присутствии покойников – даже когда Дона Анна пытается как раз такого присутствия избежать, приглашая Дон Гуана к себе домой, он тут же зовет туда же статую. Создается ощущение, что смерть не просто неотступно следует за любов-

ным соблазном, но и *сама суть соблазна* вовсе не в любви, но в смерти. Здесь чрезвычайно характерна реплика Дон Гуана, с которой начинаются его любовные воспоминания об Инезе (причем если включить предшествующую реплику Лепорелло, которую *подхватывает и продолжает* Дон Гуан, то текст получится еще более характерный):

Насилу-то помог лукавый.
В июле... ночью. Странную приятность
Я находил в ее печальном зоре
И помертвельных губах. Это странно³⁸.

Реплика закольцована словами “странная”, “странно”, что, конечно, должно обратить особое внимание читателя на это действительно странное обстоятельство.

Соблазн счастья и устройства в этой жизни и завлечение посредством этого счастья в абсолютную, безнадежную смерть, как отчасти уже было сказано, путь и великого инквизитора: «Тогда мы дадим им тихое, смиренное счастье, счастье *слабосильных* существ, какими они и созданы. О, мы убедим их наконец не гордиться, ибо Ты вознес их и тем научил гордиться; докажем им, что они *слабосильны* (как тут не вспомнить слова гордой прежде Доны Анны, назначающей второе свидание Дон Гуану: “О Дон Гуан, как сердцем я *слаба*”. – Т.К.), что они только жалкие дети, но что детское счастье слаще всякого. Они станут робки и станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке. (...) О, мы разрешим им и грех, они слабы и бессильны, и они будут любить нас как дети за то, что мы им позволим грешить. Мы скажем им, что всякий грех будет искуплен, если сделан будет с нашего позволения; позволяем же им грешить потому, что их любим, наказание же за эти грехи, так и быть, возьмем на себя. (...) И все будут счастливы, все миллионы существ, кроме сотни тысяч управляющих ими. Ибо лишь мы, мы, хранящие тайну, только мы будем несчастны. Будет тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла. Тихо умрут они, тихо угаснут во имя Твое и за гробом обрящут лишь смерть» (14, 236). (Тут неотвязно мерещится и презрительное: “Брось ее, все кончено”, – сказанное Каменным гостем о Доне Анне Дон Гуану. Сказанное – словно о сломанной кукле, словно она, попав в сети греха, не ответственна, как ее соблазнитель, а просто лишена души и жизни, и все, что может последовать, имеет отношение к нему, но не к ней).

Великий инквизитор ведет себя как соблазнитель, отвращающий *вдовующее человечество* (а согласно экспозиции Ивановой поэмы это именно так – Христос *отсутствует* пятнадцать веков) от верности его Супругу³⁹, поворачивающий его лицом к себе, не дающий ему оторваться от себя, отвлечься хоть на миг от непрерывно длящегося “холодного мирного” поцелуя “тихого счастья”. Тут, наконец, становится предельно ясно, почему соблазн напрямую ведет к смерти. Великий инквизитор так описывает одержавшего его беса: “Страшный и умный дух, дух *самоуничтожения и небытия*” (14, 229). Отсюда и “странная приятность”, ощущаемая одержимыми от всего “помертвелого”, от всего, движимого ими к небытию.

Но самую точку, острие схождения текстов Пушкина и Достоевского нам только еще предстоит разглядеть.

Продолжим чуть-чуть текст “Великого инквизитора”, содержащий две разбираемые пушкинские цитаты. «Проходит день, настает темная, горячая и “бездыханная” севильская ночь. Воздух “лавром и лимоном пахнет”. Среди глубокого мрака вдруг отворяется железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму. Он один, дверь за ним тотчас же запирается. Он останавливается при входе и долго, минуту или две, всматривается в лицо Его. Наконец тихо подходит, ставит светильник на стол и говорит Ему: “Это Ты? Ты? – Но, не получая ответа, быстро прибавляет: – Не отвечай, молчи. Да и что бы Ты мог сказать? Я слишком знаю, что Ты скажешь. Да Ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано Тобой прежде. Зачем же Ты пришел нам мешать?”» (14, 227–228). Почти сразу вслед за этими словами Алеша прерывает Ивана вопросом, пытаясь выяснить природу происходящего: “Я не совсем понимаю, Иван, что это такое? – улыбнулся все время молча слушавший Алеша, – прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*? – Прими хоть последнее, – рассмеялся Иван, – если уж тебя так разбаловал современный реализм и ты не можешь вынести ничего фантастического – хочешь *qui pro quo*, то пусть так и будет. Оно правда, – рассмеялся он опять, – старику девяносто лет, и он давно мог сойти с ума на своей идее. Пленник же мог поразить его своею наружностью. Это мог быть, наконец, просто бред, видение девяностолетнего старика пред смертью, да еще разгоряченного вчерашним автодафе во сто сожженных еретиков. Но не все ли равно нам с тобою, что *qui pro quo*, что безбрежная фантазия? Тут дело в том

только, что старику надо высказаться, что наконец за все девяносто лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все девяносто лет молчал. – А пленник тоже молчит? Глядит на него и не говорит ни слова? – Да так и должно быть во всех даже случаях, – опять засмеялся Иван” (14, 228).

Если у Достоевского о чем-то говорится, что это все равно и не важно – тут-то и держи ухо востро. Особенно если это “неважное” так подробно обсуждается. Невозможно не заметить, что герои в своем обсуждении предполагают, а инквизитор так прямо настаивает на, если можно так выразиться, “статуарности” пленника. Ничего не может быть Им развито, ничего нового поведано, Он – лишь закаменевшее свидетельство некогда бывшей кипящей жизни. Возможно (продолжим варианты, предлагаемые Иваном), Он – это Его статуя, каких множество было в Испании, в храмах и на улицах, которые участвовали в процессиях и крестных ходах. Потому-то все и узнают Его – кругом все наполнено Его изображениями⁴⁰. И тут наше предположение поддержит еще одна цитата, тем более что к Пушкину она некоторое отношение тоже имеет – но только при своем втором появлении.

Слово “стогны” во всем корпусе текстов Достоевского встречается три раза. Два из них – в “Великом инквизиторе”⁴¹, первый раз – при появлении, второй раз – при уходе Христа. Надо ли говорить, что это чрезвычайно значимые позиции. Есть большой соблазн “закольцевать” пришествие Христа в поэме этим словом. Но перед нами не одни и те же “стогны” – это отсылка к разным текстам, что и выражено разными синтаксическими конструкциями. «Он снисходит на “стогны жаркие” южного города <...>» (14, 226). «И выпускает Его на “темные стогна града”. Пленник уходит» (14, 239). Ко второй цитате мы вернемся в свое время, а первую помогает расшифровать третий случай появления слова “стогны” у Достоевского. Это, собственно, тоже цитата, но, как и тогда, когда мы разбирали слово “бездыханная”, цитата, включенная в интерпретирующий контекст, имеющий очень непосредственное отношение к “Великому инквизитору” и в целом – к беседе Алеши с Иваном.

В статье “Г-н -бов и вопрос об искусстве” (1861), разъясняя пользу чистого искусства, Достоевский в том числе пишет: «Кроме того, можно относиться к прошедшему и (так сказать) байронически. В муках жизни и творчества бывают минуты не то чтоб отчаяния, но беспредельной тоски, какого-то безотчетного позыва, колебания, недоверия и вместе с тем умиления перед прошедшими, могущественно и величаво законченными судьбами исчез-

нувшего человечества. В этом энтузиазме (байроническом, как называем мы его), перед идеалами красоты, созданными прошедшим и оставленными нам в вековечное наследство, мы изливаем часто всю тоску о настоящем, и не от бессилия перед нашею собственною жизнью, а, напротив, от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся. Мы знаем одно стихотворение, которое можно почесть воплощением этого энтузиазма, страстным зовом, молением перед совершенством прошедшей красоты и скрытой внутренней тоской по такому же совершенству, которого ищет душа, но должна еще долго искать и долго мучиться в муках рождения, чтоб отыскать его. Это стихотворение называется “Диана”, вот оно:

ДИАНА

Богини девственной округлые черты,
 Во всем величии блестящей наготы,
 Я видел меж дерев над ясными водами,
 С продолговатыми бесцветными очами...
 Высоко поднялось открытое чело,
 Его недвижностью вниманье облегло, —
 И дев молению в тяжелых муках чрева
 Внимала чуткая и каменная дева.
 Но ветер на заре между листов проник;
 Качнулся на воде богини ясный лик;
 Я ждал, — она пойдет с колчаном и стрелами,
 Молочной белизной мелькая меж древами,
 Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,
 На желтоватый Тибр, на группы колоннад,
На стогны длинные... Но мрамор недвижимый
 Белел передо мной красой непостижимой.

Последние две строки этого стихотворения полны такой страстной жизненности, такой тоски, такого значения, что мы ничего не знаем более сильного, более жизненного во всей нашей русской поэзии. Это отжившее прежнее, воскресающее через две тысячи лет в душе поэта, воскресающее с такою силою, что он ждет и верит, в молении и энтузиазме, что богиня сейчас сойдет с пьедестала и пойдет перед ним,

Молочной белизной мелькая меж древами...

Но богиня не воскрешается, и ей не надо воскресать, ей не надо жить; она уже дошла до высочайшего момента жизни; она уже в вечности, для нее время остановилось; это высший момент жизни, после которого она прекращается, — настает олимпийское

спокойствие. Бесконечно только одно будущее, вечно зовущее, вечно новое, и там тоже есть свой высший момент, которого нужно искать и вечно искать, и это вечное искание и называется жизнью, и сколько мучительной грусти скрывается в энтузиазме поэта! Какой бесконечный зов, какая тоска о настоящем в этом энтузиазме к прошедшему!” (18, 96–97).

Этот текст “переговорит” Иван, начиная беседу с Алешей: “Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, – в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище, и никак не более. И не от отчаяния буду плакать, а лишь просто потому, что буду счастлив пролитыми слезами моими. Собственным умилением упьюсь” (14, 210).

Между тем Алеша выскажет иную позицию, мало того, обозначит ее как то, что послужит ко спасению Ивана: “{...} надо воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали” (14, 210). Эти позиции братьев соотносятся примерно как поведение статуй в стихотворении Фета “Диана” (разъясненном Достоевским) и в пушкинском “Каменном госте”.

В начале “Великого инквизитора” Он «снисходит на “стоigny жаркие”» (14, 226). Слово “длинные” заменено, но сохранена синтаксическая конструкция, более того, слово “снисходит”, которого нет у Фета, очевидно имеет своим прообразом “сойдет с пьедестала” из интерпретации Достоевского. То есть здесь, в поэме Ивана, совершается нечто противоречащее тому, что совершается обычно (в том числе в стихотворении, к которому отсылает цитата), оживает то, что сочтено отжившим, мертвым, закамевшим, и приходит, вторгается в действительность, не предполагающую возможности такого вторжения. Но ведь то же самое происходит и в “Каменном госте”!

Лепорелло

А командор? что скажет он об этом?

Дон Гуан

Ты думаешь, он станет ревновать?

Уж верно нет; он человек разумный

И, верно, присмирел с тех пор, как умер.

Но с момента пришествия Христова никто не умирает, во всяком случае – не умирает безвозвратно, вопреки утверждениям великого инквизитора. Дон Гуан и инквизитор словно говорят в один голос: уйди, не мешай, оставь мне супругу (Церковь, человечество), ты (Ты) мертв, ты (Ты) камень, молчи. Но Тот, к Кому они обращаются (и Его представитель), оказываются живее живого. Тут интересно и еще одно обстоятельство. “Каменный гость” предваряется итальянским эпиграфом, где в титуле командора явственно проступает латинское слово *commendator*, означающее “рекомендующий, поручитель, хвалитель”. “Великий поручитель” – так, в сущности, обращается Лепорелло к статуе командора. Но Великий Поручитель, залогом Своим искупивший нас от “сени смертных”, – Христос. Уж если мертвый супруг приходит взыскать с соблазнителя жены, то тем более не отступает от своей невесты – Церкви, в идеале долженствующей объять все человечество, – Христос⁴². Характерно, однако, что и Тот и другой являются одновременно на зов и на вызов. Зов явственнее выражен в “Великом инквизиторе”, в искаженном Иваном стихе псалма: «И вот столько веков молило человечество с верой и пламенем: “Бо Господи явися нам”, столько веков зывало к Нему (...)» (14, 226), вызов – в “Каменном госте”, но, конечно, прямой причиной явления Христа в поэме Ивана послужит то, что инквизитору “надо высказаться” за “все девяносто лет”, а одной из причин явления командора – возносящиеся к Небу (в том числе и от Лепорелло) жалобы на “развратного, бессовестного, безбожного” Дон Гуана.

И еще – может быть, самое главное. В “Каменном госте” торжествует побежденное при жизни, казалось – побежденное окончательно, причем, очевидно, именно вызов обеспечивает возможность этой победы. По аналогии мы можем заключить и о торжестве Христовой Церкви над созданным инквизитором “человеческим стадом”, несмотря на то, что он полагает, что дело это “кончено, и кончено крепко” (14, 229).

И вот тут нам нужно обратиться к “стогам”, на которые выпускает инквизитор пленника. Надо заметить, что слово это редкое не только у Достоевского. Во всяком случае, комментаторы академического собрания сочинений не усомнились (и справедливо) соотнести “темные стоги града” с хрестоматийным пушкинским “Воспоминанием” (“Когда для смертного умолкнет шумный день...” 1828) (15, 563). Это верно в той, собственно, степени, в какой цитату можно рассматривать как относящуюся к великому инквизитору. Последние слова стихотворения: “Строк печальных

не смываю”, и слова Ивана: “Поцелуй горит на его сердце, но старик остается в прежней вере” (14, 239) соотносимы, и тем самым стихотворение делается комментарием к внутреннему состоянию “старика”, несколько, надо полагать, колеблющим нашу привычную неразмышляющую уверенность в “идиллическом”, “всепрощающем” (со стороны Христа) завершении Ивановой поэмы⁴³.

Но цитата “темные стогны града” двухадресна, во-первых, потому, что относится не только к инквизитору, но и к пленнику: они оба присутствуют во фразе с цитатой: «И выпускает Его на “темные стогна града”» (14, 239), а во-вторых, потому, что, соответственно, двуконтекстна. И если по отношению к великому инквизитору она отвечает на вопрос, что с ним случилось, когда он остался один, то по отношению ко Христу она, очевидно, должна отвечать на вопрос, куда Он пошел? И, конечно, “прецедентным текстом” здесь, по логике, должно быть Евангелие. Слово и здесь практически не встречается. Мне удалось найти лишь один случай его употребления в старославянском переводе, вполне удовлетворяющий, впрочем, правилам определения “прецедентного текста”: “изыди скоро на распутия и стогны града” (Лк. 14, 21) (в синодальном переводе: “пойди скорее по улицам и переулкам города”). И вот, место, которому принадлежит цитата, оказалось знаменитой притчей о званых и избранных, т.е. о тех, кто будет удостоен участия в пире в царствии Божиим, а это, как мы помним, основное обвинение, предъявляемое Христу инквизитором: к Тебе придут лишь сильные и избранные, а для слабых у Тебя нет ни счастья на земле, ни места в царствии Твоем. Пленник уходит молча, но текст, вызванный цитатой, отвечает инквизитору: “...один человек сделал большой ужин, и звал многих. И когда наступило время ужина, послал раба своего сказать званым: идите, ибо уже все готово. И начали все, как бы сговорясь, извиняться. Первый сказал ему: я купил землю, и мне нужно пойти посмотреть ее; прошу тебя, извини меня. Другой сказал: я купил пять пар волов, и иду испытать их; прошу тебя, извини меня. Третий сказал: я женился; и потому не могу прийти. И возвратясь, раб тот донес о сем господину своему. Тогда, разгневавшись, хозяин дома сказал рабу своему: *пойди скорее по улицам и переулкам города*, и приведи сюда нищих, увечных, хромых и слепых. И сказал раб: господин! исполнено, как приказал ты, и еще есть место. Господин сказал рабу: *пойди по дорогам и изгородям*, и убеди прийти, чтобы наполнился дом мой. Ибо сказываю вам, что никто из тех званых не вкусит моего ужина. Ибо много званых, но мало избранных” (Лк. 14, 16–24).

Итак, Христос идет на “темные стогны града” за “нищими, увечными, хромыми и слепыми”, за теми самыми слабыми и ущербными, что, по мнению великого инквизитора, не заслуживают никакой посмертной судьбы. Именно они возлягут на пиру в царствии Божием, на празднестве в Кане Галилейской, куда не попадут говорящие Ему: “Уйди, не мешай, у нас свои заботы, у нас своя земля, свое дело, своя свадьба, *извини нас*”. В этом контексте поцелуй, который получил великий инквизитор, может быть истолкован и как *прощальный*.

Маленькой незаметной цитатой, опрометчиво употребленной самим же героем, отвечает Достоевский на его многосложные казуистические построения, но, будучи опознана, эта цитата способна сокрушить их все. Здесь, однако, требуется собственное немалое усилие читателя, которому Достоевский никогда не дает незаслуженного превосходства над искренним и страдающим, хоть и заблуждающимся, и неправым, и даже злонамеренным персонажем.

БАСНЯ О ЛУКОВКЕ И ПРОБЛЕМА АПОКАТАСТАСИСА В РОМАНЕ “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

Contra Nastia – Pro Nastia⁴⁴

Анастасии Гачевой посвящается

Проблема апокатастасиса (греч. – восстановление, возвращение в прежнее состояние; учение о всеобщем восстановлении мироздания в конце времен, о возвращении *всех* к состоянию до грехопадения, о новом обретении миром полноты и гармонии) настолько же важна для романа “Братья Карамазовы”, насколько важна проблема воскресения для романа “Идиот”. Ее можно определить как проблемный центр последнего романа Ф.М. Достоевского, и, надо сказать, что Достоевский чрезвычайно жестко ставит нас именно перед *проблематичностью* апокатастасиса, осужденного Церковью как ересь в учении Оригена, но присутствующего как надежда, например, в книге Исаака Сирина⁴⁵, играющей столь важную роль в романе “Братья Карамазовы”. Ведь именно по причине желанности, но неприемлемости апокатастасиса отказывается Иван от участия в будущей гармонии, почтительнейше возвращая билет на вход. Образом апока-

тастасиса в его речи становится единое объятие матери, ребенка и генерала, затравившего этого ребенка собаками. Без этого объятия не может состояться окончательная гармония, но это объятие не может состояться за невозможностью простить, за отсутствием у кого-либо права простить совершённое генералом. Я слишком хорошо понимаю, что, отрицая возможность прощения в этом случае, Иван, по сути, отрицает само христианство с его неустрашимым прецедентом – Божией Матерью при Кресте Сына⁴⁶, но здесь есть и иной поворот, вызов, обращенный к каждому читателю романа: наше приятие апокатастасиса будет чего-то стоить только тогда, когда мы сможем поставить себя на место матери затравленного ребенка, обнимающей его мучителя. Достоевский здесь, как всегда, предельно интеллектуально честен и ни в коем случае не прекраснодушен. Он предельно конкретно и эмоционально убедительно указывает на *трудность* желания всеобщего восстановления, а вовсе не на естественность такого желания.

Если проблема апокатастасиса в “Братьях Карамазовых” аналогична проблеме воскресения в “Идиоте”, то аналогом художественному произведению, посредством которого проблема воскресения получила свое наглядное выражение в романе “Идиот”, – картине Гольбейна “Мертвый Христос” – нужно будет признать басню “Луковка”. Достоевский недаром столь высоко оценивал ее: в нескольких строках этой басни обретается вдумчивым читателем подлинное сокровище. Вот этот маленький шедевр.

«Жила-была одна баба злющая-презлющая и померла. И не осталось после нее ни одной добродетели. Схватили ее черти и кинули в огненное озеро. А ангел-хранитель ее стоит да и думает: какую бы мне такую добродетель ее припомнить, чтобы Богу сказать. Вспомнил и говорит Богу: она, говорит, в огороде луковку выдернула и нищенке подала. И отвечает ему Бог: возьми ж ты, говорит, эту самую луковку, протяни ей в озеро, пусть ухватится и тянется, и коли вытянешь ее вон из озера, то пусть в рай идет, а оборвется луковка, то там и оставаться бабе, где теперь. Побежал ангел к бабе, протянул ей луковку: на, говорит, баба, схватись и тянись. И стал он ее осторожно тянуть и уж всю было вытянул, да грешники прочие в озере, как увидели, что ее тянут вон, и стали все за нее хвататься, чтоб и их вместе с нею вытянули. А баба-то была злющая-презлющая, и почала она их ногами брыкать: “Меня тянут, а не вас; моя луковка, а не ваша”. Только что она это выговорила, луковка-то и порвалась. И упа-

ла баба в озеро и горит по сей день. А ангел заплакал и отошел» (14, 319).

Прежде всего нам здесь говорят, что по-настоящему принадлежит человеку только то, что он отдал: единственное, что есть для спасения у бабы злющей, это поданная нищенке луковка. Все остальное, собранное и присвоенное, рассыпалось прахом и в посмертной судьбе личности не участвует. Отданная вещь приобретает сверхматериальное бытие, поскольку она становится *связью*, соединяющей личности в единство, которое и есть рай. Рай — это существование в любви и единстве, во взаимодействии и взаимопроникновении, ад — это существование в обособлении, в вольном разрыве всех связей, это границы самости, обозначенные, подчеркнутые жаром или холодом, огнем или льдом. Любовь потому и оказывается для обитателей ада жгучим огнем, как о том говорит старец Зосима, что они не принимают ее и не отвечают на нее, что она не становится для них всеобщей объединяющей связью, но отталкивается, отражается от их границ.

Единой поданной луковкой можно не только злющую бабу извлечь из горящего озера — ею можно спасти всех горящих там грешников, но и, более того, — одной луковки хватило бы для воссоединения с Богом всего падшего мира, как на то намекают черновые записи Достоевского о Христе, луковку подавшем⁴⁷. И однако луковка обрывается, и баба остается в горящем озере.

Что на самом деле происходит в тот момент, когда ангел протягивает бабе луковку? Перед нами вовсе не испытание на прочность ее единственной связи с бытием, происходящее в “загробном мире”. Перед нами, на самом деле, сильнейший аргумент против возможности апокатастасиса. Для злющей бабы в момент, когда ей протянули луковку, вновь пошло *время*, земное время, в которое, согласно старцу Зосиме, дается «некоему духовному существу, появлением его на земле, способность сказать себе: “Я есмь, и я люблю”» (14, 292). Ей оказали небывалую милость, о коей мечтает всякий во аде, согласно “рассуждению мистическому” старца Зосимы, у которого грешник говорит себе сам: “Ныне уже знание имею и хоть возжаждал любить, но уже подвига не будет в любви моей, не будет и жертвы, ибо кончена жизнь земная, и не придет Авраам хоть каплею воды живой (то есть вновь даром земной жизни, прежней и деятельной) прохладить пламень жажды любви духовной, которою пламенею теперь, на земле ее пренебрегши; нет уже жизни, и времени больше не будет! Хотя бы и жизнь свою рад был отдать за других, но уже нельзя, ибо прошла та жизнь, которую возможно было в

жертву любви принести, и теперь бездна между тою жизнью и сим бытием” (14, 292–293). Но во вновь пошедшем времени баба злющая, вопреки мечте Зосимы, нисколько не изменилась и проявила все те же свойства, что и во время жизни земной, вовсе не пожелав никого спасти ценой хотя бы и своей жизни, не решившись вытянуть на тоненькой луковке всех, кто горел в озере вместе с нею, но заявив право собственности на свою единственную добродетель – и тем самым немедленно уничтожив ее. Ведь, как было сказано выше, в посмертной судьбе личности участвуют только отданные вещи, только они имеют реальное бытие, становятся связью между личностями. Произнеся: “Моя луковка, а не ваша”, – злющая баба вновь присвоила себе отданную луковку, и луковка тут же порвалась, рассыпалась прахом, став обыкновенной луковицей, перестав быть осуществленной связью. Как более прямолинейно, чем в основном тексте, запишет Достоевский в черновиках: “Врешь ты, знал Бог, что и за луковку за единую можно все грехи простить, так и Христос обещал, да знал наперед, что вытянуть-то бабу-то эту нельзя, потому она и тут насквернит” (15, 265–266).

Таким образом, согласно “Луковке”, в ад попадают неспособные к восстановлению, к воссоединению со всеми, сколько бы дополнительного времени им для этого не предлагали. Апокатастасис мог бы осуществиться на наших глазах, протяни баба руку цепляющимся за нее грешникам, вместо того чтобы брыкать их ногами. Бабе злющей, по сути, предлагается стать Христом огненного озера, приведя к воссоединению с Богом и мирозданием еще одну отпавшую его часть, но Бог знает наперед, “что вытянуть-то эту бабу нельзя, потому она и тут насквернит”. Перед нами, действительно, сильнейший аргумент в пользу противопоставленного Церковью “оригеновской ереси” *вечного наказания нечестивых в аду*. Пребывание в аду, как мы видим из басни “Луковка”, есть закупоривание внутри своей самости, без внутренней возможности установить связь со всем, и тем более без возможности эту связь, будь даже она случайно установлена, сохранить.

Более того, можно сказать, что протяни лишь только баба руку тем, кого она брыкала ногами, – и тянуть бы уже никого никуда не пришлось, потому что озеро огненное немедленно *само* обратилось бы в рай, полный любви и единения. Таким образом, *ад существует лишь потому, что его делают адом его обитатели*. Гордость и свирепость зажигают огонь на границах самости, выжигая всякий порыв за пределы себя, к другому, всякую

возможность связи и соединения. Как скажет старец Зосима: “О, есть и во аде пребывшие гордыми и свирепыми, несмотря уже на знание бесспорное и на созерцание правды неотразимой; есть страшные, приобщившиеся сатане и гордому духу его всецело. Для тех ад уже добровольный и ненасытимый; те уже добротные мученики. Ибо сами прокляли себя, прокляв Бога и жизнь. Злобною гордостью своею питаются, как если бы голодный в пустыне кровь собственную сосать из своего же тела начал. Но ненасытимы во веки веков и прощение отвергают, Бога, зовущего их, проклинают. Бога живаго без ненависти созерцать не могут и требуют, чтобы не было Бога жизни, чтоб уничтожил Себя Бог и все создание Свое. И будут гореть в огне гнева своего вечно, жаждать смерти и небытия. Но не получают смерти...” (14, 293).

Итак, концепция вечного наказания нечестивых в аду доказана железно, стопроцентно, неотразимым экспериментом, в котором была дарована вторая попытка попавшей в ад злющей бабе, в котором ей было дано дополнительное время, и временем этим она распорядилась так же бездарно (в буквальном смысле – никому его не подарив), как и всем временем своей жизни.

Как только мы приходим к такому заключению, басня совершает стремительный поворот с ног на голову (или с того, что мы приняли за ноги, на то, что мы сочли головой). Ведь едва только мы решимся отрицать апокатастасис, как мы немедленно окажемся в положении злющей бабы, брыкающейся ногами и вопящей: “Моя луковка, не ваша!” Как только мы решим спастись “отдельно”, “сами”, так все наши отданные вещи, все наши установленные связи, все наши добродетели немедленно рассыплутся прахом, и мы упадем в огненное озеро, или, вернее, зажжем неугасимый огонь на границах нашей восставшей самости. Поэтому Достоевский подчеркивает в черновых записях единственную возможность спасения: “За всех и вся виноват, без этого не можешь спастись. Не можешь спастись, не можешь и спасти. **Спасая других, сам спасаешься**” (15, 244). Рай, по Достоевскому, лишь потому и рай, что, как опять-таки написано в черновиках: «– Во аде праведные грешным: “Приидите, все равно приидите, любим вас”. – Ибо нас Господь столь возлюбил, что мы и не стоим того, а мы вас» (15, 246).

Скажу попутно, что столь пространные ссылки на черновики оправдываются тем, что в черновиках Достоевский, намечая силовые линии своего романа, проговаривает его темы, мотивы и идеи гораздо обнаженнее и прямолинейнее, чем будет это делать

в основном тексте. Борис Тихомиров даже отмечает исчезновение из романов Достоевского целого ряда мотивов (и именно эсхатологических мотивов), намеченных в черновиках: «Особенностью творческой работы писателя является то, что зачастую в подготовительных планах и набросках к романам разработка эсхатологической проблематики оказывается обширнее по привлечению материала и острее по постановке вопросов, чем в окончательных текстах произведений. Целый ряд эсхатологических мотивов встречается только в материалах творческой лаборатории Достоевского. Выразительный пример – мотив пришествия в последние времена ветхозаветных пророков Илии и Эноха, обличения ими антихриста и убиения их “зверем, выходящим из бездны”»⁴⁸.

Я, однако, думаю, что в черновиках эти мотивы попросту присутствуют, выговоренные впрямую, так сказать, номинативно обозначенные, названные, представляя собой план и задачу художественного текста (но ведь план и задача в художественном тексте никогда и не воспроизводятся впрямую!), а в окончательных текстах они не называются и о них не говорят, они вплетены в художественную ткань, сквозят сквозь образы и просто чрезвычайно плохо до сих пор нами прочитываются. Кстати, одно из присутствий Илии встречается как раз в романе “Братья Карамазовы”, это Илюшечка – убиенный – и тут становится понятно, кто есть зверь и из какой бездны: мы сами – коллективный зверь, убивающий пророков (характерно, что и Илюша вовсе не невинен), зверь, поднимающийся из нашей греховной бездны. Это и страшно, но в этом и надежда – нам надо сразиться с самими собой. То есть, в качестве финальной битвы, нам предстоит то, о чем весь роман говорит старец Зосима и что существует в нашем сознании в виде вялой концепции “самоусовершенствования”.

Надо заметить, что и проблема апокатастасиса тоже до сих пор извлекалась исследователями главным образом из черновиков к роману “Братья Карамазовы”, между тем как ее присутствие в основном тексте, на мой взгляд, сокрушительно наглядно.

Итак, Достоевский парадоксально решает проблему апокатастасиса, доказывая тем самым, что он истинно христианский мыслитель, ибо прямолинейность, “евклидова логика”, неизменно сокрушается христианством. Кстати, параллельные прямые, сошедшиеся в бесконечности, по словам Ивана, и столь его тревожащие, – это тоже образ апокатастасиса: несходимое,

несоединяемое здесь, соединяется у Бога, преобразуя все мироздание.

Итак, по Достоевскому: апокатастасис – то, что не может наступить, потому что своей волей свободные существа сотворили для себя ад; апокатастасис – то, что необходимо должно наступить, ибо без него невозможен рай.

¹ См.: Новый мир. 1989. № 1.

² В сущности, можно сказать, что перед нами частный и наиболее формализованный случай того, о чем пишет в следующем пассаже Малькольм Джоунс: «Достоевского можно, конечно, трактовать как романиста “отклонений” и “ложных толкований” *par excellence*. Однако отклонения и ложные толкования не подразумевают диалектического движения, в котором бы они “поправлялись” на более высоком уровне». Джоунс М. Достоевский после Бахтина. СПб., 1998. С. 27–28). Но этот случай, именно в силу своей максимальной формализованности, показывает: в произведениях Достоевского всегда есть уровень – текстового, подтекстового или затекстового пространства, по отношению к которому “отклонения” и “ложные толкования”, не поправляясь, определяются, однако как именно искажения и ошибки.

³ См.: Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 9 т. / Подгот. текстов, сост., примеч., вступ. ст., коммент. председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, докт. фил. н. Татьяны Александровны Касаткиной. М.: Астрель-АСТ, 2003–2004. Т. 6. С. 688–689.

⁴ За указание на это наблюдение благодарю мою аспирантку Анну Гумерову.

⁵ Последнее по времени подобное утверждение принадлежит тонкому и умному Борису Тихомирову. См.: Круглый стол «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Достоевского» // Достоевский и мировая культура. СПб.; М., 2004. № 20. С. 79.

⁶ То есть всеведущий автор знает обо всем происходящем, видит все происходящее и это происходящее *показывает*, но не *рассказывает* о нем (с этим связана и неоднократно отмечавшаяся кинематографичность текстов Достоевского), и соответственно, не оценивает героя и не полемизирует с ним. Именно поэтому в области голоса и не было обнаружено авторской позиции Достоевского, выражаемой иными способами (в том числе и при помощи “ошибки героя” – но более всего – при помощи визуального ряда, к каковому, впрочем, в некотором смысле следует отнести и прием “ошибки героя” – ибо это искажение, *видное на фоне* истинного текста).

⁷ Касаткина Т. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа “реализма в высшем смысле”. М., 2004.

⁸ “Двойник – это тот, на чьи поступки, желания, мечты ты смотришь с обеснованным отвращением, чьи жизненные принципы вызывают в тебе раздражение и сопротивление, тот, на кого ты смотришь высокомерно и свысока – пока, наконец, не замечаешь, что он – это ты” (Касаткина Т. Указ. соч. С. 428).

⁹ Полагаю, именно это имел в виду архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской), когда говорил, что один из главных способов действия духовного зла в мире вообще, и в мире “Великого инквизитора” в частности, есть «подлог, утверждение, что истина Христова “нежизненна”, “нереальна”, что на нее будто бы можно только, в лучшем случае, любоваться, но жить ею нельзя» (Архи-

епископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской). Великий инквизитор Достоевского // Архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской). К истории русской интеллигенции. М., 2003. С. 440). Иван далее выскажется прямо, назвав Христа “великим идеалистом, мечтающим о своей гармонии” (Выделено мной. – Т.К.; 14, 238).

¹⁰ Православные мыслители и поэты свидетельствуют: “Мир существует только до момента его окончательного самоопределения в сторону добра или зла” (см., например: *Схиархимандрит Варсонофий*. Священная поэзия. Цит. по: Павлова Н. Красная Пасха: О трех Оптинских новомучениках убиенных на Пасху 1993 года. Храм Рождества Пресвятой Богородицы с. Льялово, 2002. С. 306). 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 по отношению к этим определенным 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 и обретающее, в зависимости от этого 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 тема ада и рая на земле Ф.М. Достоевским в 1860-е годы. Позднее, в “Братьях Карамазовых”, это отольется в чеканную 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 идет не о социальных утопиях и не о построении рая в исторической перспективе, в поступательном движении времени. Достоевский говорит о мгновенном и мощном *преображении* земли каждым актом веры и любви человека и 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.

Преподобный Иустин (Попович), новопрославленный сербский святой, исследователь и во многом (по его собственному признанию) ученик Достоевского, так писал об этом: “Человек – единственное во всех мирах существо, распростертое от рая до ада. Проследите за человеком на всех путях его, и вы увидите, что все пути его ведут или в рай, или в ад. Нет ничего в человеке, что бы не завершалось или раем, или адом. Диапазон человеческих мыслей, человеческих чувств, человеческих настроений шире по сравнению даже и с ангельскими, и с дьявольскими. С ангельскими – потому что человек может спускаться вниз к дьяволу; с дьявольскими – потому что он может подниматься вверх к Богу.

А это значит: и зло, и добро человека беспредельны, вечны, поскольку добро ведет в вечное царство добра – в рай, а зло ведет в вечное царство зла – в ад” (*Преподобный Иустин (Попович)*). О рае русской души. Достоевский как пророк и апостол православного реализма / Пер. с сербского И.А. Чароты. Минск, 2001. С. 3).

Преподобный Иустин в последней фразе создает образ *дороги* или *двери*, а не награды или наказания. 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. Нет, творя добро, человек в *этот миг и этим самым действием* распахивает дверь рая, творя зло – дверь ада, оказывается в раю или в аду, которые открываются как истинное лицо земли, и сам приобретает райские или адские черты. В черновиках к “Бесам” один из героев Достоевского говорит, в ином аспекте, 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).

Этим рассуждениям словно вторит преп. Иустин: “Человек – всегда вечное существо, хочет он этого или нет. Через все, что есть его, струится какая-то загадочная вечность. Когда творит добро, какое бы то ни было добро, человек вечен, поскольку любое добро своим глубинным нервом связано с вечным Божественным Добром. И когда творит зло, какое бы то ни было зло, человек вечен, поскольку любое зло своей таинственной сущностью связано с вечным дьявольским злом.

Никогда человек не может себя свести к существу конечному, преходящему, смертному. Как бы ни хотел, человек не может совершить полное самоубийство, поскольку акт самоубийства является сам по себе злом, и как таковой переносит душу самоубийцы в вечное царство зла. По самой природе своей человеческое самоощущение и самосознание бессмертно, непреходяще, вечно. Самим существом своим человек осужден на бессмертие и вечность. Только это бессмертие, эта вечность может быть двойкой. Человеку оставлена свобода и право выбирать из этих двух бессмертий, из этих двух вечностей. Он может выбрать одну или другую, но не может отречься бессмертия и вечности, ибо его существу предопределены бессмертие и вечность. Он не располагает ни внутренним органом, ни внешним средством, с помощью которых мог бы устранить из себя или уничтожить в себе то, что бессмертно и вечно. {...}

Когда начинается бессмертие человека? Начинается от его зачатия, в утробе матери. А когда начинается для человека рай или ад? Начинается от его свободного самоопределения за Божественное Добро или за дьявольское зло: за Бога или за дьявола. *И рай и ад для человека начинаются здесь, на земле*, чтобы после смерти продолжиться вечно в иной жизни, на том свете” (*Преподобный Иустин (Попович)*). Указ. соч. С. 3–4). В цитатах здесь и далее (кроме

специально оговоренных случаев) курсив и курсив полужирный – выделено мной; полужирный – выделено цитируемым автором.)

В произведениях первой половины 1860-х годов Достоевский ставит и разрабатывает проблему ада и рая на земле, с этих пор постоянно присутствующую в его творчестве и наиболее мощное свое воплощение получившую в “Братьях Карамазовых”.

¹¹ Цит. по: Бердяев Н. Собр. соч. YMCA-PRESS. Христианское издательство, 1997. Т. 5: Алексей Степанович Хомяков. Миросозерцание Достоевского. Константин Леонтьев. С. 79.

¹² Но этого мало: можно сказать, что старец Зосима отступает в область действия законов падшего мира, *чтобы вернуть свободу Алеши*, которому он заслонил весь мир: «Правда, это существо столь долго стояло пред ним как идеал бесспорный, что все юные силы его и всё стремление их и не могли уже не направиться к этому идеалу исключительно, а минутами так даже до забвения “всех и вся»» (14, 306).

Достоевский, кстати, точно цитирует здесь место литургии, когда уже после возгласа иерея: “Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся” и после “Достойно есть...” иерей возглашает: “В первых помяни, Господи, Великого Господина и Отца нашего Алексия, Святейшего Патриарха Московского и всея Руси, и господина нашего Высокопреосвященнейшего (имя епархиального архиерея), ихже даруй святым Твоим Церквам в мире, целых, честных, здравых, долгоденствующих, право правящих слово Твоя истины”, а хор ему отвечает: “И всех и вся”. То есть Алеша не уклоняется на неправую стезю, но, исполняя первую часть (непрестанную молитву о чтимом наставнике в “слове Твоя истины”), забывает о второй (“И всех и вся”); ее он именно и вспомнит в “Кане Галилейской”, но произнесет ее уже не в хоре, не послушником, не “слабым юношей”, но иереем, воином Господним, “твердым на всю жизнь бойцом” – не “всех и вся”, но “о всех и за вся”: “Простить хотелось ему всех и за все и простить прощения, о! не себе, а за *всех*, за *всё* и *за вся*” (14, 328). Достоевский скрывает иерейский возглас в речи Алеши, но одновременно очень ясно его прописывает, указывая на движение своего юноши из “хора” в “предстоящего”, “начинающего дело свое”.

Но Зосима, занявший в какой-то миг место Господне в уме Алеши (Алеша говорит Лисе: “(...) мой друг уходит, *первый в мире человек*, землю покидает. Если бы вы знали, Лисе, как я связан, как я спаян душевно с этим человеком! И вот я останусь один...” (14, 201): первый в мире человек – Христос, “новый Адам”, “спаян” человек с Господом, нося Его образ в себе), так вот, Зосима низвергается именно как тот, кто посягнул на место Господне, как сатана! (Таким образом и последующий “бунт” Алеши получает сильное освещение!)

Алеша так будет мыслить о произошедшем: “И вот тот, который должен бы был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в целом мире, – тот самый вместо славы, ему подобавшей, вдруг *низвержен и опозорен!*” Здесь очевидны две микроцитаты на фоне реминисценции: падения денницы (кстати, включается еще и мотив тления, в падении денницы присутствующего, правда, не запахом, но поедающим червем). «В преисподнюю *низвержена* гордыня твоя со всем шумом твоим; под тобою подстилается червь, и черви – покров твой. Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Но ты *низвержен* в ад, в глубины преисподней»

(Ис 14, 11–15). “{...} ты печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты. Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями; рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, все, искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего. Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня сотворения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония. От обширности торговли твоей внутреннее твое исполнилось неправды, и ты согрешил; и Я низвергнул тебя, как нечистого, с горы Божией, изгнал тебя, херувим осеняющий, из среды огнистых камней. От красоты твоей возгордилось сердце твое, от тщеславия твоего ты погубил мудрость твою; за то Я повергну тебя на землю, перед царями отдам тебя на *позор*” (Иез 28, 12–17; последняя строка составляет вспомнить и Алешино сетование: “предан на такое насмешливое и злобное глумление столь легкомысленной и столь ниже его стоящей толпе” – 14, 307). Кстати, если Дмитрий будет говорить об Алеше как об “ангеле”, то Грушенька назовет его именно “херувимом” (14, 323). Черт Ивана с ужимкой напомним о том, что “принято за аксиому”, что он “падший ангел” (15, 73), но, рассказывая о торжественном восшествии в небо “умершего на кресте Слова”, везде выдержит торжественный тон, исключая лишь один неожиданный срыв: “радостные взвизги херувимов” (15, 82). Причем Достоевский будет очень просить Любимова сохранить фразу в таком виде. Не к бывшим ли одиночников черт испытывает особую неприязнь?

Всеми этими соответствиями Достоевский не только завязывает первого в своем романном мире с последним в нем (последний здесь все же – черт, а не Смердяков; Ольга Меерсон (см. ее статью в настоящем издании) говорит о том, что Смердякова и герои, и читатели объективируют, лишают субъектности; ну так черта они (и герои, и читатели) даже и объектности лишают, считая его галлюцинацией или психическим заболеванием), Достоевский не только указывает, что “подал луковку” в словах Зосимы в “Кане Галилейской” – не метафора: всех нас приходится тащить из ада! Он еще и показывает, что как за всяким земным срединным местом стоит и ад, и рай как его постоянная возможность, так и за всяким человеком стоит как Бог, так и сатана, и что если мы влечемся не к образу Божию в человеке, но человек начинает застилать от наших глаз Бога, то мы сами творим из него “противника” (букв. знач. слова “сатана”).

Уже, кажется, отмечалось сходство кончины преп. Амвросия Оптинского (1891) с кончиной старца Зосимы: от преп. Амвросия тоже изошел тлетворный дух, и он предупреждал о том, что так будет, задолго до того, как преставился. «{...} преподобный Амвросий задолго до своей кончины поучал монахиню Евфросинию, будущую настоятельницу Шамординской обители: “Похвала не на пользу. Ужасно трудна похвала. За прославление, за то, что здесь все кланяются, тело по смерти испортится – прыщи пойдут. У Аввы Варсонофия написано: Серид какой был старец! – а и то по смерти тело испортилось”. Кроме того, в начале своей предсмертной болезни преподобный Амвросий велел одной монахине читать книгу Иова. В ней, между прочим, сказано, что от смрада ран сего праведника бежала даже его жена. Этим примером, думается, старец предрекал на то, что и с ним подобное случится после его кончины. Действительно, от тела покойного вскорости стал ощущаться тяжелый мертвенный запах. Впрочем, об этом обстоятельстве давно еще он прямо говорил своему келейнику о. Иосифу. На вопрос же последнего, почему так, смиренный старец

сказал: “Это мне за то, что в жизни я принял слишком много незаслуженной чести”. Но вот дивно, что чем долее стояло в церкви тело почившего, тем менее стал ощущаться мертвенный запах. От множества народа, в продолжение нескольких суток почти не отходившего от гроба, в церкви была нестерпимая жара, которая должна бы была способствовать быстрому и сильному разложению тела, а вышло наоборот. В последний день отпевания преподобного, по замечанию архимандрита Григория, составителя его жизнеописания, от тела его уже стал ощущаться приятный запах, как бы от свежего меда» (*Игумен Андроник (Трубачев)*). Преподобный Амвросий Оптинский: Жизнь и творения. Киев, 2003. С. 151–152). Совершенно очевидно, что преп. Амвросий выдвигает ту же причину тлетворного духа, которую указывает и Достоевский: слишком большое превознесение старца духовными чадами. “От обширности торговли твоей...” – как сказано у Иезекииля. Слишком многие притекают, слишком многие бессознательно начинают смотреть на старца как на последнюю инстанцию, а не как на проводника к Богу. И вот этот грех духовных чад искупается старцем... Так что, как убийство Федора Павловича произошло по совокупной вине всех его сыновей по плоти, так и тлетворный дух изошел по совокупной вине всех сыновей по духу. Алеша был виновен и в том, и в другом случае.

¹³ “По-моему, господа, по-моему, вот как было” – говорит Митя следователю и прокурору, – “слезы ли чьи, мать ли моя умолила Бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение – не знаю, но черт был побежден” (14, 425–426).

¹⁴ См. об этом подробнее: *Касаткина Т.А.* Комментарий к комментарию: возвращение Жучки и меделянский щенок // Достоевский: Дополнения к комментарию. М., 2005.

¹⁵ Камень – вообще центральный образ романа “Братья Карамазовы”, и именно “отверженный” камень, одинокий Илюшин камень в поле – где Илюша хотел быть похоронен. Представляется, что, странным образом, его похороны в церковной ограде не противоречат его желанию. Два места как бы совмещаются, объединяются Илюшиной могилой (не случайно именно у камня произносит речь об Илюше и о воскресении Алеша). Камень этот *есть* основание Церкви, но, призванный быть основанием мира, – Он все еще отверженный, все еще ожидающий того, чтобы Его признали краеугольным. На Нем строится мир, но человечество все время бунтует против этой очевидности.

¹⁶ См.: *Miller R.F.* The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel. N.Y.: Twayne, 1992.

¹⁷ *Мороз С.В.* Текст Откровения Иоанна Богослова в произведениях Ф.М. Достоевского: Дис. ... канд. филол. наук. Защита происходила 24 декабря 2004 г. в Диссертационном совете Д 002.209.02 по филологическим наукам в ИМЛИ РАН, и диссертация была провалена – не хватило одного голоса. Это тем более показательно для характеристики деятельности Совета, что диссертация, возможно и не совершенная по формальным признакам, не только ставила и решала действительно новые проблемы в достоевистике и теории литературы, но и долго еще будет служить источником ценных комментариев при издании произведений Достоевского.

¹⁸ Прежде всего – на работы известного филолога-библеиста Джона Паулина. См., например: *Paulien J.* Interpreting Revelation's Symbolism // Symposium on Revelation. Book I / Ed. F.B. Holbruk; Biblical Research Institute; General Conference of Seventh-day Adventists. Silver Spring, 1980. P.80.

¹⁹ *Ляху В.* Библия как прецедентный текст в “Братьях Карамазовых”: Функционирование библейских аллюзий. Рукопись.

²⁰ См. анализируемые В. Ляху примеры: «Текст “Братьев Карамазовых”»: “Характерная тоже, и даже очень, черта его (Алеша. – В.Л.) была в том, что он никогда не заботился, на чьи средства живет” (XIV; 20). Прецедентный текст (Библия): “**Не заботьтесь** ни о чем, но всегда в молитве и прощении с благодарением открывайте свои желания пред Богом (...)” (Флп 4, 6). [Я бы добавила в качестве прецедентного текста: “(...) **не заботьтесь** для души вашей, что вам есть, ни для тела, во что одеться (...). Наипаче ищите Царствия Божия, и все сие приложится вам” (Лк 12, 22–31). – Т.К.].

Текст “Братьев Карамазовых”: “Алеша избрал лишь противоположную всем дорогу, но с тою же жаждой скорого подвига. Едва только он, задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и Бог существуют, то сейчас же естественно сказал себе: “Хочу жить для **бессмертия**, а половинного компромисса не принимаю” (14; 25). Прецедентный текст (Библия): “...Тем, которые постоянно в добром деле ищут славы, чести и **бессмертия**, – (обещает Бог. – В.Л.) жизнь вечную” (Рим 2, 7)».

²¹ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 9 т. Указ. изд.

²² Или предпоследней, если считать следующую, представленную одной строкой: “Итак, я жил тогда в Одессе...”

²³ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Примеч. Д.Д. Благого, С.М. Бонди. М., 1975. Т. 4. С. 175.

²⁴ Касаткина Т. О творящей природе слова... С. 154.

²⁵ Пушкин А.С. Указ. изд. С. 316–317.

²⁶ Там же. С. 291.

²⁷ Черт говорит о своем “предназначении”: “Нет, живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет. Если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы и не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия” (15, 77).

²⁸ Указания в тексте на то, что Иван говорит словно не от себя, как одержимый, есть и раньше, например, после рассказа о дружбе с маленьким мальчиком в остроге вора и убийцы-рецидивиста: “...Ты не знаешь, для чего я все это говорю, Алеша? У меня как-то голова болит, и мне грустно. – Ты говоришь с *странным видом*, с беспокойством заметил Алеша, – точно ты в каком *безумии*. – Кстати, мне недавно рассказывал один болгарин в Москве, – продолжал Иван Федорович, – *как бы и не слушая брата* (...)” (14, 217).

²⁹ Пушкин А.С. Указ. изд. С. 300.

³⁰ Там же. С. 317.

³¹ Там же. 301.

³² Соблазнитель, возможно, тоже лишь одержимый, как и Иван в описанной выше сцене. Но эта одержимость предопределена “покорным ученичеством”.

³³ То, что передавалось в западноевропейском искусстве жанром *vanitas* (*vanitates*).

³⁴ Дальше Лаура скажет: “А далеко на севере, в Париже, быть может, небо тучами покрыто...” Там, в Париже – в изгнании находится Дон Гуан. Но – “нам какое дело”. Лаура тут утверждает непростой философский постулат дискретности как пространства, так и времени: нам нет дела до того, что происходит где-то еще или происходило (будет происходить) когда-то еще. На вопрос Дон Карлоса, любит ли она Дон Гуана, она отвечает в духе этого постулата: теперь люблю тебя. Мне двух любить нельзя. В сущности, она здесь отказывается от единства и целостности личности, дробит себя на миги существования,

не отвечая за себя минуту назад или минутой позже. Это логическое следствие отказа от вечности, следствие установки “лови мгновение”. Это то же, к чему ведет своих подопечных великий инквизитор. О такой же ситуации в случае Смердякова см. в статье Владимира Губайловского “Геометрия Достоевского” в настоящем издании.

³⁵ Пушкин А.С. Указ. изд. С. 300.

³⁶ Кстати, “один, холодный, мирный” поцелуй – это совершенно очевидно поцелуй, даваемый покойнику, сопровождаемый пожеланием: “Покойся с миром”. Этот “мирный” поцелуй тоже отразится в “Братьях Карамазовых” – ранее, когда Алеша, прощаясь с отцом, поцелует его в плечо: “Ты чего это? – удивился немного старик. – Еще увидимся ведь. Аль думаешь, что не увидимся? – Совсем нет, я только так, нечаянно. – Да ничего и я, и я только так... – глядел на него старик” (14, 160). Поцелуй в плечо – “целование мира”, даваемое друг другу сослужающими священниками в алтаре перед их причащением. Мирянин Федор Павлович, не слишком, мягко говоря, прилежный прихожанин, для которого необходимость примириться с окружающими и причаститься ассоциируется с действиями перед исходом души из тела, воспринимает “целование мира” как последнее прощание. Таковым оно и оказывается: Алеша больше не увидит отца в живых.

³⁷ Пушкин А.С. Указ. изд. С. 318.

³⁸ Там же. С. 291.

³⁹ Причем, рассказывая об этом Христу, он намеренно употребляет выражение “станут (...) прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке” – парафраз Христова плача об Иерусалиме: «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков, и камнями побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать чад твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели! Се, оставляется вам дом ваш пуст. Ибо сказываю вам: не увидите меня отныне, доколе не воскликнете: “благословен грядый во имя Господне!” (Мф 23, 37–39). В старославянском здесь “собирает кокошь птенцы своя под криле”, т.е. именно “наседка”. Этот парафраз инквизитора звучит как вызов счастливого соперника: я сделаю то, что не получилось у Тебя.

Конечно, чтобы такое соперничество стало возможно в масштабах Церкви, клир должен отделиться от мирян, как это произошло в католичестве, они должны стать “двумя разными”, не единой Церковью – телом и невестой Христовой, но “пасущими” и “пасомыми”. В этой ситуации “другу Жениха”, каковым осознается священник, совершающий таинство над мирянином, легче всего посягнуть на место Жениха, и вместо того, чтобы вести к Нему невесту, – умыкнуть ее, соблазнить и растлить. Однако, как мы видели выше, склонность прилепляться к “другу Жениха” обнаруживается и духовными детьми в православии.

⁴⁰ Иван оставляет это загадкой: “Он появился тихо, незаметно, и вот все – странно это – узнают Его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть почему именно узнают Его” (14, 226).

⁴¹ Причем, второй раз, ошибочно – “стогна” (это ед. число; само слово жен. рода).

⁴² Христос – Жених, но Он и Отец, и “Братья Карамазовы” внутри себя содержат еще одну сходящую богиню, следующую за похищенной – не невестой, но дочерью: “С Олимпийския вершины сходит мать Церера вслед похищенной Прозерпины...” Из сопоставления контекстов становится понятно, куда сходит Христос (они ведь явно оказываются с Церерой в одном месте – там, где

“дымятся тел остатки на кровавых алтарях” (сто сожженных еретиков великого инквизитора!)); Прозерпина ведь похищена Аидом – адом, и туда должна следовать ищущая ее тоскующая мать. Но видно и кто устраивает ад – сами люди...

⁴³ Вообще, это странное восприятие текста, потому что ведь надо представить себе, что такое “горит на сердце”. Это, ведь, довольно болезненное ощущение. Кстати, ад в “Братьях Карамазовых” многократно описан как огненное (т.е. – *горящее*) озеро. С другой стороны, старец Зосима описывает ад как эту самую жгучую невозможность ответить на любовь. Христос-то прощает, но для неспособного принять прощение само оно оборачивается адом.

Но, одновременно, все еще *горит сердце* уже совратившегося человека от идеала Мадонны в исповеди Мити (14, 100), *что-то горит в сердце* Алеши во время видения Каны Галилейской, “что-то наполнило его вдруг *до боли*, слезы *восторга* рвались из души его...” (14, 327), что-то поднимается в сердце Мити, когда он спрашивает во сне, отчего бедно дитё, “и вот *загорелось все сердце его и устремилось* к какому-то свету, и хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету, и скорее, скорее, теперь же, сейчас!” (14, 457).

Рай и ад здесь, как можно заключить, отличаются лишь способностью или неспособностью сердца *ответить* на любовь Христову (как о том и говорит старец Зосима), *загореться*: то есть, радостно и восторг – *до боли*, когда *горит сердце*, но больно и мучительно – когда горит на сердце что-то, отчего *сердце не зажигается*, чему сердце противится, к чему сердце не хочет идти. Здесь уместно было бы вспомнить работу А. Каломирова “Река огненная” (Сардоникс, 2003; интернет-ссылка: <http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=304>; за указание на этот текст благодарю Любовь Левшун), где автор утверждает, что райский свет и адский огонь – это один и тот же огонь Божией любви – разница лишь в том, как отзывается душа на эту любовь.

⁴⁴ См. работу А.Г. Гачевой в настоящем издании. С ней перекликается, впрочем, вся статья, не только последняя ее часть.

⁴⁵ Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина слова подвижнические.

⁴⁶ См. об этом мою работу “История Ивана Карамазова на фоне книги Иова: Священная история как ключ к пониманию события и поступка”: *Касаткина Т.* О творящей природе слова...

⁴⁷ “Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, словно как и мы, будто всего только луковку подал” (15, 257); “Вот Он сидит, нежный к нам, кроткий и милосердный, в нашем образе человеческом сидит, точно и сам только луковку одну подал” (15, 261).

⁴⁸ *Тихомиров Б.Н.* Эсхатологические мотивы в творческих рукописях романа Достоевского “Подросток” (Илия и Енох). Заявка.



А.Л. Гумерова

БИБЛЕЙСКИЕ ЦИТАТЫ В РОМАНЕ “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

В романе Достоевского “Братья Карамазовы”, начиная с эпиграфа, мы можем наблюдать почти максимальное – не побоюсь этого утверждения – для русской литературы использование возможности обращения к предшествующим текстам. В этой статье мне хотелось бы сказать о роли Священного Писания в тексте романа “Братья Карамазовы”.

Особые отношения Достоевского с предшествующими текстами отмечались много раз. Его тексты содержат множество отсылок, но они органично вживлены в текст, так что построение текста не кажется искусственным. Недаром в сборнике “Достоевский. Дополнения к комментариям” раздел, посвященный различным источникам художественных образов Достоевского, озаглавлен мольеровской фразой “Я беру мое добро там, где его нахожу”. Но, конечно, обращение Достоевского к чужим текстам не исчерпывается исключительно заимствованием удачных чужих выражений, образов и сюжетных ходов. Татьяна Касаткина отмечает, что «для Достоевского цитата – всегда возможность создать дополнительное измерение в творимой им “вторичной реальности”, двумя-тремя словами соединить мир своего романа с иным миром, который тем самым начинает в его романе подспудно присутствовать и оказывать на него – иногда очень мощное – воздействие»¹. То есть можно говорить не о усвоении Достоевским чужого слова – на самом деле у Достоевского происходит некий процесс, в результате которого и цитируемый текст, и тот, в котором цитата появляется, составляют некое творческое единство, где творцом выступает Человек с большой буквы, человек *in general*². В сущности, происходит процесс, подобный тому, о чем говорил сам Достоевский в “Пушкинской речи”. “Мы <...> дружественно, с полною любовью приняли в душу нашу гении чужих наций, всех вместе <...> Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только <...> стать братом

всех людей, всечеловеком" (26, 147). Эти слова Достоевского можно понимать далеко не только в политическом смысле, они относятся и к его произведениям, принимающим не только саму цитату, но и весь художественный мир предшествующего произведения, который при этом не теряет своеобразия, а, напротив, подключает мир произведения Достоевского к себе. Поэтому, видимо, преподобный Иустин (Попович) отнюдь не перехваливал Достоевского, называя его всечеловеком³, – качество цитирования у Достоевского вполне соответствует его идеалам. В.С. Непомятый так писал о Пушкине: "Тексты Пушкина – феномены его творческого мышления, деятельности его духа – и, главное, его аксиология, его система ценностей, воплощенная не столько вербально, сколько художественно, не в декларациях, а в поэтике, в методах и приемах его художественного строительства"⁴. То же самое можно сказать и о Достоевском. Он проповедует Евангелие не только и не столько непосредственными упоминаниями о нем, но самим построением произведения, не только сюжет его произведений проникнут христианством, но и композиция.

Трудно даже сказать, какое место в романе Достоевского "Братья Карамазовы" занимает мир христианских реалий – возможно, как раз здесь в наиболее полной мере проходит процесс полного слияния, так что весь роман создается на фоне Евангелия. И если все цитаты в творчестве Достоевского стремятся в той или иной степени к воссоединению потерянного единства между творческими мирами, то тем более такая роль должна принадлежать цитатам из мира христианских реалий. Это предположение я и хотела бы проверить, рассматривая роль таких цитат в романе "Братья Карамазовы".

К этому роману поставлены эпиграфом евангельские слова: "Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода" (Евангелие от Иоанна, Глава XII, 24.).

Эти слова дважды приводятся в тексте романа, и в первый раз они отнесены к Дмитрию Карамазову: в сцене, когда старец убеждает Алешу непременно найти Дмитрия на следующий день, он говорит: «Все от Господа и все судьбы наши. "Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода"» (14, 259). Поэтому изучение евангельских и других цитат, относящихся к образу Дмитрия, будет представлять особый интерес для данной темы.

Из самого названия главы "Исповедь горячего сердца. В стихах" очевидна роль многочисленных стихотворных цитат, кото-

11. Роман Ф.М. Достоевского...

рые вспоминает Дмитрий. Интересно, что он говорит “Я хотел бы начать... мою исповедь... гимном к радости Шиллера. An die Freude!” (14, 98), но те две строфы, которые он приводит из “Оды к радости”, звучат уже после “Элевзинского праздника” (и после короткой цитаты из Майкова, которая появляется сразу после объявления “Оды к радости”). А “Ода к радости” оказывается последней стихотворной цитатой в главе “Исповедь горячего сердца. В стихах”, после чего Дмитрий говорит: “Но довольно стихов!” (14, 99). Можно предположить, что для Дмитрия *исповедь* начинается именно с этого момента, и в таком случае то, что он говорит начиная с “Элевзинского праздника” до “Оды к радости”, оказывается неким вставным текстом по отношению к его основной исповеди. Однако название главы “Исповедь (...) в стихах” не позволяет говорить, что исповедь Дмитрия начинается только после последней стихотворной цитаты. Вероятно, “Исповедь в стихах” действительно представляет собой вставной текст, который также является исповедью, так что мы видим две разных исповеди Дмитрия. Впрочем, это пока остается только предположением, вероятным настолько же, насколько и предположение о том, что Дмитрий просто ошибается и цитирует “Элевзинский праздник”, думая, что это и есть “Ода к радости”. Такой ошибке могло способствовать и то, что все строфы из “Элевзинского праздника”, которые он приводит, написаны тем же размером, что и “Ода к радости”, – четырехстопным хореем. Но надо сказать, что почти все стихотворные отрывки, которые приводит Дмитрий в этой главе, тоже написаны четырехстопным хореем.

Приведу полностью тот отрывок, который читает Дмитрий:

“Робок, наг и дик скрывался
Троглодит в пещерах скал,
По полям номад скитался
И поля опустошал.
Зверолов, с копьем, стрелами,
Грозен бегал по лесам...
Горе брошенным волнами
К неприютным берегам!
С Олимпийския вершины
Сходит мать Церера вслед
Похищенной Прозерпины:
Дик лежит пред нею свет.
Ни угла, ни угощенья
Нет нигде богине там;
И нигде богопочтенья
Не свидетельствует храм.

Плод полей и грозды сладки
Не блистают на пирах;
Лишь дымятся тел остатки
На кровавых алтарях.
И куда печальным оком
Там Церера ни глядит –
В унижении глубоком
Человека всюду зрит!" (14, 98)

Цитата вызывает некоторое удивление хотя бы потому, что звучит вместо заявленной "Оды к радости", к тому же не сразу становится понятно, что Дмитрий хочет сказать этим восторженным монологом, зачем он приводит это стихотворение, а объяснение, данное им после прочтения ("Друг, друг, в унижении, в унижении и теперь"), кажется случайным. Но цитата стоит внимания отнюдь не только из-за кажущейся немотивированности. Ее реальная неслучайность очевидна хотя бы потому, что в ней упоминается Церера ("с Олимпийския вершины сходит мать Церера"), богиня земли и плодородия, культ которой у римлян совпадал с культом Деметры у греков. Имя же "Димитрий" означает "посвященный Деметре". (В свою очередь "De/meter" – "Мать-земля"). Уже из этого можно предположить, что этот отрывок важен для понимания образа Дмитрия. Однако четверостишие, которое Митя цитирует чуть ниже ("Чтоб из низости душою / Мог подняться человек, / с древней матерью-землею / Он вступи в союз навек" (14, 99)), более значимо для него. То есть линию падения и восстания Дмитрий Карамазов показывает здесь как свою главную жизненную цель. Впрочем, как это часто происходит в творчестве Достоевского, не менее важными оказываются те слова из поэмы, которые Дмитрий не упоминает. Так, он говорит "Как же я вступлю в союз с землею навек? Я не целую землю, не взрезаю ей грудь; что ж мне мужиком сделаться аль пастушком", и слова "я не целую землю, не взрезаю ей грудь" звучат реминисценцией из этой же поэмы:

Тут богиня исторгает
Тяжкий дротик у стрелка;
Острием его пронзает
Грудь земли ее рука;

Это первые четыре строки строфы. А вот ее конец:

И берет она живое
Из венца главы зерно,
И в пронзенное земное
Лоно брошено оно.

Таким образом, вопрос Дмитрия “что же мне мужиком сделаться аль пастушком” оказывается парафразом этих строк, поскольку он задает этот вопрос, явно подразумевая конец строфы, на начало которой он только что сослался. А сами эти четыре строки могут быть сопоставлены с текстом эпитафии – речь также идет о зерне, брошенном в землю (и затем приносящем плод, если вспомнить продолжение поэмы). Отметим, что они не даются прямым цитированием, хотя Достоевский предельно близко подходит к ним. Здесь хорошо виден один из главных приемов Достоевского в обращении с предшествующим текстом: прямая цитата притягивает в текст романа все произведение, из которого взята, и таким образом получается, что вся эта глава развивается на фоне “Элевзинского праздника”. И если в этой главе Дмитрий еще сомневается в том, как же ему вступить в союз с землей, и отчасти таким “падением” представляется для него позор разврата, то приговор к каторжным работам в рудниках, т.е. под землей, окажется для него именно таким союзом с древней матерью-землею, чье имя он, в сущности, носит. Об этом он скажет Алеше в 11-й книге, в главе “Гимн и секрет”: “И тогда мы, подземные человеки, запоем из недр земли трагический гимн Богу, у Которого радость!” (15, 31).

Стоит отметить, что старец Зосима, перед тем как процитировать слова Евангелия по отношению к Дмитрию, так объясняет свой поклон ему: “Я вчера великому будущему страданию его поклонился...” (14, 258). Дело в том, что в православном богослужении выражение “поклоняться страданиям” (ц-сл. страстям) встречается довольно часто и относится к Страстям Христовым. Разумеется, для человека, достаточно часто посещающего храм, естественно употреблять знакомые выражения, которые, что называется, “на слуху”. Но при наличии других фактов возможно предположить, что эта реминисценция возникла здесь не случайно. Итак, старец Зосима описывает будущий путь Дмитрия евангельскими словами, говорящими о смерти и Воскресении Христа, а сам Дмитрий – подобными им словами “Элевзинского праздника”. Здесь можно обратиться и к иному сюжетному ходу и вспомнить сон Дмитрия Карамазова, где плачет дитё, в главе “Показание свидетелей. Дитё” (“И чувствует он про себя, что хоть он и безумно спрашивает, и без толку, но непременно хочется ему именно так спросить и что именно так и надо спросить. И чувствует он еще, что подымается в сердце его какое-то никогда еще небывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, не

плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого, и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским" – 14, 456). Нарушение романного пространства в этом сне декларируется, что делает его по композиционной структуре текстом в тексте: "Приснился ему какой-то странный сон, как-то совсем не к месту и не ко времени". Это "как-то совсем не к месту и не ко времени" показывает особенную важность сна Дмитрия. Следует заметить, что Митя пытается в этом сне решить для себя тот же вопрос, который ставит Иван в главе "Бунт" – о слезинке ребенка. И впоследствии он решает этот вопрос в уже цитированном разговоре с Алешей: "За дитё и пойду. Потому что все за всех виноваты" (15, 31). Более того, если вспомнить слова Алеши Ивану в главе "Бунт": "Существо это есть, и Оно {...} Само отдало неповинную кровь свою за всех и за вся" (14, 224), то становится ясно, что на глубинном уровне романа образ Дмитрия Карамазова соотносится с Христом.

Итак, роль Дмитрия в глубинном, внутреннем сюжете романа "Братья Карамазовы" можно схематически изобразить как линию падения и восстания, причем это постоянно декларируется с помощью цитат из предшествующих текстов, к которым относятся и евангельские слова, и "Элевзинский праздник". При этом, на что указывает и эпиграф, и другие приводимые цитаты, эта линия падения и восстания является аллюзией на смерть и Воскресение Христа, что дает возможность представить роль Дмитрия в романе в виде иконы. В православной иконографической традиции есть икона, где изображенное можно назвать как смертью, так и Воскресением Христа – это Сошествие Христа во ад.

Однако все ли так однозначно? Уже почти в конце романа, в эпилоге ("На минуту ложь стала правдой") Дмитрий резко меняет свое решение. Он говорит: «Я лежал и сегодня всю ночь судил себя: не готов! Не в силах принять! Хотел "гимн" запеть, а сторожевского тыканья не могу осилить!» (15, 185). Алеша ему на это отвечает: "Ты не готов, и не для тебя такой крест" (Там же). Разгадывая глубинные аллюзии у Достоевского, никогда нельзя забывать и о внешней стороне произведения. Для Дмитрия принятие добровольного страдания было бы слишком немотивированным, неожиданным. Но Дмитрий решает не просто бежать с каторги, а уехать в Америку. Америка же у Достоевского может обозначать ад – достаточно вспомнить самоубийство Свидригайлова, которое сам герой называет "уехать в Америку"

(см.: 6, 396). Итак, сохраняется ли таким образом линия падения и восстания? Возможно, Дмитрий просто меняет один ад на другой? Но в таком случае непонятна реакция Алеши, для которого побег Мити – все-таки отречение.

Элевсинские мистерии, о которых говорится в стихотворении “Элевзинский праздник”, действительно могут напомнить христианам о Смерти и Воскресении Христа или же о Евхаристии. Дмитрий пытается опереться на них, как на таинства Христовы, но они не могут дать такой опоры. Строки этого же стихотворения “И берет она живое из венца главы зерно, и в пронзенное земное лоно брошено оно” несомненно сопоставляются со словами эпитафии к роману, но вряд ли могут их заменить. Слова Алеши, обращенные к Дмитрию (в более раннем разговоре, в главе “Гимн и секрет”), наилучшим образом могут описать отношение языческих мистерий к христианским таинствам: “Ты не готов, и не для тебя такой крест. Мало того: и не нужен тебе, не готовому, такой великомученический крест (...) Ты хотел мукой возродить в себе другого человека; по-моему, помни только всегда (...) об этом другом человеке” (15, 185). Слова Евангелия говорит о Дмитрии старец Зосима, но не сам Дмитрий. О своих страданиях как о “кресте” он сам говорит только однажды (Алеше “Перекрести меня на завтрашний крест” (15,35)) – но имеет в виду суд, а не каторгу. И только один раз Дмитрий называет то, что ему предстоит, распятием. “От распятия убежал!” (15,34) – говорит он Алеше, обсуждая возможность побега. О своем возможном пребывании на каторге он думает в иной категории – да, предельно близкой, но все-таки не христианской. Даже произнося “если Бога с земли изгонят, мы под землей Его сретим” (15, 31) – а это буквальное описание Распятия Христа и Сошествие Его во ад, откуда Он выводит грешников – Дмитрий не вспоминает о Евангелии.

Можем ли мы из текста романа предположить, что причина отказа Дмитрия от каторги в принадлежности его не к христианскому миру, а скорее к миру языческих мистерий? Во всяком случае, намек на подобное соотношение есть. Смердяков приводит слова Григория о нем: “Ты, дескать, ей ложесна разверз”. Это скрытая цитата из Писания (или же, возможно, опосредованно, из богослужения: “В законе сени и писаний образ видим вернии: всяк мужеский пол, ложесна разверзая, свят Богу”, – поется в девятом ирмосе канона на Сретение). Смердяков упоминает эти слова с насмешкой, хотя он действительно “разверз ложесна” Лизавете Смердящей. Но “разверзающими ложесна”, т.е. первен-

цами, является не только Смердяков, но и Дмитрий, и Иван. Единственный не-первенец, который в Ветхом Завете не считался бы "святым Богу" – Алеша. Понятно, что возвращение к "сени закона и писаний" здесь невозможно, роли братьев распределяются прямо противоположно ветхозаветному распределению. Как Ветхий Завет не может быть определяющим жизнь после Христа, так и языческие мистерии не могут сохранять свою роль при христианских таинствах.

Авторский замысел о Дмитрие неясен. Удастся ли побег, несмотря на болезнь Ивана? В таком случае его сомнения приобретут сходство с Гефсиманским молением. Одним из немногих случаев цитирования Евангелия в речи Дмитрия является именно неточная цитата моления о чаше: слова молитвы Христа перед Распятием Дмитрий произносит – "Пронеси эту страшную чашу мимо меня" (14, 394) – молится он о том, чтобы ему не оказаться убийцей Григория. Или вопреки своему желанию Дмитрий попадет в каторгу? Но неготовность Дмитрия к "возрождению другого человека" очевидна и подчеркнута. И об этом нам говорит несовпадение между внешним сюжетным планом и внутренним, на котором и изображено сошествие Христа во ад.

Второй раз слова эпиграфа мы встречаем в тексте романа в книге "Из жития в Бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы", в разделе "Таинственный посетитель": «Взял я тут со стола Евангелие, русский перевод, и показал ему от Иоанна, глава XII, стих 24: "Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода". Я этот стих только что прочел перед его приходом» (14, 281). Будущий старец Зосима читает эти евангельские слова как призыв к покаянию, причем покаяние понимается как полная перемена всей жизни. И даже внутри самой книги такое покаяние начинает соотноситься с Распятием. Недаром Таинственный посетитель перед смертью произносит "Совершилось!" (14, 282). Сами главы "Из жития... старца Зосимы" и "Из бесед и поучений старца Зосимы" введены в роман как чистый образец композиционной структуры "текст в тексте" – произведение персонажа романа. Впрочем, и здесь это произведение не одного персонажа, а нескольких – повествование старца Зосимы, записанное Алешей. Для мира Достоевского это различие, видимо, принципиально. Чистое произведение персонажа было бы образцом *уединения*, о котором в тексте "Русского инока" говорит Таинственный посетитель: "Всякий-то стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе самом полно-

ту жизни, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное самоубийство, ибо вместо полноты определения существа своего впадают в совершенное уединение” (14, 275), и потом это определение повторяет и сам старец Зосима: “уединение и духовное самоубийство” (14, 284). Заметим, что с авторством “Великого инквизитора” происходит нечто похожее – этот внутренний текст не может быть приписан лишь одному Ивану. Как заметила Л. Сараскина, по замыслу Ивана поэма должна была укладываться в десять минут повествования (“Если можешь потерять со мной еще минут десять, то я б ее тебе рассказал” (14, 224)), а в действительности чтение текста поэмы занимает не меньше часа: «...ритм и плотность рассказа – вплоть до ключевых слов, сказанных Инквизитором: “Зачем же Ты пришел нам мешать”, – таковы, что и должны составить вместе с предисловием искомые десять минут <...> Однако Алеша задает один за другим еще три вопроса, которые вынуждают Ивана переменить стиль, ритм и темп рассказывания»⁵. Таким образом, Алеша оказывается соавтором двух главных романских текстов в тексте: “Великого инквизитора”, поскольку из-за его вопросов Иван пересоздает поэму, и “Русского инокa” как составитель. На самом деле при создании “Русского инокa” происходит даже несколько большее, чем просто соавторство двух персонажей. “Записал Алексей Федорович Карамазов некоторое время спустя по смерти старца на память. Но была ли это вполне тогдашняя беседа, или он присовокупил к ней в записке своей и из прежних бесед с учителем своим, этого уже я не могу решить, к тому же вся речь старца в записке этой ведется как бы непрерывно, словно как бы он излагал жизнь свою в виде повести, обращаясь к друзьям своим, тогда как <...> на деле происходило несколько иначе, ибо велась беседа в тот вечер общая, и хотя гости хозяина своего мало перебивали, но все же говорили и от себя, вмешиваясь в разговор, может быть, даже и от себя поведали и рассказали что-либо...” (14, 260). По композиции “Великого инквизитора” видно, что несколько вопросов Алеши вынудило Ивана пересоздать поэму. Могло ли произойти подобное при создании “Русского инокa”? Алеша и Иван не едины в своих убеждениях, они находятся в состоянии спора. Поэтому “Великий инквизитор” может быть образцом полифонии (по определению Бахтина, “множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского”⁶). Старец же Зосима и его гости едины. Поэтому, возможно, о многоголосии

только сообщается в предисловии к собственно тексту, а сам текст весь полностью излагается от лица одного персонажа. В этом случае мы можем говорить о *симфонии*, которая для Достоевского, как мы можем судить по его отношению к "Русскому инок", оказывается не менее важна, чем полифония.

Связан ли "Великий инквизитор" с основной темой романа, которую мы уже обозначили как сошествие Христа во ад?

Иван сопоставляет свою поэму с "Хождением Богородицы по мукам", повествующем о сошествии Богоматери во ад: "Ну вот и моя поэмка была бы в том же роде, если бы явилась в то время" (14, 224). Обратим также особое внимание на описание мест пришествия Христа: «Он возжелал хоть на мгновение посетить детей Своих и именно там, где как раз затрещали *костры еретиков* <...> в стране ежедневно горели *костры* <...> Он снисходит на "*стогны жаркие*" южного града <...> (14, 226) настает *темная, горячая и "бездыханная"* севильская *ночь* (14, 227)» (курсив мой. – А.Г.). Огонь, как правило, напоминает об адском пламени – особенно огонь, предназначенный для еретиков. Интересно также то, что первоначальное намерение Инквизитора – послать и Христа на костер, но он не в силах этого сделать и отпускает Его. Таким образом, в поэме тоже идет речь, в сущности, о сошествии Христа во ад⁷.

О "Великом инквизиторе" Алеша говорит Ивану: "Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того" (14, 237). И эти слова значат отнюдь не только вариант Мефистофельского свидетельства: "хочет зла, а делает лишь добро" (15, 82), а выражают почти нарочитую двусмысленность желания Ивана. Оба понимания этой фразы – и "Поэма твоя есть хула Иисусу, как ты хотел того", и "Поэма твоя есть хвала Иисусу, как ты хотел того" – вполне равнозначны. Весь образ Ивана проникнут этой амбивалентностью, о чем ему и говорит старец Зосима при обсуждении статьи о церковном суде: "Блаженны вы, коли так веруете, или уже очень несчастны!" (14, 65).

В изображении событий после смерти старца Зосимы, в главе "Тлетворный дух" мы также находим скрытую неточную цитату из евангельского повествования о Распятии: "Иные из сих ожидавших скорбно покивали главами" (14, 229), – говорится об иноках, почувствовавших "тлетворный дух". Это реминисценция из Мф 27:39: "мимоходящие же хуляху Его, покиваяще главами своими", так что и насмешки над умершим старцем Зосимой соотносятся с Распятием. Интересно, что сам сюжет – насмешки над тем, кого недавно почитали и чьи чудеса видели,

причем насмешки из-за того, что ожидали “чего-то великого” – соотносится с Распятием, так что появление аллюзий здесь ожидаемо, поскольку авторский замысел понятен. Но в других случаях последовательность интерпретации может быть иной – авторский замысел, представляющийся неясным при линейном чтении, может быть понят с помощью обнаружившихся аллюзий.

И в размышлениях Алеши после смерти старца Зосимы и ухода из монастыря также появляется отсылка на Писание, связанная с Распятием. “И вот тот, который должен бы был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в мире, – тот самый вместо славы, ему подобавшей, вдруг низвержен и опозорен! За что? Кто судил? Кто мог так рассудить? – вот вопросы, которые тотчас же измучили неопытное и девственное сердце его. Не мог он вынести без оскорбления, без озлобления даже сердечного, что праведнейший из праведных предан на такое насмешливое и злобное глумление столь легкомысленной и столь ниже его стоящей толпе” (14, 307), – пересказывает Достоевский сомнения Алеши. Заметим, что мы действительно не можем сказать, что перед нами авторский текст или же речь персонажа – форма пересказа от третьего лица позволяет нам говорить о двойном значении этого текста, для старца Зосимы и для Алеши. В этих словах можно узнать пересказ повествования о Распятии Христа – впрочем, пересказывается здесь не все повествование, а лишь суть происходящего. Можно также сопоставить текст Достоевского с определенной цитатой из Писания: “С терпением будем проходить предлежащее нам поприще, взирая на начальника и совершителя веры Иисуса, Который, вместо предлежавшей Ему радости, претерпел крест, пренебрегши посрамление, и воссел одесную престола Божия. Помыслите о Претерпевшем такое над Собою поругание от грешников, чтобы вам не изнечинить и не ослабеть душами вашими” (Евр 12:1–3). Итак, смерть старца Зосимы снова сопоставляется с Распятием Христа, и теперь мы уже уверенно можем говорить, что с помощью цитат на фоне смерти старца проявляется Распятие. Но что же происходит с Алешей? Во-первых, он прилагает к старцу слова, которые могут относиться только к Христу: “тот, который должен бы был (...) быть вознесен превыше всех в мире”, “праведнейший из праведных” – и это действительно служит причиной его искушений. Но при этом он не узнает в смерти старца историю Распятия Христа, хотя подходит к ней предельно близко – и, следовательно, не вспоминает о Распятии Христа.

И поэтому особенно понятно становится, какими очищающими должны были прозвучать для Алеши слова старца в "Кане Галилейской": "Я луковку подал, вот и я здесь". Заметим, что эти слова являются одним из наиболее ярких примеров внутри-текстовой отсылки – старец отсылает к притче Грушеньки как к предшествующему тексту. Он не "первый в мире человек", как говорит о нем Алеша Хохлаковым (14, 201), а "луковку подал" – и после этого видения Алеша встает обновленным.

Отсылки к Евангелию в романе "Братья Карамазовы" играют большую роль. Мы видим, что основной массив таких отсылок связан тем или иным образом с Сошествием во ад, которое проявляется на фоне романа посредством композиционной структуры "текст в тексте". Это значит, что все основные сюжетные линии романа сопровождает постоянное воспоминание о Распятии, Сошествии во ад и Воскресении Христа. Из того, что евангельские слова из эпиграфа впоследствии дважды произносятся старцем Зосимой как призыв к подвигу покаяния, мы можем сказать, что на внешнем уровне с ним ближе всего соотносится покаяние и возрождение в покаянии. Таким образом, мы можем смело утверждать, что тема Распятия Христа, Сошествия Его во ад и Воскресения является фоном всего романа "Братья Карамазовы".

¹ Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа "реализма в высшем смысле". М., 2004. С. 154.

² Думаю, меня трудно обвинить в пристрастном суждении, если я скажу, что именно для этого, возможно, и была изначально предназначена сама возможность цитирования.

³ См.: *Преподобный Иустин (Попович)*. Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 256.

⁴ *Непомнящий В.С.* Вступительное слово к Пушкинским чтениям (17 февраля 1992 г.). // Пушкинская эпоха и христианская культура. СПб., 1993. Вып. 1. С. 62–63.

⁵ *Сараскина Л.И.* "Поэма о Великом инквизиторе" как литературно-философская импровизация на заданную тему // Достоевский и мировая культура. СПб., 1996. № 6. С. 136–138. См. также ее работу в настоящем издании.

⁶ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 6.

⁷ О том, что земля может становиться и адом, и раем, много говорится в "Русском иноке"; в сущности, "жизнь есть рай" (14, 275) – это основная мысль "Жития старца Зосимы". "Знаю, что наступит рай для меня, тотчас же и наступит, как объявлю. Четырнадцать лет был во аде", – говорит Таинственный посетитель (14, 280). Поэтому можно сказать, что земля, по Достоевскому, может представлять собой и ад, и рай – в зависимости от человека.



Ф.Б. Тарасов

ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ “БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ”

1

На рубеже XX и XXI столетий все уже сжимается круг книг, которые берутся человеком в руки, но Достоевский остается во всем мире одним из самых читаемых писателей, а его произведения, в частности “Братья Карамазовы”, входят как значимые события в жизни все новых и новых поколений читателей.

В начале XX в. Лев Толстой, в последние, трагические дни своей жизни, перед уходом из Ясной Поляны, читал именно “Братьев Карамазовых”, и взял роман с собой, отправившись в Оптину пустынь. В середине века Хемингуэй поместил “Братьев Карамазовых” в список своих любимых книг. И сейчас, когда, по словам известного русского мыслителя С. Фуделя, все более ослабевают невидимые скрепы, соединявшие людей, а искусство, расцепляясь в холоде абстракции, все более делается дорогой в никуда, имя Достоевского и его слово продолжают говорить людям о горячем, обладающем силой и властью достоверности исповедании, облеченном в художественную форму и дающем глубокие, ясные и масштабные ответы на злободневные современные вопросы.

Поразительно сходство проблем, возникавших в жизни России в годы работы Достоевского над последним романом и век спустя. Если в 1860-х – начале 1870-х годов, в эпоху создания “Преступления и наказания” и “Бесов”, писателем акцентировались несостоятельность и катастрофизм нигилистических и безбожно-бунтарских попыток молодого поколения “служить” человечеству, то со второй половины 1870-х годов он с возрастающим сочувствием отмечал высоту и искренность пробудившихся нравственных запросов молодежи, готовой “пожертвовать

всем, даже жизнью, за правду и за слово правды" (30₁, 23). Видя ложь со всех сторон и то, что русская молодежь не в силах "разобрать дело в полноте", Достоевский говорил: блаженны те, кому удастся найти правую дорогу. И безусловно, писатель ставил в своем творчестве задачу способствовать обретению этой дороги.

Создавая последний роман в виде своеобразной семейной хроники, Достоевский показывал, как светлые и темные стороны уходящей в прошлое жизни, никуда не исчезая, а проникая "по наследству" от "отцов" в души "детей", развиваются или угасают в зависимости от стремления к правде или отсутствия такового. Предчувствуя, что Россия "стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной" (30₁, 23), Достоевский видел надежду в той чистоте сердца и жажде истины и правды, которой в особенности обладало молодое поколение, хотя и понимал, в то же время, что оно несет в себе "ложь всех двух веков" послепетровской эпохи, прерывавшей основанные на православной вере вековые традиции и вносившей индивидуалистические начала европейской цивилизации, замещающей главные для России святыни. Поэтому для автора "Братьев Карамазовых" было важно, как он подчеркивал в "Дневнике писателя", "написать роман о русских теперешних детях, ну и, конечно, о теперешних их отцах, в теперешнем взаимном их соотношении" (22, 7).

Из двух путей, открытых, как видел Достоевский, для молодого русского поколения, один – ведущий в "европеизм" – ложный, другой – приводящий к народу и его Святыне, ко Христу – истинный. Писатель ощущал, что "возрождается и идет новая интеллигенция", которая "хочет быть с народом", – а "первый признак неразрывного общения с народом есть уважение и любовь к тому, что народ всею целостию своей любит и уважает более и выше всего, что есть в мире, – то есть своего Бога и свою веру" (30₁, 236–237). И изображая в "Братьях Карамазовых" три поколения ("отцам" – Федору Павловичу Карамазову, штабс-капитану Снегиреву, Миусову, госпоже Хохлаковой и пр., и противопоставленным им "детям" – трем братьям Карамазовым, Смердякову, Катерине Ивановне, Грушеньке, Ракитину, уже готовится к смене поколение, представленное в романе сплотившимися вокруг Алеши Карамазова "мальчиками") – изображая тем самым прошедшее, настоящее и будущее России, Достоевский воплощал идею такого "превосхождения естества", когда даже вековое безнравственное наследие преодолевается духовным родством в воскрешающей любви. С особой силой звучит это торжество победы любви над враждой и разделением во зле

и смерти в финальном аккорде романа: мальчишки-гимназисты, враждовавшие между собой и с Алешей Карамазовым, во многом по вине “отцов” и как бы в подражание им, становятся именно благодаря самоотверженной любви, преодолевающей все препоны эгоизма и гордыни, дорогими друг для друга на всю жизнь людьми.

Обдумывая «Письмо к издателю “Русского вестника”», которое должно было объяснить читателям причину задержки печатания “Братьев Карамазовых”, и намереваясь в нем, еще до завершения романа, вступить в полемику с критиками, Достоевский обращался к ним и читателям, разъясняя общую концепцию произведения: “Совокупите все эти четыре характера (имея в виду Карамазовых. – Ф.Т.) – и вы получите, хоть уменьшенное в тысячную долю, изображение нашей современной действительности, нашей современной интеллигентной России. Вот почему столь важна для меня задача моя» (15, 435). Тайна человека и происходящая из нее тайна творящейся им истории разгадывается через развивающиеся параллельно судьбы братьев Карамазовых, каждый из которых, сталкиваясь с непредвиденными последствиями собственных духовных недугов, занят разрешением “последних”, “проклятых” вопросов о “концах и началах” бытия.

“Како веруеши али вовсе не веруеши?” – вот что интересует “русских мальчиков”, которым не нужны миллионы, а “прежде всего надо предвечные вопросы разрешить”: “...есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца” (14, 212, 213). “Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю” (14, 25); “А меня Бог мучит. Одно только это и мучит. А что, как Его нет? ...Тогда, если Его нет, то человек шеф земли, мироздания. Великолепно! Только как он будет добродетелен без Бога-то? Вопрос! Я все про это. Ибо кого же он будет тогда любить, человек-то? Кому благодарен-то будет, кому гимн-то воспоет?” (15, 32) – в этих размышлениях и вопрошаниях братьев Карамазовых сосредоточена корневая система произведения, из которой произрастает все действие романа.

“Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных... Бог взял семена из миров иных

и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло все, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным; если ослабевают или уничтожаются в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее" (14, 290–291). Устами своего героя, старца Зосимы, Достоевский говорит о глубинной потребности человеческой души в обретении подлинного, не подвластного смерти смысла жизни. О потребности, удовлетворяемой лишь верой в Бога и бессмертие человека как Его творения. Не случайно в подготовительных материалах к "Бесам" у Достоевского появилось следующее рассуждение: "Итак, прежде всего надо предпрешить, чтоб успокоиться, вопрос о том: возможно ли серьезно и вправду веровать? В этом *все*... Если же невозможно, то хотя и не требуется сейчас, но вовсе не так неизвинительно, если кто потребует, что лучше всего *все сжечь*" (11, 179).

Ключ к осмыслению "живой связи нашей" с миром "горним и высшим" и ее значения для мира дольного дан автором "Братьев Карамазовых" в евангельском эпиграфе к роману, обозначающем точку отсчета в восприятии повествования. Краткая притча о зерне говорит о двух противоположных жизненных путях и итогах: "если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно" – путь, ведущий к бесплодному итогу; "а если умрет, то принесет много плода" – путь обильного плодоношения. Следование по какому-либо из этих путей, противоположных по их значению для вечности, именуемой в Евангелии Царством Небесным, соответствующим образом характеризует то главное для каждого героя "Братьев Карамазовых" дело, которому он отдает свою жизнь.

Оба исхода предполагают странный, на первый взгляд, парадокс, еще ярче проявляющийся в следующих за притчей о зерне евангельских словах: "Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную" (Ин 12:25). Понять этот парадокс можно только имея в виду ту тайну человека, о которой Достоевский еще в 1838 г., в семнадцать лет, писал брату, поражаясь двойственности человеческой природы, скрывавшей загадку зла и грехопадения: "Атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противозаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен. (...) Мне кажется, мир принял значение отрицательное, и из высокой, изящной духовности вышла сатира..." (28₁, 50).

После грехопадения ветхое, греховное естество так прочно укоренилось, наложась на естество совершенное, обновленное,

искупленное крестной смертью Христа, что почитается человеком как подлинное и единственно возможное. И только через отвержение, умерщвление этого мнимого, ветхого человека спасается к жизни подлинный – новый, совершенный человек. Таким образом, идея эпитафии к “Братьям Карамазовым” – идея креста, который есть следование за Христом, соединение с Ним (не случайно после притчи о зерне Христос обращается к слушающим Его: “Кто Мне служит, Мне да последует...” – Ин 12:26): “...кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною. Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбережет ее” (Мк 8:34–35). “Я сораспялся Христу, – говорит апостол Павел, – и уже не я живу, но живет во мне Христос” (Гал 2:19–20).

Именно о пребывании во Христе свидетельствует евангельский смысл плодоношения: “Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе: так и вы, если не будете во Мне. Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего” (Ин 15:4–5). Пребывать во Христе, “облечься во Христа”, по выражению апостола Павла (“все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись” – Гал 2:19–20), – это путь поглощения смертного жизнью (2 Кор 5:4), при котором “внутренний человек” “со дня на день обновляется” (2 Кор 4:16).

Н.О. Лосский, исследуя христианское миропонимание Достоевского, точно улавливает пафос писателя: “{...} зло эгоистического самолюбия так проникает всю природу падшего человека, что для избавления от него недостаточно иметь перед собою пример жизни Иисуса Христа; нужна еще такая тесная связь природы Христа и мира, чтобы благодатная сила Христа сочеталась с силою человека, свободно и любовно стремящегося к добру, и совместно с ним осуществляла преобразование человека”¹. Самому Достоевскому принадлежат слова, что “Христос весь вошел в человечество”². В подготовительных материалах к “Бесам” он отмечал: “Не мораль Христова, не учение Христа спасет мир, а именно вера в то, что *Слово плоть бысть*. Вера эта не одно умственное признание превосходства Его учения, а непосредственное влечение. Надо именно верить, что это окончательный идеал человека, все воплощенное Слово, Бог воплотившийся. Потому что при этой только вере мы достигаем обожания, того восторга, который наиболее приковывает нас к Нему непосред-

ственно и имеет силу не совратить человека в сторону" (11, 187–188).

Достоевскому была свойственна именно глубоко личностная, сердечная прикованность ко Христу, раскрытая им в "символе веры", охарактеризованном им по выходе из каторги в письме к Н.Д. Фонвизиной: "Я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы остаться со Христом, нежели с истиной" (28₁, 176).

Это непосредственное (используя выражение самого Достоевского) восприятие им Христа отражает убежденность автора "Братьев Карамазовых" в кардинальном изменении с воплощением Бога Слова земного человеческого бытия, которое – со всем его невообразимым и бесчисленным злом – спасено и искуплено Христом. Человеку остается лишь принять это спасение как основу своей жизни. Потому и говорит один из героев последнего романа писателя: "...жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если б захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай" (14, 262). Восприимчивость к Слову Божию, отклик на Него становятся в художественной системе "Братьев Карамазовых" важнейшим качественным определением личностного ядра его героев.

В то же время предисловие к роману ("От автора"), развивая содержащееся в эпиграфе противопоставление двух жизненных путей, уведомляет читателей о том, что главный герой – Алеша Карамазов – "человек странный, даже чудак". Но, однако, «не только чудак "не всегда" частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались» (14, 5). Именно Алеша, доброта, открытость и отсутствие эгоизма которого кажутся чудачеством окружающим его людям, привыкшим к греху и злобе уязвленного самолюбия и называющим его "маленьким юродивым", именно он благодаря таким свойствам своей души удерживает мир этих людей от окончательного распада, от войны всех против всех и, более того, вносит в него начатки подлинного братства. Уже здесь Достоевским обозначено, что путь укоренения в "сердцевине целого",

путь крестный – настолько чужд миру, вышедшему “на новую дорогу”, что следование по нему воспринимается не иначе как чудачество. Как говорит апостол Павел, “слово о кресте”, которое для спасаемых – “сила Божия”, “для погибающих юродство есть” (1 Кор 1:18).

В черновых набросках к роману Достоевский отмечал: “ВАЖНЕЙШЕЕ. Помещик цитует из Евангелия и грубо ошибается. Миусов поправляет его и ошибается еще грубее. Даже Ученый ошибается. Никто Евангелия не знает...” (15, 206). Такая всеобщая глухота к Слову Божию была для Достоевского несомненным апокалиптическим признаком, предвещающая грядущие катастрофы.

В.В. Тимофеева, корректор типографии, где печатался “Гражданин”, редактировавший Достоевским, вспоминала о словах писателя: «Они (т.е. либералы. – Ф.Т.) и не подозревают, что скоро конец всему... всем ихним “прогрессам” и болтовне! Им и не чудится, что ведь антихрист-то родился и идет!... Идет к нам антихрист! Идет! И конец миру близко, – ближе, чем думают!»³ А в своем “каторжном” Евангелии, подаренном ему в Тобольске женами декабристов на его пути в Омский острог, Достоевский около 9-го стиха 17-й главы Апокалипсиса, где повествуется о жене, сидящей на звере, имя которой “Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным”, оставил помету “цивилизация”.

Таким образом, предисловие “От автора”, обращенное непосредственно к читателю, существенно конкретизирует смысл евангельской притчи, взятой в качестве эпиграфа, применительно к духовному выбору жизненной цели, составляющему основу происходящего в романе. Во время всеобщего отказа от пути “принесения плода”, которое один из героев “Братьев Карамазовых”, таинственный посетитель старца Зосимы, весьма показательно называл периодом всеобщего уединения (“ибо всякий-то теперь стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное самоубийство, ибо вместо полноты определения существа своего впадают в совершенное уединение. Ибо все-то в наш век разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдалается, прячется и, что имеет, прячет и кончает тем, что сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает. Копит уединенно богатство и думает: сколь силен я теперь и сколь обеспечен, а и не знает безумный, что чем более копит, тем более погружается в самоубийственное бессилие” – 14, 275), сле-

дование по "пути плодоношения" становится противостоянием апостасии.

В таком противостоянии Достоевский видел особое призвание России: "Мы несем 1-й рай 1000 лет, и от нас выйдут Энох и Илия (два пророка, которым, согласно повествованию Апокалипсиса, дано будет проповедовать в последние дни отступившему от Бога человечеству. – Ф.Т.), чтобы сразиться с антихристом, т.е. духом Запада, который воплотится на Западе. Ура за будущее" (11, 167–168); а согласно свидетельству В.С. Соловьева, оставленному им в конце третьей речи в память Достоевского, писатель применял к России апокалиптическое видение Иоанна Богослова "о жене, облеченной в солнце и в мучениях хотящей родить сына мужеска: жена – это Россия, а рождаемое ею есть то новое Слово, которое Россия должна сказать миру"⁴. Совокупностью переплетающихся духовных судеб Карамазовых Достоевским и создается объемная, избегающая "трехсторонности" картина вызревания этого животворного зерна.

Три брата Карамазовых (Дмитрий, Иван и Алеша), каждый по-своему и в разной степени, совершают или, по крайней мере, становятся на тот путь "восстановления погибшего человека", о котором Достоевский говорил как об основной идее всего искусства XIX столетия и контекст понимания которого в романе задан эпиграфом и предисловием. В определенном смысле эти герои соотносятся с тремя братьями народных сказок, где младший, "странный" и даже "глупый", оказывается в итоге самым удачливым и умным, причем главным образом не столько с житейской, сколько с высшей, духовной точки зрения.

Введение в повествование четвертого, незаконного брата и реального отцеубийцы, лакея Смердякова, отделенного от остальных братьев и происхождением, и социальным положением, и нравственным обликом, но таинственно связанного с ними и словно медиумически выполняющего "их подсознательное внушение"⁵, углубляет напряженный драматизм созидания в них "нового человека". Родившийся от юродивой сироты Лизаветы Смердящей, с детства дикий и смотрящий на свет "из угла", с чрезвычайной брезгливостью и презрением, Смердяков напоминает Жавера из "Отверженных" Гюго, мстящего миру за свое незаконное происхождение. Его "совсем даже несоразмерно с возрастом" (14, 115) сморщившееся и пожелтевшее лицо красноречиво выражает его лакейскую, никого не любящую душу, удостаивающую своим вниманием во всем мире лишь щегольские

платья, сапоги и помаду. Смердяков, подхватывая и доводя до бессовестного исполнения побочные следствия душевных борений и интеллектуальных исканий братьев и тем самым демонстрируя выявленный Достоевским закон “лакейства мысли”, “волочения идеи по улице”, как бы выносит на поверхность скрытые в глубинах их душ и подчас не осознаваемые ими несоответствия их жизненных оснований живущему в каждой душе требованию абсолютной, неуничтожимой даже перед лицом смерти, разумности, требованию, ответ на которое дан в событии, происшедшем две тыс. лет назад, а спустя тысячелетие занявшем центральное место в исторической жизни России. С тех пор она подобна почве, принявшей в себя зерно веры во Христа, воплотившегося Слова Божия, и ее историческое развитие, соотносимое в каждом своем факте с Богочеловеческой правдой, – прорастание этого зерна.

Образ зерна, семени, падающего в землю, – один из ключевых новозаветных образов, неоднократно встречающийся в евангельском повествовании. И если у евангелиста Иоанна он дан сжато и обобщенно, то у других евангелистов рамки притчевой картины как бы раздвигаются, одновременно развивая и конкретизируя, объясняя, когда и почему зерно приносит “много плода” или остается бесплодным. Так происходит в притче о сеятеле: “...вышел сеятель сеять; и когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то; иное упало на места каменистые, где немного было земли, и скоро взошло, потому что земля была неглубока. Когда же взошло солнце, увяло, и, как не имело корня, засохло; иное же упало в терние, и выросло терние и заглушило его; иное упало на добрую землю и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать. Кто имеет уши слышать, да слышит!” (Мф 13:3–9; ср. Лк 8:5–8).

Эта притча раскрывает соотношенность внутреннего, духовно-психологического ядра героев “Братьев Карамазовых” с тем вечным законом бытия, который выражен в евангельском эпиграфе к роману. Как толкует апостолам значение притчи Христос, “семя есть слово Божие” (Лк 8:11). Иначе говоря, под сеятелем, вышедшим сеять, следует разуместь самого Христа, воплотившегося Бога, пришедшего в мир для спасения человеческого рода; под семенем – Его учение, а под нивою – человеческие души⁶. Этот смысловой пласт притчи охватывает сердцевину мироощущения Достоевского, которая для него помещалась в трех словах Евангелия от Иоанна: “Слово плоть бысть” (Ин 1:14). В каждом же из четырех видов приемлющей земли

коренится основа, доминанта соответствующего образа какого-либо из братьев Карамазовых, раскрывающегося в свете этой обновившей мир реальности воплотившегося Слова.

В притче о сеятеле только один вид земли, противопоставленный всем остальным, оказался плодоносным. Он назван "доброй землей": "А упавшее на добрую землю, это те, которые услышав слово, хранят его в добром и чистом сердце и приносят плод в терпении" (Лк 8:15). Именно в таком ракурсе выстраивается образ главного героя романа, носящего в себе "сердцевину целого", – Алеши Карамазова: «Едва только он, задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и Бог существуют, то сейчас же, естественно, сказал себе: "Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю" <...> Алеше казалось даже странным и невозможным жить по-прежнему. Сказано: "Раздай все и иди за Мной, если хочешь быть совершенен". Алеша и сказал себе: "Не могу я отдать вместо "всего" два рубля, а вместо "иди за Мной" ходить лишь к обедне"» (14, 25). Тем самым Достоевский подчеркивал бескомпромиссность во внутреннем настрое Алеши, коренящуюся в его честности.

Определяя в черновых набросках к роману черты личности Алеши Карамазова, Достоевский отмечал его принадлежность к "новому поколению", в отличительном свойстве которого – честности и искренности – писатель видел удивительный, великий, даже исторический факт. Но в отличие от несущих в себе, как говорил Достоевский, ложь всех двух веков нашей истории (т.е. начиная с эпохи Петра I), ушедших в "европеизм", в отвлеченное царство не бывалого никогда "общечеловека", обвиняющих и стремящихся в революционном порыве переделать внешний мир, Алеша избрал "противоположную всем дорогу" (14, 25).

Мгновенность и бескомпромиссность в отклике на услышанное Слово сродни евангельскому повествованию о призывании Христом первых апостолов: "Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставив сети, последовали за Ним" (Мф 4,18–20).

Достоевский считал важным объяснить, почему младший Карамазов стал послушником в монастыре: "Может быть, кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлый и испитой человек. Напротив, Алеша был в то время статный,

краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток. (...) Скажут, может быть, что Алеша был туп, неразвит, не кончил курса и проч. (...) Просто повторю, что сказал уже выше: вступил он на эту дорогу потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему разом весь идеал исхода рвавшейся из мрака к свету души его” (14, 24–25). В черновых набросках к роману писатель обозначил этот исход несколькими фразами: “Красота пустыни, пение, вернее же всего, Старец. Честность поколения. Герой из нового поколения. Захотел и сделал – умиленное, а не фанатическое (...) Мистик ли? Никогда. Фанатик? Отнюдь! (...) Он уверовал как реалист. Такой коли раз уверует, то уверует совсем, бесповоротно. Мечтатель уверует с условиями, по-лютерански. Этакого же не только не смутит чудо, но он сам захочет чуда (...) у него человеколюбие на эту дорогу, на эту дорогу старика. За святого. Ждал чудес и даже видел их” (15, 200–202). Встретив в монастыре старца Зосиму, поразившего Алешу безграничной любовью ко всем, приходившим к нему, невзирая на их грехи, юный послушник нисколько не сомневался, что старец “именно и есть этот самый святой, этот хранитель Божией правды”, которая не умирает на земле и “воцарится по всей земле, как обещано” (14, 29). Не случайно Достоевский, работая над “Братьями Карамазовыми”, отмечал в подготовительных набросках, что “у нас и прежде всегда из монастырей деятели народные выходили, отчего не может быть и теперь”: “– Образ Христа храни, ибо монастыри хранят. – Ибо народ верит по-нашему. – А неверующий у нас в России ничего не сделает. – Без Христа и не будет ничего. Вот чему надо уверовать” (15, 250).

Еще в набросках к “Атеизму” и “Житию великого грешника” Достоевский хотел изобразить монастырь, а в письмах из-за границы он часто говорил о желании побыть в русском монастыре. Во время работы над “Братьями Карамазовыми”, 16 мая 1878 г., умер трехлетний сын Достоевского Алеша (имя его перешло к герою романа, прежде именовавшемуся в черновых набросках “идиотом” – по своей соотнесенности, в определенном смысле, с князем Мышкиным, центральным персонажем романа “Идиот”; вместе с именем на младшего Карамазова как бы переносятся и отеческая нежность, и неосуществившиеся надежды писателя). Тяжело переживавший утрату, Достоевский поехал, вместе с философом Владимиром Соловьевым, в Оптину пустынь, посещение которой было давней мечтой писателя.

Оптина пустынь, находящаяся около Козельска, городка Калужской губернии, в XIX в. славилась на всю Россию своими старцами. Их святость притягивала к себе и простой народ, и таких известных деятелей русской культуры, как Гоголя, Ив. Киреевского, К. Леонтьева, даже Льва Толстого. Пробыв в монастыре двое суток, Достоевский, как свидетельствует его жена, три раза виделся с одним из самых знаменитых оптинских старцев – Амвросием: раз – в толпе при народе, и два раза – наедине.

Поездка в Оптину пустынь имела важное значение для работы над романом, первые книги которого ("Братья Карамазовы" состоят из двенадцати книг) были написаны под непосредственным впечатлением от увиденного в монастыре: изображение монастыря и скита в романе довольно точно отображает внешний вид Оптиной пустыни, а келья и сам облик старца Зосимы явно напоминают о преподобном Амвросии. В скиту, расположенном "шагах в пятистах" от монастыря и отделенном от него лесом "вековых сосен" (14, 72), "было множество редких и прекрасных осенних цветов везде, где только можно было их насадить. (...) Цветники устроены были в оградах церквей и между могил. Домик, в котором находилась келья старца, деревянный, одноэтажный, с галереей пред входом, был тоже обсажен цветами. (...) Вся келья была очень необширна и какого-то вялого вида. Вещи и мебель были грубые, бедные и самые лишь необходимые. Два горшка цветов на окне, а в углу много икон – одна из них Богородицы, огромного размера и писанная, вероятно, еще задолго до раскола. Пред ней теплилась лампадка. Около нее две другие иконы в сияющих ризах", на стенах "несколько заграничных гравюр с великих итальянских художников прошлых столетий", а подле них – "самые простонароднейшие русские литографии святых, мучеников, святителей" и "литографические портреты современных и прежних архиереев". Сам старец "был невысокий сторбленный человечек с очень слабыми ногами, всего только шестидесяти пяти лет, но казавшийся от болезни гораздо старше, по крайней мере лет на десять. Все лицо его, впрочем очень сухенькое, было усеяно мелкими морщинками, особенно было много их около глаз. Глаза же были небольшие, из светлых, быстрые и блестящие (...). Седенькие волосики сохранились лишь на висках, борода была крошечная и реденькая, клином, а губы, часто усмехавшиеся, – тоненькие, как две бечевочки. Нос не то чтобы длинный, а востренький, точно у птички" (14, 35, 37).

Создавая образ старца Зосимы, Достоевский стремился показать, что безусловные лучшие люди, святые и праведники, что

чистый, идеальный христианин не есть нечто отвлеченное, но возможное, реальное, воочию предстоящее. Многовековой опыт православной культуры, сосредоточившийся на Руси в монастырях и выработавший путь к нравственному перерождению и достижению необычайной духовной красоты и совершенства, созидал веру в реальное существование на земле – несмотря на “всегдашнюю несправедливость и всегдашний грех”, “неправду и искушение” – “святого и высшего”: “⟨...⟩ у того зато правда, тот зато знает правду; значит не умирает она на земле, а, стало быть, когда-нибудь и к нам перейдет и воцарится по всей земле, как обещано” (14, 29).

Алеша Карамазов, называемый в романе “херувимом”, “ангелом”, становится послушником старца Зосимы, движимый именно такой верой: то, что старец «и есть этот самый святой, этот хранитель Божией правды в глазах народа, – в этом он не сомневался нисколько... Не смущало его нисколько, что этот старец все-таки стоит перед ним единицей: “Все равно, он свят, в его сердце тайна обновления для всех, та мощь, которая установит наконец правду на земле, и будут все святы, и будут любить друг друга, и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышающихся, ни униженных, а будут все как дети Божии и наступит настоящее царство Христово”. Вот о чем грезилось сердцу Алеши» (14, 29).

Проповедуемая старцем Зосимой “деятельная любовь”, убеждающая в бытии Бога и бессмертии души и способная реально возвысить человека, любовь, благодаря которой Алеша, никого не осуждая, помогает брату Дмитрию победить в себе “сладострастное насекомое” и ощутить рождение “нового человека”, брату Ивану – осознать свою вину, причастность своего гордого теоретизирования к смерти отца, Грушеньке – почувствовать, что ее могут любить “не за один только срам” (14, 323), а озлобленным мальчикам-гимназистам – примириться с Илюшей Снегиревым, – эта любовь в “грезах сердца” Алеши переплеталась со свойственной “новому поколению” жаждой “скорого подвига”, таящей в себе возможность “бунта”: “⟨...⟩ вступил он на эту дорогу потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему разом весь идеал исхода рвавшейся из мрака к свету души его. Прибавьте, что он был юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всею силой души своей, требующий скорого подвига, с непременным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью. Хотя, к несчастью, не

понимают эти юноши, что жертва жизнью есть, может быть, самая легчайшая из всех жертв во множестве таких случаев и что пожертвовать, например, из своей кипучей юностью жизни пять-шесть лет на трудное, тяжелое учение, на науку, хотя бы для того только, чтобы удесятерить в себе силы для служения той же правде и тому же подвигу, который излюбил и который предложил себе совершить, – такая жертва сплошь да рядом для многих из них почти совсем не по силам. Алеша избрал лишь противоположную всем дорогу, но с тою же жаждой скорого подвига" (14, 25).

Между тем, в логике Достоевского, деятельная любовь есть в то же время величайшее самостеснение и свободная жертва, являющая чудо воскрешения умирающего зерна. Претворение "воды" "скорого подвига" в "вино" самоотвержения в любви совершается Алешей Карамазовым в преодолении искушения "бунтом", вносящим в его внутренний мир стихию "проклятых" вопросов, мучающих его братьев. Смерть старца Зосимы, повлекшая за собой не ожидаемое прославление, а преждевременное тление, "предупредившее естество", эта "несправедливость" слепых и безжалостных естественных законов будит в душе Алеши те самые вопросы о Провидении и мировом зле, которые питают богоборческий бунт Ивана Карамазова. «Где же Провидение и перст Его? К чему сокрыло Оно свой перст "в самую нужную минуту" (думал Алеша) и как бы само захотело подчинить себя слепым, немым, безжалостным законам естественным?» (14, 307). В душе убитого горем и оскорбленного "несправедливостью" Алеши всплывают впечатления разговора с братом Иваном, развивавшим перед ним накануне искусительную диалектику упреков в жестокости Богу, допустившему зло в этом мире, и предлагавшим "исправить" дело рук Творца исходя из собственных представлений о справедливости, и словно сам Иван вдруг начинает говорить устами неожиданно озлобившегося и раздражившегося, решившего "есть колбасу", "пить водку" и пойти к "опасной женщине" Алеши: «Я против Бога моего не бунтуюсь, я только "мира Его не принимаю"» (14, 308).

"Но Иван никого не любит, Иван не наш человек, эти люди, как Иван, это, брат, не наши люди, это пыль поднявшаяся... Подует ветер и пыль пройдет" (14, 159), – так аттестует собственного сына Федор Павлович Карамазов, невольно перефразируя первый псалом Давида: "Не так нечестивые; но они – прах, возметаемый ветром". Образ Ивана Карамазова генетически связан с рядом героев предшествующих произведений Достоевского –

героем “Записок из подполья”, Раскольниковым, Ипполитом Терентьевым, Ставрогинным, Версиловым – богоборцами-”бунтарями” и “скитальцами”, уходящими в “европеизм”, о которых князь Мышкин в романе “Идиот” примечательно говорит: “У нас не веруют еще только сословия исключительные... корень потеврявшие”, “кто почвы под собой не имеет, тот и Бога не имеет” (8, 451, 452) – “иное упало на места каменистые, где немного было земли, и скоро возшло, потому что земля была неглубока. Когда же возшло солнце, увяло, и, как не имело корня, засохло...” (Мф 13:5–6).

В предварительных набросках к роману Иван появляется под именами “ученого” и “убийцы”. Тем самым Достоевский обозначает мысль, что хотя фактический убийца Федора Павловича Карамазова – Смердяков, а не Иван, это нисколько не снимает, даже, наоборот, усугубляет вину и нравственную ответственность Ивана – другими словами, мысль о последствиях всецелой опоры на “евклидов ум” и земную логику в решении главных онтологических вопросов: “Мирская наука, соединившись в великую силу, разобрала, в последний век особенно, все, что завещано в книгах святых нам небесного, и после жестокого анализа у ученых мира сего не осталось из всей прежней святыни решительно ничего. Но разбирали они по частям, а целое просмотрели, и даже удивления достойно, до какой слепоты. Тогда как целое стоит пред их же глазами незыблемо, как и прежде, и врата адовы не одолеют его” (14, 155–156; последняя фраза, повторяющая сказанное Христом о Церкви (Мф 16:18), указывает на то, что имеется в виду под “целым”).

В образе Ивана Карамазова раскрывается итог многовекового развития философии разума. Не находя миру, в котором разлито зло и страдание, оправдания, разум отвергает этот мир. Иван презрительно относится к банальным опровержениям существования Бога и насмешкам а la Вольтер (вроде той, что если бы Бога не было, то Его следовало бы выдумать) – однако, как бы намеренно допуская бытие Божие, он возлагает на Него ответственность за “ахинею”, в наиболее бесспорном виде представленную в безвинном страдании детей, младенцев. Коллекционируя несомненные факты людских страданий и злодейств, герой-”бунтарь” в конце концов в гордом бунте против Бога возвращает свой билет в окончательное гармоничное мироустройство, если оно куплено ценою хотя бы одной детской слезинки.

Острота богоборческого бунта Ивана заключается в том, что он выступает против Творца во имя любви к человечеству: «<...>

я мира этого Божьего – не принимаю и хоть и знаю, что он существует, да не допускаю его вовсе. (...) я убежден, как младенец, что страдания заживут и сгладятся, что весь обидный комизм человеческих противоречий исчезнет, как жалкий мираж, (...) что, наконец, в мировом финале, в момент вечной гармонии, случится и явится нечто до того драгоценное, что хватит его на все сердца, на утоление всех негодований, на искупление всех злодейств людей, всей пролитой ими их крови, хватит, чтобы не только было возможно простить, но и оправдать все, что случилось с людьми, – пусть, пусть это все будет и явится, но я-то этого не принимаю и не хочу принять! (...) Я хочу видеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его. Я хочу быть тут, когда все вдруг узнают, для чего все так было. (...) Но вот, однако же, детки, и что я с ними стану тогда делать? Это вопрос, который я не могу решить. (...) вопросов множество, но я взял одних деток, потому что тут неотразимо ясно то, что мне надо сказать. (...) если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети (...). Совсем непонятно, для чего должны были страдать и они, и зачем им покупать страданиями гармонию? Для чего они-то тоже попали в материал и унавозили собою для кого-то будущую гармонию? (...) может быть, и действительно так случится, что когда я сам доживу до того момента али воскресну, чтоб увидеть его, то и сам я, пожалуй, воскликну со всеми, смотря на мать, обнявшуюся с мучителем ее дитяти: "Прав Ты, Господи!", но я не хочу тогда восклицать. Пока еще время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только замученного ребенка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей неискупленными слезками своими к "Боженьке"! (...) слишком дорого оценили гармонию (...). А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее. Это и делаю» (14, 214–215, 222–223).

Но, как показывает Достоевский, строгая логика рассуждений героя, исходящая из абстрактных представлений об истине, справедливости и благе человечества, в реальной действительности скрывает за собой самолюбие, стремящееся первенствовать и пренебрегающее ближним. Иван оказывается причастным к убийству отца и несправедливому осуждению брата, сам упрочивает своим немилосердием греховное состояние людей и утверждает законность того, что, как он говорит об отце и брате

Дмитрии, “один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!” (14, 129).

Символическое обобщение “исповедания веры” Ивана Карамазова дано в его поэме о великом инквизиторе. Построенная как легенда о новом пришествии Христа на землю, в Испанию XVI в., в самое страшное время инквизиции, эта поэма не только и даже не столько выражает негативные стороны римского католицизма, сколько типизирует и концентрированно рисует магистральные пути безбожного устройства человечества в непреобразованном мире, сцепляя их с выводами о ходе мировой истории в прошлом, настоящем и будущем.

В основании поэмы о великом инквизиторе лежит евангельское повествование об искушении Христа диаволом в пустыне (Мф 4:1–11). Еще в письме от 7 июня 1876 г., адресованном читателю “Дневника писателя”, оркестранту С.-Петербургской оперы В.А. Алексееву, Достоевский, разъясняя смысл слов о “камнях” и “хлебах”, употребленных в майском номере “Дневника писателя” за 1876 г., говорил об искушениях диавола как о колоссальных мировых идеях. “Камни”, превращенные в “хлебы”, означают устранение Христа во имя “хлеба”, за которым стоит утверждение, что причина всех человеческих бедствий – нищета, борьба за существование. Ответ Христа – “не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих” – аксиома о духовном происхождении человека, дьявола же идея могла подходить только к человеку-скоту, равно как и мысль о насильственном единении человечества “мечом кесаря”: по мнению великого инквизитора, обвинившего Христа в отвержении искусительных советов “духа самоуничтожения и небытия”, Он в этом отвержении слишком переоценил силы порочного, слабого и неблагодарного людского племени, предпочитающего небесному хлебу земной, мукам свободного, совестного решения в выборе добра и зла – следование авторитетам, свободному, духовному единению – управление кесаря. Великий инквизитор хочет “исправить” подвиг Христов, приняв советы искусителя, во имя любви к “слабому” человечеству, и, начав с чело-веколюбия, заканчивает “превращением людей в домашних животных”⁷. Достоевский в период работы над “Братьями Карамазовыми”, подчеркивая значение поэмы о великом инквизиторе, ставил вопрос “у стены”: “Презираете вы человечество или уважаете, вы, будущие его спасители?” Писатель раскрывает неминуемое превращение безбожного чело-веколюбия в ненависть и презрение, утрату с верой в Бога веры в человека, когда в

человеке видится лишь жалкое и подлое, “недоделанное”, “пробное” существо, а в человеческой истории – бессмысленное нагромождение злодейств, бедствий и страданий, “дьяволов водевиль”.

Низменная банальность и пошлость, кроющаяся в “горнем” мудрствовании без прочного духовного фундамента веры, воочию предстает перед Иваном Карамазовым: величественно-страшный и умный искуситель, которого оправдывает великий инквизитор, является создателю поэмы в видении-кошмаре в виде пошлого двойника-черта, “джентльмена-приживальщика” с длинным и гладким хвостом, “как у датской собаки”, наподобие “дрянного мелкого черта”, гаденького бесенка “с насморком” у Ставрогина. В сцене Ивана с чертом, соотнесенным с Мефистофелем из “Фауста” Гете и противопоставленным мильтоновскому сатане и байроновскому Люциферу, Достоевский открывает в “титаническом” демонизме торжествующее мещанство.

Личность Ивана Карамазова отражена в разных “зеркалах”. Если черт воплощает “гадную и глупую” сторону его силлогизмов, а Ракитин доводит ее до бессовестного утилитаризма ради низкой выгоды, то лакей Смердяков органично усваивает ее и реализует в отвратительном уголовном преступлении, отцеубийстве и ограблении, от которого в ужасе отшатывается “ученый брат”, теоретизировавший по поводу “все позволено”.

Своеобразным предвестником страстного монолога великого инквизитора в “защиту” человечества в поэме Ивана Карамазова является “диалектическая” речь Смердякова, оправдывающая отречение от Христа под страхом мученической смерти с помощью Его же слов о вере “с горчичное зерно” («...» истинно говорю вам: если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: “перейди отсюда туда”, и она перейдет, и ничего не будет невозможного для вас» – Мф 17:20). Неверующий Смердяков основывает на этих словах идею слабости человеческой природы, делающую лишним понятие греха: “Опять-таки то взявши, что никто в наше время <...> не может спихнуть горы в море <...> то неужели <...> население всей земли-с <...> проклянет Господь и при милосердии Своем <...> никому из них не простит? А потому и я уповаю, что, раз усомнившись, буду прощен, когда раскаяния слезы пролью” (14, 120) – “<...> а упавшее при пути, это суть слушающие слово о Царствии; к которым потом приходит диавол и уносит слово из сердца их, чтобы они не уверовали и не спаслись” (Лк 8:12 и Мф 13:19).

Смердяков, возвративший Ивану награбленные деньги и заставивший своего “учителя”, что был лишь его, “главного убийца”,

приспешником, совершившим “дело” по его слову, и кончивший затем самоубийством “своею собственной волей”, подобно Иуде, предавшему Христа за тридцать сребренников, а потом вернувшему их иудейским первосвященникам и старейшинам и удавившемуся, этот “смерд направления” являет собою тот исход, который маскировался в сознании Ивана Карамазова притязаниями на роль верховного судьи мировой истории. Однако Иван – не самодовольный безбожник и не оледенелый сердцем, как герой “Бесов” Ставрогин. Неверие переживается им как личная трагедия. Имея, по выражению старца Зосимы, «сердце высшее, способное такой мукой мучиться, “горняя мудрствовать и горних искати, наше бо жителство на небесех есть”» (14, 66), Иван через катастрофические перипетии выводится на порог качественно иного, прежде неведомого ему бытия, равно как и его старший брат Дмитрий, сладострастие которого отнюдь не составляет всей его внутренней сути, хотя и поглощает его и властвует над ним.

О разрушительной силе сладострастия Достоевский говорит в “Братьях Карамазовых” устами одного из героев романа: “⟨...⟩ влюбится человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в часть одну тела женского (это сладострастник может понять), то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и Отечество; будучи честен, пойдет и украдет; будучи кроток – зарежет, будучи верен – изменит” (14, 74) – “а упавшее в терние, это те, которые слушают слово, но, отходя, заботами, богатством и наслаждениями житейскими подавляются и не приносят плода” (Лк 8:14; в святоотеческих писаниях страсти традиционно именуются терниями, например, в хорошо известных Достоевскому “Словах подвижнических” св. Исаака Сирина).

Воплощение одержимости сладострастием как отвратительной духовной болезни дано в романе в образе старика Карамазова. Несколькоими емкими чертами писатель рисует отталкивающий портрет не по годам обрюзгшего старика: «Физиономия его представляла к тому времени что-то резко свидетельствовавшее о характеристике и сущности всей прожитой им жизни. Кроме длинных и мясистых мешочков под маленькими его глазами, вечно наглыми, подозрительными и насмешливыми, кроме множества глубоких морщинок на его маленьком, но жирненьком личике, к острому подбородку его подвешивался еще большой кадык, мясистый и продолговатый, как кошелек, что придавало ему какой-то отвратительно сладострастный вид. При-

бавьте к тому плотоядный, длинный рот, с пухлыми губами, из-под которых виднелись маленькие обломки черных, почти истлевших зубов. Он брызгался слюной каждый раз, когда начинал говорить. Впрочем, и сам он любил шутить над своим лицом, хотя, кажется, оставался им доволен. Особенно указывал он на свой нос, не очень большой, но очень тонкий, с сильно выдающейся горбиной: "Настоящий римский, – говорил он, – вместе с кадыком настоящая физиономия древнего римского патриция времен упадка". Этим он, кажется, гордился» (14, 22).

Признания этого "патриция" сыновьям "за коньячком" открывают цинизм и бесстыдство его наслаждения собственным падением и срамом: "Эх вы, ребята! Деточки, поросяточки вы маленькие, для меня... даже во всю мою жизнь не было безобразной женщины, вот мое правило! <...> Для меня мовешек не существовало: уж одно то, что она женщина, уж это одно половина всего... да где вам это понять! Даже въельфильки, и в тех иногда отыщешь такое, что только диву дашься на прочих дураков, как это ей состариться дали и до сих пор не заметили! Босоножку и мовешку надо сперва-наперво удивить – вот как надо за нее браться. <...> Истинно славно, что всегда есть и будут хамы да баре на свете, всегда тогда будет и такая поломоечка, и всегда ее господин, а ведь того только и надо для счастья жизни!" (14, 125–126).

В отличие от своего отца, Федора Павловича Карамазова, делающего плотское наслаждение единственным "камнем", на котором он хотел бы стоять всю жизнь (по мысли Ивана, в безбожном мире и не на чем больше стоять), и продвигающегося к своей жизненной цели механическим усилением собственной личности с помощью выколачиваемых любым способом денег (еще герой романа Достоевского "Подросток" видел в деньгах силу, приводящую "на первое место" даже ничтожество и поработящую своему могуществу высокие духовные, интеллектуальные, героические проявления бытия), – в отличие от такого "жизнетворчества" старика-"езопа", Дмитрий болезненно, мучительно переживает бури одержимости "инфермальными изгибами". "Барыньки меня любили, не все, а случалось, случалось; но я всегда переулочки любил, глухие и темные закоулочки, за площадью, – там приключения, там неожиданности, там самородки в грязи. Я, брат, аллегорически говорю. У нас в городишке таких переулков вещественных не было, но нравственные были. <...> Любил разврат, любил и срам разврата. Любил жестокость: разве я не клоп, не злое насекомое? Сказано – Карама-

зов!” – признается он в “исповеди горячего сердца”, обращенной к Алеше. Дмитрий хочет начать свою исповедь гимном к радости Шиллера, но когда он доходит до слов: “И куда печальным оком / Там Церера ни глядит – / В унижении глубоком / Человека всюду зрит!” – рыдания вырываются из его груди: “– Друг, друг, в унижении, в унижении и теперь. Страшно много человеку на земле терпеть, страшно много ему бед! Не думай, что я всего только хам в офицерском чине, который пьет коньяк и развратничает. Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке” (14, 98–99). “Насекомым сладострастье... Ангел – Богу предстоит”, – продолжает он цитировать и внезапно останавливается: «Довольно стихов. Я тебе хочу сказать теперь о “насекомых”, вот о тех, которых Бог одарил сладострастьем: “Насекомым – сладострастье!” Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангел, это насекомое живет и в крови твоей бури родит. Это – бури, потому что сладострастье буря, больше бури!» (14, 99–100).

Дмитрий ярко говорит о превращении человеческой личности под воздействием плотской страсти в “насекомое”, “злого тарантула”, “клопа”. Но им в то же время не утрачены представления о высшем происхождении человека: “⟨...⟩ когда мне случилось погружаться в самый, самый глубокий позор разврата ⟨...⟩ в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн. Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облекается Бог мой, пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и Твой сын, Господи, и люблю Тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть” (14, 99).

Дмитрий Карамазов остро ощущает в себе трагические противоречия, безысходную потерянность человека, предоставленного самому себе: “Я иду и не знаю: в вонь ли я попал и позор или в свет и радость ⟨...⟩ если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами, и даже доволен, что именно в унижительном таком положении падаю и считаю это для себя красотой ⟨...⟩ Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут ⟨...⟩ Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в

юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил" (14, 100).

Такая "широта" не высвобождает, но, напротив, угнетает, осознается Дмитрием как беспорядок, как увлекающее его в бездну отсутствие высшего порядка, в котором он непосредственным чутьем угадывает исход из своих метаний. "Удар судьбы" – обвинение в отцеубийстве – делает этот исход его жизненным выбором: "Каждый день моей жизни я, бия себя в грудь, обещал исправиться и каждый день творил все те же пакости. Понижаю теперь, что на таких, как я, нужен удар, удар судьбы, чтоб захватить его как в аркан и скрутить внешнею силой. Никогда, никогда не поднялся бы я сам собой! Но гром грянул. Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь!" (14, 458).

Писатель выстраивает судьбу своего героя сходно с житием преподобного Ефрема Сирина, прошедшего молодость среди грехов и заблуждений, который, будучи ложно обвиненным в преступлении и оказавшись в темнице, припомнил свою жизнь и понял, что заслужил наказание (в этом смысле и образ Грушеньки, предмета страсти Дмитрия Карамазова, также претерпевшей нравственное перерождение, можно найти параллель – в житии преподобной Марии Египетской). Как пояснял Достоевский в письме к Н.А. Любимову от 16 ноября 1879 г., Митя «очищается сердцем и совестью под грозой несчастья и ложного обвинения. Принимает душой наказание не за то, что он сделал, а за то, что он был так безобразен, что мог и хотел сделать преступление, в котором ложно будет обвинен судебной ошибкой. Характер вполне русский: гром не грянет, мужик не перекрестится (восклицание Мити в черновых записях "Горе мое, горе – вырвалось бежать" (15, 301) свидетельствует, что Дмитрий, попавший в беду, ассоциируется у писателя с преследуемым Горем "добрым молодцем" из древнерусской "Повести о Горе и Злосчастьи". – Ф.Т.). Нравственное очищение его начинается уже во время нескольких часов предварительного следствия» (301, 130).

Погружаясь в "глубины души человеческой", как говорил Достоевский о своем писательском методе, он, в отличие от "шпионов сердца человеческого" (по выражению одного из героев "Братьев Карамазовых"), исследовал пути возрождения падшего человека, в чем бы эта падшесть ни проявлялась и до какой бы степени она ни доходила. Не случайно для выстраивания образа каждого из Карамазовых автором романа используется притча о сеятеле. Свт. Иоанн Златоуст, толкуя притчу и отмечая,

что большая часть семени погибла, подчеркивает, что хотя Христос “наперед знал, что так именно будет, не переставал однако ж сеять. Но благоразумно ли, скажешь, сеять в тернии, на каменистом месте, при дороге? Конечно, в отношении к семенам и земле это было бы неблагоразумно; но в отношении к душам и учению это весьма похвально {...} И камню можно измениться и стать плодородною землею; и дорога может быть не открытой для всякого проходящего и не попирается его ногами, а может сделаться тучною нивою; и терние может быть истреблено, и семена могут расти беспрепятственно. Если бы это было невозможно, то Христос и не сеял бы. Если же такое изменение происходило не во всех, то причиною этого не сеятель, но те, которые не хотели измениться”⁸.

История Карамазовых – история осуществившихся и неосуществившихся изменений, осуществившихся и неосуществившихся откликов на посеянное Слово, преодолений “естества”, высвеченного Словом. Все художественное пространство романа, состоящее из двенадцати книг, структурно выражает эту историю. Достоевский писал роман книгами, каждая из которых, являясь частью единого целого, в то же время посвящена самостоятельной сюжетной теме. В момент, наиболее значимый в духовном развитии какого-либо из центральных героев, соответствующая тема выходит на первый план. Такая структура, воплощающая концепцию произведения, основана на парадоксальной на первый взгляд идее евангельской притчи о работниках виноградника (Мф 20:1–16), двенадцатичасовое пространство которой символизирует земное бытие в его протяженности, устремленной к бытию небесному, вечному.

В притче хозяин виноградника выходит нанимать работников в продолжение всего дня, рано утром, в третий, шестой, девятый, даже в последний, одиннадцатый, час: то, что он не всех сразу нанял, зависело от их воли (насколько она различна, уже было выяснено через притчу о сеятеле); каждый призывается смотря по тому, когда кто готов к деланию. На исходе дня, прообразующем воздаяние Страшного Суда, все получили одинаковую плату, что свидетельствует о принципиальной важности не времени делания, а самой сути делания – первые могут оказаться последними, а последние первыми, также как и семя может плодоносить или остаться бесплодным.

Первые, ставшие последними, – Федор Павлович Карамазов и его незаконный сын Смердяков. Характеризуя ценностные ориентиры Федора Павловича, прокурор в своей речи на суде

подчеркивает, что все нравственные правила "старика" – "после меня хоть потоп": "духовная сторона вся похерена, а жажда жизни чрезвычайная" (15, 126). "Старик", заявляющий сыну Алеше: "Я, милейший Алексей Федорович, как можно дольше на свете намерен прожить, было бы вам это известно, а потому мне каждая копейка нужна и чем дольше буду жить, тем она будет нужнее (...) потому что я в скверне моей до конца хочу прожить" (14, 157), – уподобляется богачу из евангельской притчи, у которого уродился хороший урожай: "(...) что мне делать? некуда мне собрать плодов моих. И сказал: вот что сделаю: сломаю житницы мои и построю большие, и соберу туда весь хлеб мой и все добро мое, и скажу душе моей: душа! много добра лежит у тебя на многие годы: покойся, ешь, пей, веселись. Но Бог сказал ему: безумный! в сию ночь душу твою возьмут у тебя; кому же достанется то, что ты заготовил? Так бывает с тем, кто собирает сокровища для себя, а не в Бога богатеет" (Лк 12:16–21; примечательно, что старец Зосима, дав согласие на собрание семьи Карамазовых в своей келье для разрешения имущественных споров и сказав Алеше с улыбкой: "Кто меня поставил делить между ними?" (14, 31), как бы цитирует слова Христа (Лк 12:14), непосредственно за которыми и следует притча о богаче).

Подобно своему отцу, Смердяков одержим мыслью: «(...) с такими деньгами жизнь начну, в Москве али пуще того за границей, такая мечта была-с, а пуще все потому, что "все позволено"» (15, 67). Смещение бесконечного жизненного поля в область самодостаточного наслаждения, эгоистической гордости и корыстной выгоды фатально предопределяет судьбу и убийцы, и его жертвы, одинаково и неизменно глухих ко всему, что выводит за эти мертвящие душу пределы, и поэтому, говоря евангельским языком, бесплодных: "Поутру же, возвращаясь в город, взалкал; и увидев при дороге одну смоковницу, подошел к ней и, ничего не найдя на ней, кроме одних листьев, говорит ей: да не будет же впредь от тебя плода вовек. И смоковница тотчас засохла" (Мф 21:18–19).

Последние, ставшие первыми, – Алеша, Дмитрий и Иван. С помощью ряда стержневых однородных деталей, объединяющих седьмую, девятую и одиннадцатую книги "Братьев Карамазовых", – таких, как испытания-"мытарства", вызванные внезапным событийным поворотом (смертью отца по крови, Федора Павловича Карамазова, и отца духовного – старца Зосимы), и сны-откровения, выводящие через эти испытания к нравственному перерождению, Достоевский раскрывает тот общий для этих

героев процесс их внутреннего изменения, на который указывал свт. Иоанн Златоуст, разъясняя притчу о сеятеле. Образ такого изменения, преодоления “естества”, дан автором романа в символе Каны Галилейской, представшей Алеше в сонном видении: “Но что это, что это? Почему раздвигается комната... Ах да... ведь это брак, свадьба...〈...〉 Но кто это? Кто? 〈...〉 Как... И он здесь? Да ведь он во гробе...〈...〉 Как же это, он, стало быть, тоже на пире, тоже званный на брак в Кане Галилейской...”

– Тоже, милый, тоже зван, зван и призван, – раздаётся над ним тихий голос.〈...〉 Голос его, голос старца Зосимы...〈...〉 Старец приподнял Алешу рукой, тот поднялся с колен.

– Веселимся, – продолжает сухенький старичок, – пьем вино новое, вино радости новой, великой; видишь, сколько гостей? Вот и жених и невеста, вот и премудрый архитриклин, вино новое пробует. Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начи-най, милый, начинай, кроткий, дело свое!.. А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его?

– Боюсь... не смею глядеть... – прошептал Алеша.

– Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высокою Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресеклась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков 〈...〉” (14, 327). Согласно евангельскому повествованию, в Кане Галилейской Христос совершил первое чудо, восполнив недостаток вина на бедном брачном пире вином, превращенным из воды (Ин 2:1–11; свт. Иоанн Златоуст, толкуя этот фрагмент, говорит: “Есть 〈...〉 люди, ничем не отличающиеся от воды 〈...〉 находящихся в таком состоянии людей наш долг приводить к Господу, чтобы Он благоволил нравам их сообщить качество вина”⁹).

“Бунт” Алеши, жаждавшего “скорого подвига” мгновенного исправления и преображения мира и неожиданно столкнувшегося с “несправедливостью”, с посмертным “бесславием” старца Зосимы, с “тлетворным духом”, “предупредившим естество”, вытесняет из сознания “взбунтовавшегося” “дело спешное, которого уже нельзя более ни на минуту откладывать”, “долг, обязанность страшную” (14, 309) – как раз в тот момент, когда приуготовляется и разражается трагедия убийства. Эту несостоятельность “скорого подвига” Достоевский обозначил в черновых

набросках к роману кратким выражением: "– От табаку отстать, да как я пойду на служение, когда я же отстать не могу. И не двинусь" (15, 250).

"Скорому подвигу" автор "Братьев Карамазовых" противопоставляет служение, получившее в романе образное наименование "луковки" (писатель считал главу "Луковка" очень важной для целостного понимания романа). С такой "луковки" и начинается в Алеше претворение "воды" в "вино". Подав Грушеньке "одну самую малую луковку", увидев в ней не только лишь женщину как предмет страстного вожделения, но измученного человека, нуждающегося в искреннем сострадании, личность, жаждущую возрождения, он, по ее собственным словам, перевернул ей сердце: "Я всю жизнь такого, как ты, ждала, знала, что и меня кто-то полюбит, гадкую, не за один только срам!" (14, 323).

В "луковке", символизирующей деятельную любовь, которую старец Зосима проповедует как великую силу, способную неисповедимыми путями отзываться "на другом конце мира", растворяется, гасится разрушительное пламя "бунта". "Луковкой" открывается Алеше чудесное видение небесной Каны Галилейской. "И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!.." – раздается в сонном видении Алеши тихий голос старца Зосимы – участника небесного брачного пира (14, 327).

Начало служения, основывающегося на неизбирательной любви ко всем как к родным, показано в романе в сюжетной линии Алеши с мальчиками, которые приводятся им от вражды и озлобленного побивания друг друга камнями ко "всю жизнь рука в руку!" (15, 197). Одновременно Достоевский показывает, как под действием этой любви развенчиваются, обнаруживают свою полную несостоятельность наносные "убеждения" юного "социалиста" и "атеиста" Коли Красоткина, пытающегося путем их копирования у взрослых представить себя в глазах окружающих героической личностью. Алеша, неоднократно именуемый в романе "человеком Божиим", действительно повторяет в своей судьбе основные моменты жития Алексея человека Божия, которого Достоевский считал "идеалом народа" ("Спрашивают, где христианство, вот оно тут")¹⁰. Уйдя от родных ради подвижничества и затем возвратясь в родительский дом, пребывая в миру и преодолевая его искус во имя подлинной любви, юный послушник старца Зосимы созидает истинное братство, противопоставленное социалистическому муравейнику и вави-

лонской башне великого инквизитора: “Все вы, господа, милы мне отныне, всех вас заключу в мое сердце, а вас прошу заключить и меня в ваше сердце! – говорит Алеша мальчикам после похорон Илюши Снегирева. – Ну, а кто нас соединил в этом добром хорошем чувстве, о котором мы теперь всегда, всю жизнь вспоминать будем <...>, кто, как не Илюшечка, добрый мальчик, милый мальчик, дорогой для нас мальчик на веки веков!” (15, 196).

Подобно Алеше Карамазову, и его брата Дмитрия посещает сновидение – откровение, подвигающее его на духовное обновление, о чем рассказывает глава “Дитё” книги – не случайно Достоевский сделал к этой книге заметку: «Начало очищения духовного (патетически, как и главу “Кана Галилейская”))» (15, 297). В русской литературе XIX в. традиционно сны, имеющие, казалось бы, фантастический характер, приоткрывают закрытую до времени для героев духовную реальность, духовный смысл их поступков, действий и намерений, становясь для них своего рода пророчеством, откровением, побуждающим к внутренней стойкости, нравственному очищению и возрождению. Еще у Пушкина, например, в “Капитанской дочке”, такое значение снов совершенно очевидно. Именно в этом смысле Достоевский отмечал, говоря в письме к Ю.Ф. Абазе от 15 июня 1880 г. о другом пушкинском произведении – “Пиковой даме”, что “фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему”, и что Пушкин в данном отношении создал “верх искусства фантастического” (30₁, 192). У самого Достоевского в “Братьях Карамазовых” Дмитрий размышляет накануне суда: «Зачем мне тогда приснилось “дитё” в такую минуту? <...> Это пророчество мне было в ту минуту! За дитё и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех “дитё”, потому что есть малые дети и большие дети. Все – “дитё”. За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти» (15, 31).

Проходя через “мытарства” “предварительного следствия” (а мытарства, как известно, – обличение грехов, истязание душ в загробном мире после смерти, но еще до суда Божия), умирает прежний Митя, который “и пьянствовал, и дрался, и бесился” (15, 31), побеждаемый сладострастием и готовый пойти на преступление, и рождается новый, увидевший свое духовное безобразие и принимающий душой несправедливое, казалось бы, наказание, вступающий на “нелепый”, с точки зрения “бернардов” и “механиков”, своекорыстных хозяев жизни, путь – не обвинения и перестройки мира, а самообвинения и воспитания души. “Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил,

воскрес во мне новый человек! – признается Дмитрий Алеше. – Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. Страшно!" (15, 30).

Через своего рода "мытарства" проходит и Иван Карамазов. Три его свидания со Смердяковым полностью и неумолимо раскрывают для него собственную виновность в убийстве отца. Пытающийся скрыть от собственного сознания свое желание смерти отца и убедить себя в виновности брата Дмитрия, Иван постепенно начинает видеть в презируемом им лакее воплощение, логическое завершение и исполнение своих скрытых внутренних побуждений и стремлений, а явление черта в кошмарном видении после этих свиданий обнаруживает низкую лакейскую подоплеку его "человекобожеских" претензий. И приняв решение засвидетельствовать правду на суде, Иван совершает невозможный для него до этого поступок: "Если бы не было взято так твердо решение мое на завтра, – подумал он вдруг с наслаждением, – то не остановился бы я на целый час пристраивать мужичонку, а прошел бы мимо его и только плюнул бы на то, что он замерзнет" (15, 69). Иван, доказывавший Алеше невозможность любить ближнего, обнаруживает в себе рождение иной, новой логики своим действием, повторяющим поступок доброго самарянина из притчи, рассказанной Христом искушающему Его законнику в ответ на его вопрос: "А кто мой ближний?" (Лк 10:29). "Завтра крест, но не виселица", – говорит Иван брату (15, 86). "Завтра" – день суда.

Действие романа начинается спором – о суде в келье старца Зосимы. Участники спора – либерал Миусов, с одной стороны, и иеромонахи Иосиф и Паисий – с другой, к которым, видимым образом, примыкает Иван Карамазов, по сути не верующий в то, о чем говорит, – обсуждают статью последнего "по поводу вопроса о церковно-общественном суде и обширности его права" (14, 56). Это обсуждение направлено на уяснение действительности суда и наказания, напрямую связанной с пониманием самой природы преступления. Подводя своего рода итог спору, старец Зосима противопоставляет механическому отсечению государственным судом преступника от общества, торжествующего над ним силой, идею суда церковного, могущего воскресить, возродить павшего, которого Церковь не отлучает от себя, стараясь "сохранить с преступником все христианское церковное общение", и который лишь пред Нею "способен сознать вину свою" (14, 60). И заканчивая "Братьев Карамазовых" реальным судом, собравшим весь город, в котором произошла драма отцеубийства,

Достоевский как бы поверяет высказанное в споре жизненной практикой. В ходе работы над последней, двенадцатой книгой “Братьев Карамазовых” “Судебная ошибка” у писателя возник вариант ее названия – “Уплата по итогу!” (15, 445), подтверждающий прямую перекличку с завершением евангельской притчи о делателях виноградника (плата – воздаяние за работу). Суд человеческий, выносящий ошибочный приговор, парадоксальным образом становится Божиим судом (“Завтра ужасный, великий день для тебя: Божий суд над тобой совершится...” – обращается к Дмитрию Алеша – 15, 30). Вся трагедия “как бы вновь появилась пред всеми выпукло, концентрично, освещенная роковым, неумолимым светом” (15, 94). “Пришел срок, и все развернулось, все обнаружилось” (15, 128), – говорит на суде прокурор, перефразируя известное евангельское изречение: “Ибо нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, ни сокровенного, что не сделалось бы известным и не обнаружилось бы” (Лк 8:17).

Достоевский неоднократно подчеркивает связь высказанных в начале романа в келье Зосимы представлений о назначении и взаимоотношениях Церкви и государства применительно к преступлению, суду и праву с судом над Дмитрием Карамазовым. Особенно это явствует из речи адвоката Фетюковича, насыщенной ссылками на Евангелие. “Русский суд есть не кара только, но и спасение человека погибшего! – провозглашает адвокат. – Пусть у других народов буква и кара, у нас же дух и смысл, спасение и возрождение погибших” (15, 173 – ср. “Сын человеческий пришел взыскать и спасти погибшее” – Мф 18:11). Одно время Достоевский предполагал даже вложить в уста Фетюковича собственные мысли о церковно-общественном суде. Согласно черновым наброскам, адвокат должен был сказать, обращаясь к присяжным: “Что такое общество? или чем должно быть общество? Церковь. Что такое Церковь – тело Христово. Ваш суд есть суд Церкви, ваш суд есть суд Христов. А суд Христов не одна только кара, а и спасение души человеческой!” (15, 386).

Однако адвокат Фетюкович назван в романе “прелюбодеем мысли”. “Прелюбодеем права” и “прелюбодеем мысли” оказываются и защитник, и обвинитель, и следователь, и другие представители правосудия, обнаруживая “чуть тепленькое отношение” (15, 123) к личному характеру дела, к самой трагедии. Такое “чуть тепленькое отношение” было для Достоевского апокалиптическим сигналом богопротивления: “{...} знаю твои дела;

ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих" (Откр 3:15–16).

Таким образом, происходят одновременно как бы два суда, или, точнее, двойной суд. И обвинители, жаждущие осуждения подсудимого, и ожидающие оправдательного приговора, но не верующие в его невиновность, провозглашая "спасение человека погибшего", подпадают под суд собственных деклараций: «Не будь отцеубийства – все бы они рассердились и разошлись злые ... Зрелищ! "Хлеба и зрелищ"» (15, 117). Напротив, подсудимый, оставшийся в своем подлинном существе вне их суда, сам осудив себя, оказывается оправданным именно с высшей точки зрения. Дмитрий Карамазов, толкующий, по выражению одной из героинь романа, "про какие-то гимны", "про крест, который он должен понести" (15, 181), реально ощущает в себе рождение, воскресение "нового человека".

"Итак, сказав о различных родах гибели, Он наконец говорит и о доброй земле, чтобы не привести в отчаяние, но подать надежду на раскаяние и показать, что возможно из камня и терния обратиться в добрую землю. Но если земля хороша, и сеятель один, и семена одни и те же, то почему одно семя принесло плод в сто крат, другое в шестьдесят, третье в тридцать? Здесь опять различие зависит от свойства земли, потому что и в хорошей земле можно найти много различия... Различие это зависит не от природы людей, но от их воли. И здесь открывается великое человеколюбие Божие в том, что Господь требует не одинаковой степени добродетели, но и первых приемлет, и вторых не отвергает, и третьим дает место", – говорит свт. Иоанн Златоуст, раскрывая идею Божьего суда¹¹. Пусть Дмитрий колеблется между "гимном" и "Америкой" – и он не отвергается. Пусть Иван яростно скрежещет: "Лгуны! Все желают смерти отца..." (15, 117) – и ему дается место.

Художественная концепция последнего романа Достоевского, основанная на евангельской образности, увенчивается "перетеканием" итогового "двенадцатого часа" в точку, из которой открывается бесконечность Воскресения. Этот смысл почерпнут писателем из огласительного слова свт. Иоанна Златоуста, читаемого во время торжественного православного богослужения на праздник Пасхи, светлого Христова Воскресения. Достоевский видел здесь сжато, концентрированно выраженную суть христианства. Об этом свидетельствует заметка в записной тетради автора "Братьев Карамазовых", к которой генетически восходит

запись, относящаяся к черновым наброскам предсмертного слова старца Зосимы: “Аще кто и в 9-й час ничтоже сумняшеся” (15, 243). Заметка сделана писателем еще в апреле 1876 г.: “Христос – 1) красота, 2) нет лучше, 3) если так, то чудо, вот и вся вера, засим уже проповедь Иоанна Златоуста, аще в девятый час – помните... Это уже восторг, исступление веры, всепрощение и всеобъятие. Крепко обнимемтесь, поцелуемтесь и начнем братьями. Где, смерть, твое жало, где, аде, победа?.. Ничтоже сумняшеся. Ну поколеблете вы эту веру позитивистическими доказательствами? Ведь я знаю, что выше этой мысли обняться ничего нет”¹².

Достоевский говорил устами одного из героев “Братьев Карамазовых”, что “раньше, чем не сделаешься в самом деле всякому братом, не наступит братства” (14, 275). Воплощением такого братского внутреннего устройства и явилась для писателя “проповедь Иоанна Златоуста” – пасхальное огласительное слово святителя, логику которого Достоевский кладет в основу развития сюжета своего последнего романа. Огласительное слово развертывается как раз с помощью евангельской притчи о делаателях виноградника: “Аще кто благочестив и боголюбив, да насладится сего добраго и светлаго торжества. Аще кто раб благо-разумный, да внидет радуясь в радость Господа своего. Аще кто потрудися постясь, да примет ныне динарий. Аще кто от перваго часа делал есть, да примет днесь праведный долг. Аще кто по третьем часе прииде, благодаря да празднует. Аще кто по шестом часе достиже, ничтоже да сумнится, ибо ничимже отщетева-ется. Аще кто лишился и девятаго часа, да приступит ничтоже сумняся, ничтоже бояся. Аще кто точию достиже и во единонадесятый час, да не устрашится замедления: любочестив бо сый Владыка, приемлет последняго якоже и перваго <...> Темже убо внидите вси в радость Господа своего: и первии и втории мзду примите <...> Никтоже да рыдает убожества, явися бо общее царство. Никтоже да плачет прегрешений, прощение бо от гроба возсия. Никтоже да убоится смерти, свободи бо нас Спасова смерть <...> Где твое, смерте, жало; где твоя, аде, победа; Воскресе Христос, и ты низвергся еси <...> Воскресе Христос, и жизнь жительствует. Воскресе Христос, и мертвый ни един во гробе: Христос бо востав от мертвых, начаток усопших бысть. Тому слава и держава, во веки веков, аминь”.

Так всею архитектурной “Братьев Карамазовых” выражается преодоление “естества”, открывающееся в Воскресении Христовом.

“– Карамазов! – крикнул Коля, – неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?

– Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было, – полусмеясь, полу в восторге ответил Алеша” (15, 197).

2

Речь Достоевского о Пушкине, в которой феномен Пушкина осмыслялся в контексте предназначения России в мировой истории, связанные с этой речью события, приезд Достоевского в Москву на открытие памятника поэту, как известно, прервали работу автора “Братьев Карамазовых” над завершением романа. И заканчивая затем свое произведение, ставшее последним, Достоевский вновь возвращается к центральному вопросу речи о Пушкине. Это происходит в двенадцатой книге романа – “Судебная ошибка”.

В романе обсуждение вопроса о России доверяется двум главным фигурам суда – прокурору и адвокату; между ними происходит своеобразная словесная дуэль. Речь прокурора обрамлена апелляциями к “великому писателю”: «Великий писатель предшествовавшей эпохи, в финале величайшего из произведений своих, олицетворяя всю Россию в виде скачущей к неведомой цели удалой русской тройки, восклицает: “Ах, тройка, птица-тройка, кто тебя выдумал!” – и в гордом восторге прибавляет, что пред скачущей сломя голову тройкой почтительно сторонятся все народы. Так, господа, это пусть, пусть сторонятся, почтительно или нет, но, на мой грешный взгляд, гениальный художник закончил так или в припадке младенчески невинного прекрасномыслия, или просто боясь тогдашней цензуры. Ибо если в его тройку впрячь только его же героев, Собакевичей, Ноздревых и Чичиковых, то кого бы ни посадить ямщиком, ни до чего путного на таких конях не доедешь. А это только еще прежние кони, которым далеко до теперешних, у нас почище» (15, 125). И в конце речи: “Не мучьте же Россию и ее ожидания, роковая тройка наша несется стремглав и, может, к гибели. И давно уже в целой России простирают руки и зывают остановить бешеную, беспардонную скачку. И если сторонятся пока еще другие народы от скачущей сломя голову тройки, то, может быть, вовсе не от

почтения к ней, как хотелось поэту, а просто от ужаса – это заметьте. От ужаса, а может, и от омерзения к ней, да и то еще хорошо, что сторонятся, а пожалуй, возьмут да и перестанут сторониться, и станут твердою стеной перед стремящимся видением, и сами остановят сумасшедшую скачку нашей разнузданности, в видах спасения себя, просвещения и цивилизации!” (15, 150).

Адвокат в своем ответе-опровержении вновь возвращается к этому образу: “Пусть у других народов буква и кара, у нас же дух и смысл, спасение и возрождение погибших. И если так, если действительно такова Россия и суд ее, то – вперед Россия, и не пугайте, о, не пугайте нас вашими бешеными тройками, от которых омерзительно сторонятся все народы! Не бешеная тройка, а величаявая русская колесница торжественно и спокойно прибудет к цели” (15, 173).

У самого Гоголя этот стержневой образ сильно акцентирован, поскольку дается в композиционно наиболее “ударных” позициях. С первой же строки внимание читателя направлено на бричку Чичикова, даже еще конкретнее – на колесо экипажа, ставшее предметом разговора “двух русских мужиков”, определявших, куда оно доедет, а куда нет. В конце произведения, как известно, бричка превращается в птицу-тройку-Русь. Здесь диалог Достоевского с Гоголем проходит в пространстве, содержащем образы, ключевые для русской словесной культуры, и одно из центральных мест в формировании этого пространства занимает, безусловно, Пушкин с его “телегой жизни”.

М.Ф. Мурьянов отмечает, что «в заглавии пушкинского стихотворения от *телеги* остались извечность, простота и та самая народность, которая впоследствии, уже в николаевское царствование, будет поставлена в качестве одного из ориентиров духовной жизни общества и войдет в триединую формулу “православие – самодержавие – народность”. Народность *телеги жизни* – в ее универсальной применимости к каждому русскому человеку, к любому из тех, кто входит в емкое понятие “мы” (самое частое слово в стихотворении, употреблено пять раз). Этот символ народности – художественное открытие, сделанное Пушкиным {...} в навеки сработанной телеге – все “мы”»¹³.

Сразу вспоминается тот факт, что и у Гоголя подчеркнута эта народность: “И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню –

кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.."14. И когда Достоевский, говоря, что "никогда еще ни один русский писатель (...) не соединялся так задушевно и родственно с народом своим, как Пушкин", что в Пушкине "есть именно что-то сроднившееся с народом *взаправду*" (26, 144), видит в этом основание для веры "в нашу русскую самостоятельность", "в грядущее самостоятельное назначение в семье европейских народов" (26, 145), то он эксплицирует тот переход, который заложен у самого Пушкина в появлении в "Медном всаднике" обращения к Петру:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Чудесное превращение тройки Чичикова в финале "Мертвых душ" в "неведомых светом коней", которые "разом напрягли медные груди"15, ложится в уже заданный контекст. "Дерзновенное" обращение Гоголя к России ("Русь! Чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?"16) продолжает пушкинского поэта-пророка, "исполненного волей" Бога и "обходящего" "моря и земли", слух о котором "пройдет по всей Руси великой" и которого "назовет" "всяк сущий в ней язык". (Ср. "нерукотворность" памятника поэту – "Я памятник себе воздвиг нерукотворный..." – и своеобразную "нерукотворность" "дорожного снаряда" у Гоголя: "...не железным схвачен винтом, а наскоро живьем с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя расторопный ярославский мужик".)

О том, что Достоевский включается в данную парадигму, свидетельствует принципиально важная в этом случае деталь, имеющаяся в его романе "Бесы", – предшествующие роману два эпиграфа. Один из них – из упоминавшихся уже "Бесов" Пушкина:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

.....
Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Другой – из Евангелия от Луки: “Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло. Пастухи, увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли *жители* смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме, и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся” (Лк 8:32–36).

Вынося два этих текста в качестве эпиграфов к своему роману, Достоевский, безусловно, наделяет их родственностью, определенной внутренней синонимичностью. Процитированный фрагмент Нового Завета появится в романе еще раз, в самом конце, когда умирающий Степан Трофимович Верховенский попросит прочитать это место Евангелия книгоношу Софью Матвеевну. Герой, отправившийся в “последнее странствование” в город Спасов, по прочтении “в большом волнении” высказывает “une comparaison”: «⟨...⟩ это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века!.. Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности ... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и Петруша ... et les autres avec lui, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и “сядет у ног Иисусовых” ... и будут все глядеть с изумлением» (10, 499; ср. у Гоголя: “Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель ⟨...⟩ и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства”¹⁷).

Сравнение Степана Трофимовича Верховенского, объясняющее смысл евангельского фрагмента об исцелении гадаринского бесноватого, имевшего в себе легион бесов, конкретно в применении к роману, соответствующим образом наполняет и раскрывает ситуацию пушкинских “Бесов” и “мы” его стихотворения. “Мы” теряет признаки указания на конкретные лица и превращается в обозначение России как надперсональной личности. Кружение в поле (в стихотворении) через евангельский текст корре-

лирует с падением свиней, в которых вошли бесы, в озеро и их гибелью в пучине как потенциальным итогом уклонения России от пути, приводящего к “ногам Иисусовым”, или, другими, пушкинскими словами, к “сионским высотам”, “тесным вратам спасения”. Впоследствии, в начальный период работы над “Братьями Карамазовыми”, Достоевский, обращаясь к студентам Московского университета, будет говорить о предчувствии, что “вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной” (30, 23).

Эта корреляция поддерживается и другой смысловой связью. В пушкинском стихотворении “Напрасно я бегу к сионским высотам...” “гонимый” за душою “грех алчный” сравнивается, в соответствии с новозаветным образом, с “голодным львом”, “следящим” “олень бег пахучий”. У св. апостола Петра призыв “трезвиться и бодрствовать” подкрепляется именно словами о том, что “противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить” (1 Пет 5:8). Изображение души, преследуемой грехом, в виде оленя также связано с библейской традицией: “Имже образом желает елень на источники водные, сице желает душа моя к Тебе, Боже. Возжада душа моя к Богу Крепкому, Живому: когда прииду и явлюся лицу Божию?” (Пс 41:2–3). “Преследование” происходит в пустыне, об этом говорит деталь, что “ноздри пыльные” лев “уткнул” в “песок сыпучий”. “Пустыня присутствует, потому что эпитет к песку – *сыпучий* – создает эффект обширного пространства, в котором этот песок пересыпается; передувается вольными ветрами”¹⁸. В результате ситуация стихотворения фактически смыкается с евангельским эпизодом о гадаринском бесноватом, который “был гоним бесом в пустыни” (Лк 8:29; ср.: “дар напрасный” жизни – “однозвучного шума” в “Дар напрасный, дар случайный...”, “колокольчик дин-дин-дин” в “Бесах” и “напрасный бег” в последнем случае).

“Сюжет” погони “по пятам”, преследования стремящегося к “сионским высотам” значим прежде всего, безусловно, в контексте исхода-бегства народа израильского из Египта, как оно устойчиво осмыслялось в богослужебных текстах, славянская словесная оболочка которых весьма выразительна. В качестве примера можно привести текст 1-го ирмоса 8-го гласа: “Колеснице-гонителя фараона погрузи, чудотворяй иногда Моисейский жезл, крестообразно поразив, и разделив море: Израиля же беглеца, пешеходца спасе, песнь Богови воспевающая”. Он опирается на повествование библейской ветхозаветной книги “Исход”: “Фараон запряг колесницу свою, и народ свой взял с собою. И взял

шестьсот колесниц отборных и все колесницы Египетские, и начальников над всеми ими <...> и он погнался за сынами Израилевыми <...> И погнались за ними Египтяне <...> и настигли их расположившихся у моря <...> И простер Моисей руку свою на море <...> и расступились воды. И пошли сыны Израилевы среди моря по суше: воды же были им стеною по правую и по левую сторону. Погнались Египтяне, и вошли за ними в средину моря все кони фараона, колесницы его и всадники его. И <...> воззрел Господь на стан Египтян <...> И отнял колеса у колесниц их, так что они влекли их с трудом <...> И простер Моисей руку свою на море <...> И вода возвратилась и покрыла колесницы и всадников всего войска фараонова <...> не осталось ни одного из них <...> И избавил Господь в день тот Израильтян из рук Египтян <...> и убоился народ Господа, и поверил Господу и Моисею, рабу Его” (Исх 14:6–31).

Как видно при сопоставлении двух приведенных текстов, в ирмосе конкретизируется действие Моисея: пророк разделит море “крестообразно поразив”, прообразуя крестную победу Христа. Взаимосвязь двух событий Священной истории является непосредственной основой построения 1-го ирмоса 2-го гласа: “Во глубине постла иногда фараонитское всеоинство преруженная сила: воплощенное же Слово всезлобный грех потребило есть, препрославленный Господь, славно бо прославися”. Данное сравнение тем более ярко, что колесница – это род военной повозки, а “колесничные войска у древних народов составляли самую могущественную силу государства в борьбе с врагами”¹⁹.

Таким образом, преследование колесницами фараона в пустыне израильского народа, вышедшего из Египта в землю, обетованную Богом, преследование, закончившееся потоплением войска фараона и чудесным избавлением израильтян, – смысловая ситуация, примыкающая к тому же ряду, что и исцеление гадаринского бесноватого “у ног Иисусовых” и потопление свиней, в которых вышел из того человека “легион” бесов (“легион” – “отряд войска, содержавший около 6000 человек”²⁰). В основе этого смыслового ряда – “торжество торжеств” Пасхи, победы над грехом и смертью Воскресением Христовым, исхода из рабства греху “к горе Сиону” не как к топографически локализованной “одной из гор Иерусалима”²¹, но в евангельском смысле “града Бога Живаго”, “небесного Иерусалима” (Евр 12:22). Множественное число “сионских высот” в пушкинском стихотворении говорит о движении именно в духовном, а не в географическом

пространстве (ср. в Апокалипсисе: "И взглянул я, и вот, Агнец стоит на горе Сионе, и с Ним сто сорок четыре тысячи, у которых имя Отца Его написано на челах" – Откр 14:1).

Возвращаясь к словесной "дуэли" прокурора и адвоката в последней, двенадцатой книге "Судебная ошибка" романа Достоевского "Братья Карамазовы", к столкновению образов "роковой" "бешеной" тройки, скачущей к гибели, и "торжественной" колесницы, можно утверждать, что здесь определенно эксплицирована традиция, пронизывающая словесную культуру XIX столетия и восходящая к библейским источникам. Причем "бешеная, беспардонная скачка" к гибели – это, конечно, эквивалент гибели свиней, в которых вошли бесы, в евангельском повествовании о гадаринском бесноватом. Соответственно, "торжественная" колесница, противопоставляемая адвокатом "роковой тройке" прокурора, является по существу узнаваемым словесным оформлением идентичной реалии: не случайно адвокат назван в романе "прелюбодеем мысли". Разница лишь в том, что "либеральность" прокурора сказывается в неправомерном применении гоголевского образа, в смешении двух принципиально противоположных реалий и в результате – в дискредитации одной за счет отрицательного отношения к другой; адвокат же пытается обосновать свою "либеральность" на евангельском авторитете, при полном искажении смысла приводимых новозаветных отрывков, и в конце концов "проговаривается", предоставляя ключ к пониманию подоплеку всей своей речи. "Терминологическая" разница в обозначении одной реалии проявляет качество "судебной ошибки" в том и другом случае.

Несмотря на то что противопоставление "тройки" и "колесницы" в речах "прелюбодеев мысли" в романе "Братья Карамазовы" оказывается мнимым, не подлинным, оно не может оставаться таковым вне пространства "судебной ошибки". Само присутствие слова "ошибка" задает стремление к выходу из этого пространства и, следовательно, к снятию образовавшегося комплекса мнимостей, фиктивных тождеств.

В уже цитированном выше монологе прокурора есть характерная фраза о том, что "другие народы", сторонящиеся "от скачущей сломя голову тройки", "возьмут да и перестанут сторониться, и станут твердою стеной перед стремящимся видением, и сами останоят сумасшедшую скачку нашей разнузданности, в видах спасения себя, просвещения и цивилизации!" (15, 150). Причем атрибуты "просвещенности" и "цивилизованности" адресованы, несомненно, Европе. Однако изображение подобного

действия дано уже в также цитированных словах “Медного всадника” Пушкина, обращенных к Петру I:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

В рамках описанного смыслового контекста каждая деталь приведенного сравнения петровской России с памятником-всадником значима. Тот миг, который запечатлен в данной яркой картине-сравнении, – безусловно, миг внезапно, резко остановленного стремительного движения (стремительность акцентирована тем, что это бег коня; “узда железная” употреблена в применении к России). Более того, остановка произошла не просто “на высоте”, но “над самой бездной”, что, конечно, привносит в понятие “высоты” признаки, сближающие ее с гадаринской горой, круто обрывающейся у озера (“Бесы, выйдя из человека, вошли в свиней, и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло” – Лк 8:33). Но спасенный гадаринский бесноватый изображен в Евангелии в статично-спокойном состоянии: “И вышли видеть происшедшее; и, придя к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисуса, одетого и в здравом уме” (Лк 8:35). Пушкинское же “уздой железной <...> поднял на дыбы” говорит о состоянии напряженно-неестественном как результате “отчаянной” борьбы, результате вынужденном, но отнюдь не окончательном, что скорее можно сравнить с “цепями и узами”, которыми связывали гадаринского бесноватого: “...его связывали цепями и узами, сберегая его; но он разрывал узы и был гоним бесом в пустыни” (Лк. 8, 29).

В упоминавшемся исследовании М.Ф. Мурьянова символов и аллегорий Пушкина говорится о “жуткой, апокалиптической картине ночного преследования убегающего человека” в “Медном всаднике”:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

Показательна цветовая специфика картины: “...бронзовый по материалу, иззелена-черный по цвету патины памятник Петру I, которого в русском народе втайне считали антихристом, получил здесь подсветку *луною бледной*. В этом – прозрачный намек на св. Писание”²². Имеется в виду текст Апокалипсиса: «И я взгля-

нул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя "смерть"; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» (Откр 6:8).

Отмеченная подоплека образа подчеркнута в произведении неоднократным именовании памятника русскому императору "кумиром":

В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Согласно определению словаря Вл. Даля, "кумир" – "изображение, изваяние языческого божества; идол, истукан или болван" (и только как второе, переносное, приводится значение "предмет бестолковой любви, слепой привязанности", в данном случае неактуальное)²³. Общеизвестна заповедь, полученная Моисеем от Бога на горе Синай: "Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли" (Исх 20:4; Втор 5:8). То есть употребление слова "кумир" имеет однозначно смысл богопротивления. Пушкинский "медный всадник" – ужасно-зловещий ("Ужасен он в окрестной мгле!"). В то же время он – преследующий:

И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

В контексте сказанного о связи такого преследования с библейским повествованием о чудесном избавлении народа израильского от преследовавших его египтян в пушкинском образе-сравнении ("Не так ли ты над самой бездной, / На высоте, уздой железной / Россию поднял на дыбы?") можно увидеть двойное содержание. С одной стороны, видимое спасение от падения в бездну. Но для того, чтобы усматривать причину этого спасения в действии всадника, дано достаточно предостережений. С другой стороны, текст "петербургской повести" свидетельствует:

...В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон,
Печален, смутен, вышел он
И молвил: "С Божией стихией
Царям не совладеть"...

Поэтому есть основания толковать образ Петра-всадника, поднявшего коня на дыбы, как преследование-борьбу-обуздывание коня всадником, чудесно остановленное в решающий момент силой, с которой “царям не совладеть”. (Ср. евангельское повествование об искушении Христа в пустыне, положенное Достоевским в основу поэмы о великом инквизиторе в романе “Братья Карамазовы”: “Потом берет Его диавол в святой город и поставляет Его на крыле храма, и говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз” – Мф 4:5–6).

К “Петра творенью” в “Медном всаднике” применен образ “окна”, “прорубленного” в Европу:

Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

А в стихотворении Пушкина “Была пора: наш праздник молодой...”, когда речь идет о “народов друге, спасителе их свободы” Александре I – победителе Наполеона в “грозе двенадцатого года”, Русь, которая “обняла кичливого врага”, вновь изображена “взнесенной им (т.е. Александром-победителем. – Ф.Т.) над миром изумленным”. В обоих случаях образ “взнесенной” Руси оказывается в смысловом пространстве Россия–Европа. Но во втором случае “мир изумленный” (ср. “пораженный Божьим чудом созерцатель” у Гоголя) – это “кичливый враг”, спасенный “объятием” победительницы-Руси, а не тот эталон, на который следует взирать в “прорубленное окно”. Ситуация “все флаги в гости будут к нам” через “племена сразились” превращается в зеркальную противоположность. Об этом красноречиво говорят отрывки III и IV строф десятой главы “Евгения Онегина”, где, как и в стихотворении “Была пора: наш праздник молодой...”, речь заходит о “грозе двенадцатого года”:

Гроза двенадцатого года
Настала – кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский Бог?
.....
Но Бог помог – стал ропот ниже,
И скоро силою вещей
Мы очутились в Париже,
А русский царь главой царей.

Русский царь стал главой царей и спасителем народов не своей силой, но “силою вещей” – действенной помощью “русского Бога”; он – орудие Его воли.

Употребленное Пушкиным выражение "русский Бог", уникальное по неимению в христианском мире этнических аналогов и построенное по образцу Бога Израиля (выведшего Свой народ из Египта), вводит мысль поэта в пространство, в котором формировались и функционировали концепции религиозного предназначения России²⁴. Филологические разыскания указывают на бытование выражения "русский Бог" в течение не одного столетия: оно обнаружено в изданиях рукописей XV–XVI вв.²⁵ То есть это как раз время, когда, после Флорентийской унии и падения Константинополя в 1453 г., воспринятого на Руси как апокалиптическое предзнаменование, формировалась общеизвестная теория "Москва – третий Рим". Исследователь "путей русского богословия" пишет, что "это была эсхатологическая теория, и у самого старца Филофея она строго выдержана в эсхатологических тонах и категориях (<...> Схема взята привычная из византийской апокалиптики: смена царств или, вернее, образ странствующего Царства, – Царство или Град в странствии и скитании, пока не придет час бежать в пустыню". Далее отмечаются два аспекта схемы: апокалиптический минорный и мажорный хилиастический. Именно первый был основным "в русском восприятии". «Чувствуется сокращение исторического времени, укороченность исторической перспективы. Если Москва есть Третий Рим, то и последний, – то есть: наступила последняя эпоха, последнее земное "царство", конец приближается». И только если "забыть о Втором Пришествии, тогда уже совсем иное означает утверждение, что все православные царства сошлись и совместились в Москве, так что Московский Царь есть последний и единственный, а потому всемирный Царь"²⁶.

У Пушкина апокалиптическая перспектива не "забывается". Об этом свидетельствуют апокалиптические реминисценции в описании "суда" Александра I над Европой в стихотворении "Недвижный страж дремал на царственном пороге..."²⁷. Образ Наполеона, павшего кумира, "всадника, перед кем склонились цари" из этого стихотворения присутствует и в десятой главе "Евгения Онегина": "Сей всадник, папою венчанный, / Исчезнувший как тень зари". То есть Пушкин, создавая в очевидной взаимоориентированности двух кумиров-всадников, русского и французского, одновременно непосредственно предвосхищает тему антихриста у Достоевского²⁸.

В черновых записях Достоевского к роману "Бесы" есть кратко обозначенная концепция предназначения России в миро-

вой истории: “Россия есть лишь олицетворение души Православия (раб и свобода). Христианство (...) Апокалипсис, царство 1000 лет (...) Мы несем миру (...) Православие, правое и славное вечное исповедание Христа (...) Мы несем 1-й рай 1000 лет, и от нас выйдут Энох и Илия, чтоб сразиться с антихристом, т.е. духом Запада, который воплотится на Западе. Ура за будущее” (11, 167–168). Про царство 1000 лет, о котором идет речь в процитированной записи, говорится в конце Апокалипсиса: “И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей. Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет, и низверг его в бездну, и заключил его, и положил над ним печать, дабы не прельщал уже народы, доколе не окончится тысяча лет; после же сего ему должно быть освобожденным на малое время. И увидел я престолы и сидящих на них, которым дано было судить, и души обезглавленных за свидетельство Иисуса и за слово Божие, которые не поклонились зверю, ни образу его, и не приняли начертания на чело свое и на руку свою. Они ожили и царствовали со Христом тысячу лет” (Откр 20:1–4).

Под 1000 лет в Апокалипсисе подразумевается время от воплощения Христова до пришествия антихриста, время проповеди Евангелия²⁹. Тысячелетнее царствование – до второго пришествия Христа (“блаженное царствование кончится тогда, когда после кратковременного господства на земле антихриста наступит день второго пришествия Господа, день общего воскресения”³⁰). Это царствование – участие в “первом воскресении” как “возрождении от мертвых дел”³¹. (“Они ожили и царствовали со Христом тысячу лет (...) Это – первое воскресение” – Откр 20:4–5.)

Вторая смысловая часть записи Достоевского (“от нас выйдут Энох и Илия, чтоб сразиться с антихристом, т.е. духом Запада”) указывает на период, последующий за тысячелетним царством, период трех с половиной лет владычества антихриста, в течение которого будет продолжаться проповедь двух пророков: “И дам двум свидетелям Моим, и они будут пророчествовать тысячу двести шестьдесят дней, будучи облечены во вретище. Это суть две маслины и два светильника, стоящие пред Богом земли (...) И когда кончат они свидетельство свое, зверь, выходящий из бездны, сразится с ними” (Откр 11:3–12).

Данный фрагмент Апокалипсиса привлекал пристальное внимание Достоевского (ср. в его письме жене из Эмса в июне 1875 г.: “Читаю об Илье и Энохе (это прекрасно)” – 29₂, 43,

213–214). И то, что в сознании писателя он вбирается смысловым пространством "Россия–Запад", является косвенным подтверждением свидетельства, содержащегося в конце третьей речи в память Достоевского Вл.С. Соловьева. Религиозный философ как бы попутно "роняет": "В одном разговоре Достоевский применял к России видение Иоанна Богослова о жене, облеченной в солнце и в мучениях хотящей родити сына мужеска: жена – это Россия, а рождаемое ею есть то новое Слово, которое Россия должна сказать миру"³². Имеется в виду следующий эпизод Апокалипсиса: "И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце, под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения. И другое знамение явилось на небе: вот, большой красный дракон <...> Дракон сей стал перед женою, которой надлежало родить, дабы, когда она родит, пожрать ее младенца. И родила она младенца мужеского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным; и восхищено было дитя ее к Богу и престолу Его. А жена убежала в пустыню, где приготовлено было для нее место от Бога, чтобы питали ее там тысячу двести шестьдесят дней" (Откр 12:1–6).

Как согласно понимают большинство толкователей, под образом жены должно разуметь Церковь³³. "Она болит, перерождая душевных в духовных, и видом и образом преобразуя их по подобию Христову"³⁴; "под рождением младенца разумеется рождение Христа в сердцах верующих", Церкви "всегда присущи родовые муки при воспитании и созидании святых"³⁵. Употребление применительно к России образа "жены, облеченной в солнце", безусловно, означает довольно тесное сближение двух реалей – Россия и Церковь, выделение последней в качестве определяющего признака первой. Это сближение постепенно выходит на поверхность к концу речи Достоевского о Пушкине, но более ощутимо оно в полемике писателя вокруг речи со своими оппонентами (26, 149–174) и в идеологических спорах по вопросу "Церковь – государство" в романе "Братья Карамазовы". Именно такое движение мысли Достоевского отмечает как магистральное прот. Георгий Флоровский, говоря, что "его (т.е. Достоевского. – Ф.Т.) последним синтезом было *свидетельство о Церкви*"³⁶.

Как повествует Апокалипсис, жена бежит в пустыню на время владычества антихриста и проповеднической деятельности двух свидетелей-пророков, Еноха и Илии. Сама пустыня, которая должна напитать жену, пустыня как образ условий земного суще-

ствования “небесных чад”³⁷, имеет своим типологическим эквивалентом в речи о Пушкине Достоевского “нашу землю нищую”: «Пусть наша земля нищая, но эту нищую землю “в рабском виде исходил благословляя” Христос. Почему же нам не вместить последнего слова Его?» (26, 148; ср. у Гоголя: “Русь! Русь! (...) бедно, разбросанно и неприютно в тебе (...) Открыто-пустынно и ровно все в тебе”³⁸). Достоевский сравнивает ее с “домом”, вместившим родившегося Христа-младенца: “Да и сам Он не в яслях ли родился?” (26, 148). Россия среди “цивилизованных” народов уподоблена яслям, вместившим Богомладенца, Которому не нашлось места в людском жилище (см. Лк 2:7; ясли, как определяет словарь Вл. Даля, – “решетка, наклонным откосом, с желобом или ящиком под нею, для закладки за решетку сена скоту, особ. коням”³⁹).

Св. Иоанн Богослов дополняет повествование о бегстве жены в пустыню деталями о преследовании ее драконом: “Когда же дракон увидел, что низвержен на землю, начал преследовать жену, которая родила младенца мужского пола. И даны были жене два крыла большого орла, чтобы она летела в пустыню в свое место от лица змия и там питалась в продолжение времени, времен и полвремени” (Откр 12:13–14). Орлиные крылья, данные жене для быстроты бегства от дракона, – та подробность, через которую апокалиптическое преследование связывается с ветхозаветным, рассмотренным выше по отношению к сюжету скачущей “тройки” в русской словесной культуре XIX столетия. Согласно ветхозаветной книге “Исход”, “в третий месяц по исходе сынов Израиля из земли Египетской”, в Синайской пустыне, Моисей, взойдя на гору, услышал воззавший к нему голос Бога: “Вы видели, что Я сделал Египтянам, и как Я носил вас (как бы) на орлиных крыльях, и принес вас к Себе” (Исх 19:1–4).

Так “тройка”, о которой спорят герои романа Достоевского “Братья Карамазовы”, получает новый атрибут, становясь “птицей тройкой”: “Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал?”⁴⁰. Отсюда и характер ее движения, переходящего из горизонтального в вертикальное: “Остановился пораженный Божиим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? (...) Эх, кони, кони, что за кони! (...) Заслышали с вышины знакомую песню (...) и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху”⁴¹. В источнике “неведомой силы”, заключенной в “птице-тройке” и делающей ее необгонимой, открывается его божественное происхо-

ждение (мотивирующее появление восклицания "и мчится вся вдохновенная Богом!" в финале поэмы Гоголя⁴²). Потому "неведомы свету", т.е. миру, имеющему только горизонтальное измерение, эта сила и эти кони "птицы-тройки", неведомы и ее "прокурорам", и "адвокатам".

¹ Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание // Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 97.

² Незданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. // Лит. наследство. М., 1971. Т. 83. С. 174.

³ Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 170.

⁴ Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 318.

⁵ Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 522.

⁶ См.: Свт. Иоанн Златоуст. Избранные творения. Толкование на святого Матфея евангелиста. М., 1993. Т. 1. С. 465.

⁷ Мочульский К. Указ. соч. С. 533.

⁸ Свт. Иоанн Златоуст. Избранные творения. Т. 1. С. 467.

⁹ Свт. Иоанн Златоуст. Беседы на Евангелие от Иоанна Богослова. М., 1993. Т. 1. С. 146.

¹⁰ Незданный Достоевский. С. 675.

¹¹ Свт. Иоанн Златоуст. Избранные творения. Т. 1. С. 468.

¹² Незданный Достоевский. С. 529.

¹³ Мурьянов М.Ф. Из символов и аллегорий Пушкина // Пушкин в XX в. М., 1996. Вып. 2. С. 176–177.

¹⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 5. С. 225.

¹⁵ Там же. С. 225–226.

¹⁶ Там же. С. 201.

¹⁷ Там же. С. 225–226.

¹⁸ Мурьянов М.Ф. О стихотворении Пушкина "Напрасно я бегу к сионским высотам..." // Творчество Пушкина и Зарубежный Восток: Сб. ст. М., 1991. С. 176.

¹⁹ Полный церковно-славянский словарь / Сост. прот. Г. Дьяченко. М., 1993. С. 257–258.

²⁰ Там же. С. 280.

²¹ Библейский словарь / Сост. Э. Нюстрем. Торонто, 1985. С. 415.

²² Мурьянов М.Ф. Из символов и аллегорий Пушкина. С. 8.

²³ Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981. Т. 2. С. 217.

²⁴ Анализ истории и содержания понятия "русский Бог" дан в кн.: Мурьянов М.Ф. Из символов и аллегорий Пушкина. Глава "Русский Бог". С. 256–266.

²⁵ Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 120.

²⁶ Флоровский Георгий, прот. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 11.

²⁷ См.: N.N. "Апокалиптическая песнь" Пушкина: (Опыт истолкования стихотворения "Герой") // Рус. лит., 1995. № 1.

²⁸ Там же. С. 113.

²⁹ См.: Св. Андрей, архиеп. Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. Иосифо-Волоколамский монастырь, 1992. С. 171, 175.

- ³⁰ Святого Иоанна Богослова Откровение (Апокалипсис) / С толкованием проф. Лопухина. Киров, 1992. С. 106.
- ³¹ *Св. Андрей, архиеп. Кесарийский*. Указ. соч. С. 174.
- ³² *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 318.
- ³³ См., например: Святого Иоанна Богослова Откровение. С. 67.
- ³⁴ *Св. Андрей, архиеп. Кесарийский*. Указ. соч. С. 90.
- ³⁵ Святого Иоанна Богослова Откровение. С. 69.
- ³⁶ *Флоровский Георгий, прот.* Указ. соч. С. 297.
- ³⁷ Святого Иоанна Богослова Откровение. С. 69.
- ³⁸ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 201.
- ³⁹ *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1982. Т. 4. С. 681.
- ⁴⁰ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 225.
- ⁴¹ Там же. С. 225–226.
- ⁴² Там же. С. 226.



Виктор Ляху

**“КНИГА ИОВА”
КАК ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ
“БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ”**

(из наблюдений над поэтикой диалогического слова)

На сегодня стало общим местом, всегда так или иначе принимаемым в расчет самыми разными исследователями творчества Ф.М. Достоевского, представление о нем как о писателе, искавшем себя и обретшем в широчайшем культурно-историческом пространстве. Автор “Братьев Карамазовых” всегда был открыт, обращен к тому, без чего не мыслил для себя никакой своей работы, – к общечеловеческим ценностям мировой культуры. Ссылки на бесконечное множество конкретных авторов и героев, многообразное цитирование и переосмысление “вечных образов” – это одна из капитальных, можно сказать системообразующих, притом глубоко органичных и потому устойчивых примет напряженно-последовательных идейно-художественных поисков и самоопределений Ф.М. Достоевского. Говоря так, мы вовсе не сводим для себя дело к тому, на что указывал еще А.В. Чичерин, к тому, что художник “был полон образами мировой литературы”¹. Историко-культурный контекст творчества Достоевского был шире даже всей мировой литературы в целом. Не останавливаясь на других, бывших для него в разное время актуальными пластах культуры, укажем как на главнейший – на мир Библии. Мир образов Священного Писания – это можно утверждать без всякого преувеличения – занимал одно из ключевых мест в “поэтике памяти” (Д. Томпсон) писателя. Американская исследовательница Диана Томпсон, отмечая с полным основанием, что “наиболее важным древним источником, на который ссылается писатель, является Библия, в особенности Евангелия”, столь же справедливо настаивает, в частности, и на том, что «доминирующие темы и сюжеты “Братьев Карамазовых” (тоже. – В.Л.) происходят из Священного Писания {...} Нет главы

(в романе Достоевского. – В.Л.), которая не вызывала бы в памяти прямо или косвенно библейские мотивы и поучения. Другие произведения, иные жанры появляются спорадически или единожды, но Библия сопровождает и поддерживает роман от начала (речь идет об эпитафье) до конца (последняя речь Алеши)»².

Устойчивый и всегда принципиальный интерес Ф.М. Достоевского к библейской или классической традициям мировой культуры был обусловлен, по нашему мнению, во-первых, внутренней логикой всего русского искусства. Как русский именно писатель, притом зрелый художник и мыслитель, автор “Карамазовых” не мог существовать и творить в логике культурного изоляционизма, не мог ни по каким причинам отторгаться от духовных ценностей, которые формировали человечество на протяжении веков. Во-вторых, тем, что определяющую роль в живом опыте творческой эксплуатации Достоевским многообразных историко-литературных связей и переключек сыграли те поистине глобальные социальные, политические и в особенности религиозно-философские сдвиги, с которыми столкнулась во второй половине XIX в. не только Европа, но и Россия. Наконец, тем, что именно Библия была для Достоевского не просто бесспорным, но и определяюще значимым, всегда реально, властно детерминирующим “авторитетом”, “Вечной, – по его признанию, – книгой”, “величайшим Словом” всех времен, на которое он всенепременно ориентировался всякий раз в своем стремлении постичь судьбу человека и цивилизации в целом.

В свете сказанного понятно, почему даже при не самом внимательном чтении романа “Братья Карамазовы”, всякому прямо-таки бросается в глаза, что Достоевский постоянно, последовательно и – что особенно важно – весьма многообразно использует библейский интертекст.

Само собой разумеется, что в каждом отдельном случае (эпизоде романа) мы имеем дело с разными типами интертекста, на которые нас ориентируют столь же разного рода аллюзии, специфические “технологии” которых содействуют рождению новых смыслов. Архетипические структуры различных фрагментов текста “Карамазовых” постоянно отсылают читателя к конкретным составляющим ветхозаветного или новозаветного повествования. В необозримом многообразии красноречивых свидетельств этого мы полагаем возможным выделить как особенно значимые примеры главы “Бунт” и “Великий инквизитор” пятой

книги “Братьев Карамазовых”, которые со всей очевидностью ориентируют нас соответственно на Книгу Иова и Евангелие от Матфея. Внимательное чтение и основательное погружение в текст названных глав романа становятся залогом осмысления глубинной семантики сюжета о богоборце Иване Карамазове и, в свою очередь, к уяснению того, что ветхозаветное повествование о страдальце из земли Уц определенно нашло свое неслучайное отражение в итоговом романе Достоевского.

Интертекстуальные связи, о которых мы заговорили, заявляют себя в “Братьях Карамазовых” отнюдь не только при помощи прямых аллюзий (вербализованных или тематических), но и через посредство структурных параллелей. Важно подчеркнуть при этом, что Достоевский всякий раз в той или иной мере (иногда даже очень основательно) перерабатывает архетипические библейские сюжеты вплоть до порою одоления самой концепции первоисточника. Неверно поэтому было бы полагать, что Достоевский просто “использует” в “Братьях Карамазовых” те или иные структурные или композиционные модели библейского повествования, в частности ту, которую мы находим в Книге Иова.

В заявленной логике мы не можем без оговорок согласиться с В.А. Недзвецким, который утверждает, что пятая книга “Братьев Карамазовых” “сходна... построением” с Книгой Иова, что между ними “существует наряду с проблемной и структурно-жанровая общность”³. Приведем аргументы исследователя: «Обе книги, – отмечает ученый, – членятся на пролог, основную часть и эпилог. Книга Иова начинается (главы 1–2) с рассказа о соглашении Бога с Сатаной, побудившим Творца искушать Иова. “Pro и contra” открывается главками “Сговор” и “Смердяков с гитарой”. Если вторая служит мотивировкой последующей встречи Алексея с Иваном, то название первой имеет, помимо бытового (обещание Алеши Лизе Хохлаковой впредь быть с ней вместе), и мистический план, намекающий на тот сговор с *чертом* Смердяковым (“– Э, черт! – вскрикнул вдруг Иван Федорович с перекосившимся от злобы лицом”; “– А и черт! (...) Подавай самовар и скорее сам убирайся, живо” – 14, 246, 250), который в эпилоге этой книги романа (главы “Пока еще не очень ясная” и “С умным человеком и поговорить любопытно”) неожиданно для себя и как бы против своей воли заключит Иван Карамазов, согласившись уехать на несколько дней в Чермашню»⁴.

Мы полагаем, что сходство, которое эксплуатирует исследователь, конечно же, не совсем придумано им, но все-таки уловлено и определено оно очень уж приблизительно, с чрезмерным

акцентом на внешних совпадениях. Это обернулось в конечном счете прямым перетолковыванием смысла того именно соглашения, о котором речь идет в романе. Если бы В.А. Недзвецкий не освободил себя от внимания к телеологическим, так сказать, измерениям соглашения Бога с сатаной и той договоренности, к которой пришли Алеша и Лиза Хохлакова, то ему не удалось бы впасть в свое преувеличение. Различия двух ситуаций представились бы автору гораздо более значимыми, нежели внешние совпадения. И уж точно пришлось бы ему отказаться от однозначного озвучания слова “сговор” в согласии с сегодняшней стихийной речевой практикой, в которой оно, это слово, всегда и непременно означает соглашение с заведомо злым умыслом, что вряд ли возможно подозревать не только в соглашении Бога с сатаной, но и в договоренности Алеши и Лизы. Сколь ни мрачны едва ли не пугающие психопатологические фантазии больной девушки, ведь не в этом же пункте сошелся с ней Алеша. “Сговором” в традиционной свадебной обрядовой символике называлась одна из фаз выработки и заключения брачного союза, не всегда даже изначально безмятежного, но заключавшегося все-таки с надеждой на благо, а не для удовлетворения пагубных и низких страстей. Алеша вознамерился превозмочь беду юной героини, а не солидаризироваться с ее ущербностью. О такой вполне реальной, а не напряженно символической и уж тем более мистической природе союза молодых людей и говорит их обещание друг другу быть неразлучными: “Впредь будем вместе... <...> Отныне всегда вместе на всю жизнь” (14, 201).

На наш взгляд, и глава “Pro и contra” в жанровом отношении мало общего имеет с Книгой Иова. К сожалению, В.А. Недзвецкий не привел сколько-нибудь убедительных доказательств декларируемого им сходства.

Со своей стороны мы, впрочем, не имеем намерения отрицать тот факт, что Книга Иова сыграла исключительно важную роль в формировании как общего замысла “Братьев Карамазовых” в целом, так и концепции конкретной, пятой книги романа (“Pro и contra”) в частности. Более того, мы исходим из уверенности в том, что дело обстояло именно так, как из не подлежащей, можно сказать, обсуждению. Скажем более: ни в какой другой части итогового романа Достоевского библейский интертекст не заявляет себя с такой интенсивностью как в пятой именно книге. Главы третья (“Братья знакомятся”), четвертая (“Бунт”) и пятая (“Великий инквизитор”) в ней прямо-таки изобилуют самыми разными библейскими аллюзиями.

Однако, указывая на устойчивую интертекстуальную связь (корреляцию) “Братьев Карамазовых” с Библией в целом и книги “Pro и contra” с Книгой Иова, мы отдаем себе отчет в том, что конкретные, живые соответствия, тонкие дифференцированные параллели, коннотационно-смысловые резонансы находятся (опознаются) в тексте итогового роман отнюдь не на поверхности. При всем том, что “Достоевский пишет бунт Ивана на фоне Книги Иова”⁵, как точно отмечает Т. Касаткина, уже с первых страниц ключевой главы “Бунт” Достоевским задана сложная соотношенность его повествования с текстом ветхозаветного автора и требуются немалые усилия для того, чтобы уяснить все связи и переклички двух текстов.

Нам представляется, что автор “Карамазовых” открыл для себя в Книге Иова не только высокие, созвучные его писательскому сердцу идеи, но и перспективные в собственно художественном плане творчески-методологические достижения библейского автора⁶. Перспективными последние оказались для Достоевского в том смысле, что они позволили художнику не только поверить Книгой Иова свою религиозно-философскую концепцию⁷, но и выстроить с “оглядкой” на библейский именно прецедент неповторимую архитектонику романа.

Погружение писателя в художественный мир древней книги, приобщение к ее метафизическим проблемам (безусловно, при существенном переосмыслении ветхозаветного претекста), предопределило и создание того, что Бахтин назовет “полифоническим романом”. Разумеется, мы говорим не об узкотехнологическом преемстве. Достоевского как художника впечатляла не только своеобразная полифония Книги Иова как таковая, но и сама необычная и неожиданная атмосфера диалогического взаимодействия древнего автора со своими героями, получившими возможность явить себя и свою сущность предельно открыто и смело в драматичном и, конечно же, вовсе не случайно, а принципиально незавершенном диалоге полемизирующих сознаний. Художник, как нам кажется, сознательно ориентируется именно на этот библейский феномен и решительно разрабатывает, углубляет “несовершенный”, недооформленный по нашим меркам вариант полифонизма ветхозаветной книги.

Достоевский как тонкий и проницательный читатель, хорошо знавший ветхозаветную книгу, не мог, разумеется, пройти не просто мимо героев древней философской поэмы вообще, но и мимо того, в каком живом и динамичном диалоге уясняют они для самих себя и являют другим (каждый герой, конечно же, по-

своему) свои позиции и собственные взгляды на мир⁸, отстаивают определенную точку зрения на предмет в азарте заинтересованного разговора.

Сегодня, после того как всеобщим достоянием стали уроки М. Бахтина, для нас совершенно очевидно, что в “Братьях Карамазовых”, как и в Книге Иова, принцип диалогизма играет в повествовании определяющую роль. Этот принцип характерен, собственно, не только для итогового романа писателя⁹. Такое понимание реальности и построение ее модели, когда “в центре художественного мира (...) должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель”¹⁰, на наш взгляд, зародилось в творческом сознании Достоевского, кроме всего прочего, под влиянием Книги Иова (и шире – всей библейской литературы¹¹), в пространстве которой диалогическая ориентация слова является доминантным принципом построения художественной реальности. Сама парадигма взаимоотношений, связей человека с человеком и миром, общения человека с Богом как с трансцендентной реальностью – все это в повествовательной системе Библии изначально мыслится диалогически, т.е. в согласии с единственно адекватным способом постижения смысла бытия, которое само по определению “диалогично”, диалектично.

Диалогизм Книги Иова, о котором мы говорим с такой настойчивостью, не есть привилегия исключительно этой ветхозаветной книги. Согласно Роберту Альтеру, одному из крупнейших современных библеистов, вообще “в искусстве библейского повествования все в конечном счете вращается вокруг диалога...”¹². Исследователь не без оснований считает, что в некоторых книгах Священного Писания взаимодействие его “персонажей” является нам в режиме диалогического их самоопределения, с минимальным участием в их судьбе “автора”-повествователя. Более того, подчеркивает ученый, в тех случаях, когда речь идет об особенно важных событиях, библейский автор передает его главным образом посредством диалога. Наконец, самый переход от повествования к диалогу, как правило, указывает на переключение внимания автора с того, что носит второстепенный, вспомогательный характер, на то, что представляется ему наиболее важным и существенным в рассказе о главных событиях.

Не будет, думается, преувеличением сказать, что без диалога как одного из главнейших конституционных принципов библейское повествование не могло бы состояться вообще. Сказанное имеет, на наш взгляд, самое прямое отношение к Книге Иова,

в “пространстве” которой оппозиционное слово того или иного героя обретает свою определенность именно как внутридиалогичное. По видимости, оно, это отдельное слово, слово конкретного героя, доминирует, опережает, оттесняет и подавляет, почти упраздняет слово автора до такой степени, что порой складывается впечатление, будто бы автор древней книги либо вообще не в состоянии “управлять” голосами созданных персонажей (и он обреченно пасует перед их импульсивными речами и теологемами), либо в соответствии с каким-то неслучайным замыслом сознательно отказывается, отрекается от своей особой внутритекстовой позиции, от своих прав всеопределяющего субъекта повествования.

В результате иной читатель может впасть на первых порах в полное замешательство перед “попустительством” автора Книги Иова, “потворствующего” свободе высказываний и оценок того или иного героя, не знающей, кажется, никаких границ. Почему, – встревожится кто-то, – не слышен в самые драматичные моменты “отрезвляющий” голос автора, в тех ситуациях, когда Иов унижен, раздавлен или высмеян? Где та, по слову Достоевского, “рожа сочинителя”, о которой обмолвился автор “Карамазовых”, когда защищал своих “Бедных людей” перед негодующей публикой, которая хотела её (“рожу” эту) непременно лицезреть? Есть ли вообще какая-то позиция у автора Книги Иова, и если она имеется, то как прочитать ее в тексте произведения, а не вчитать в него?

Автор “Иова”, не заявляя свою субъектную волю в явных, очевидных формах, впадает в такую именно формулу общения с персонажами совершенно сознательно, потому что “рассчитывает” дезавуировать впечатляющее как будто бы слово героя, ограничиваясь своего рода провоцированием его на саморазоблачение. Отсюда и та по-своему захватывающая, но и тревожная “вседозволенность” слова центральных героев в Книге Иова, их ситуационно понятные речевые эгоцентризмы, за которыми стоят принципиально равноправные для автора всей книги индивидуальные сознания, каждое из которых постулирует себя в своем особом, автономном слове-аргументе без оглядки на автора с его общим замыслом. Нам думается, что приводимые ниже отдельные (но достаточно репрезентативные) высказывания героев как нельзя лучше характеризуют их поработанность своим собственным словом:

Елифаз Феманитянин: “...Кто может возбранить слову! <...> Взывай, если есть отвечающий тебе” (Иов 4:2; 5:1).

Иов: “Выслушайте же рассуждения мои и вникните в возражение уст моих... Кто в состоянии оспорить меня?” (Иов 13:6,19).

Елифаз Феманитянин: “Я буду говорить тебе, слушай меня...” (Иов 15:17).

Иов: “Слышал я много такого; жалкие утешители все вы. Будет ли конец ветреным словам...” (Иов 16:2,3).

Виллад Савхейнин: “Когда же положите вы конец таким речам? Обдумайте, и потом будете говорить” (Иов 18:2).

Софар Наамитянин: “Разве на множество слов нельзя дать ответа...” (Иов 11:2).

Иов: “О, если бы записаны были слова мои!” (Иов 19:23).

Софар Наамитянин: “Размышления мои побуждают меня отвечать, и я спешаю выразить их” (Иов 20:1).

Иов: “Выслушайте внимательно речь мою, и это будет утешением от вас” (Иов 21:2).

Елиуй Вузитянин: “...Слушай, Иов, речи мои, и внимай всем словам моим <...> Слова мои от искренности моего сердца, и уста мои произнесут знание чистое <...> Если можешь, отвечай мне...” (Иов 33:2–5).

Следует заметить, что не только эти выдвинутые нами на авансцену анализа высказывания, но и все монологи героев в целом, в системе которых выявляется как позиция Страдальца (Иова), так и “кредо” его друзей, с чрезвычайной именно силой впечатляют своей не просто самобытностью, но и прямо-таки экзальтированностью, повышенным градусом речеведения. Это обстоятельство затрудняет положение и самого Иова, и всякого читателя Библии. Последний может, однако, вернуться к объективному видению ситуации в целом, если примет во внимание еще один, и притом главный, всеопределяющий диалог – диалог Иова с самим Богом. Обратимся к тексту:

Иов: “Многоречивые друзья мои! К Богу слезит око мое. <...> я к Вседержителю хотел бы говорить <...> Удали от меня руку Твою, и ужас Твой да не потрясает меня. Тогда зови, и я буду отвечать, или буду говорить я, а Ты отвечай мне” (Иов 16:20; 13:3,21–22).

Бог: “И отвечал Господь Иову из бури и сказал: <...> Я буду спрашивать тебя, а ты объясняй Мне. Ты хочешь ниспровергнуть суд Мой, обвинить меня, чтобы оправдать себя” (Иов 40:1–3).

Иов: “И отвечал Иов Господу и сказал: Вот, я ничтожен; что буду я отвечать Тебе? Руку мою полагаю на уста мои. Однажды я говорил, – теперь отвечать не буду, даже дважды, но более не буду <...> Выслушай, взывал я, и я буду говорить, и что буду спрашивать у Тебя, объясни мне. Я слышал о Тебе слухом уха; теперь

же мои глаза видят Тебя; Поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе" (Иов 39:33–35; 42:4,5).

Совершенно очевидно (для нас во всяком случае), что общий тон этого гипердиалога обнаруживает отнюдь не окончательную закабаленность Иова своей собственной, пусть даже и не безусловно вздорной, логикой (в соответствии с которой он не воспринимал адекватно относительные резоны чужих суждений), а смиренную готовность выйти за рамки своего эгоцентризма и внимать Тому, пред лицом Которого он искренно ставит под сомнение свою былую решительность в восприятии вещей и оценках. Описанное нами освобождение героя из плена у самого себя и есть главный итог Книги Иова, который, мы уверены, держал в уме автор. Он просто не форсировал моралистически движение Иова к такому результату, доверившись природе вещей, в согласии с которой герой был обречен прийти к такому именно обновлению в режиме закономерного **самодвижения**. Автор только добросовестно отслеживал этот процесс и не злоупотреблял своим "указующим перстом".

На фоне приведенных выше наблюдений над поэтикой Книги Иова, своеобразием "присутствия" автора в повествовании, которое заполнено многоголосием, разноголосием многочисленных персонажей, захваченных своими одномерными логиками, принципиально соответственный интерес вызывают реплики столь же многообразных персонажей "Братьев Карамазовых", каждый из которых участвует в своих отдельных диалогах с Иваном Карамазовым (живя, разумеется, и своей собственной жизнью, в которой у них есть свои диалоги и с другими героями), выступая в них в оппозиционном или в солидарном тоне потенциальными целителями "страдающего неверием атеиста" (15, 198). Нашим указанием мы не хотим сказать, что они определенно достигают желанного результата. В том-то и дело как раз, что поскольку результат этот зависит и от того, как воспринимает голоса "со стороны" Иван, он, этот результат, оказывается, как правило, не тем или не вполне тем, на который "рассчитывал" тот или иной высказывающийся. Иван, как в свое время Иов, в разной степени слышит и не слышит своих оппонентов и друзей, потому что давно угнетен своей набравшей огромную инерционную силу мрачной думой.

Внешние голоса, о которых у нас речь, принадлежат разным героям, соответственно, по-разному относящимся к Ивану, но все они, голоса эти, несут на себе печать лихорадочной наступательности. Вот некоторые примеры.

В келье старца Зосимы обсуждается насущный для собравшихся вопрос о роли церкви и государства в обществе. Выслушав Зосиму, мысль которого сводилась к тому, что “христианское общество”, будучи на текущий момент “союзом почти еще языческим”, преобразится “во единую вселенскую и владычествующую церковь” (14, 60), Петр Алексеевич отреагировал на нее следующим образом: “Странно, в высшей степени странно! – произнес Миусов, и не то что с **горячностью**, а как бы с затаенным каким-то негодованием (14, 61). Здесь и самый повтор в словах героя (“странно... странно”) и соответствующий (!) “комментарий” рассказчика (“с горячностью”) делают явной ту именно лихорадочность, о которой как об общей характеристике высказываний разных персонажей говорилось выше. Эта общность, соответственно, и реализуется одинаково в лексических повторах, инвективных интонациях и даже риторических, но не менее “назойливых” вопросах.

Приведем другой пример. В запальчивом разговоре с Алешей, который и начался уже с удивления, Ракитин продолжает в том же тоне: “Да что с тобой? – **продолжал он удивляться**, но удивление уже начало сменяться в лице его улыбкой, принимавшею всей **более и более насмешливое выражение**.

– Послушай, да ведь я тебя ищущ больше двух часов. Ты вдруг пропал оттудова. Да что ты тут делаешь? Какие это с тобой благоглупости? Да взгляни хоть на меня-то... (...) Знаешь, ты совсем переменялся в лице. Никакой этой кротости прежней пресловутой твоей нет. **Осердился на кого, что ли? Обидели?**

– Отстань! – проговорил вдруг Алеша, все по-прежнему не глядя на него и устало махнув рукой.

– Ого, вот мы как! Совсем как и прочие смертные стали покрикивать. Это из ангелов-то! Ну, Алешка, удивил ты меня, знаешь ты это, искренно говорю. Давно я ничему здесь не удивляюсь. Ведь я все же тебя за образованного человека почитал...

Алеша наконец поглядел на него, но как-то рассеянно, точно все еще мало его понимая.

– **Да неужели ты только оттого, что твой старик провонял? Да неужели же ты верил серьезно, что он чудеса отмачивать начнет?** – воскликнул Ракитин, опять переходя в самое искреннее изумление.

– Верил, верую, и хочу веровать, и буду веровать, ну чего тебе еще! – раздражительно прокричал Алеша” (14, 308).

Как и в других случаях, мы не входим пока (здесь нет в этом нужды) в подробное рассмотрение содержания этих “прений”.

Для нашей темы вновь важны бросающиеся в глаза повторы и эгоцентрические нагнетения.

Оговорим попутно еще раз, что отмеченные особенности речеведения не являются привилегией одного только персонажа, и перейдем к другому, но типологически родственному примеру.

В трудном для них обоих разговоре с Лизой Алеша обмолвился: “Есть минуты, когда люди любят преступление...” Здесь возникает еще одна и притом сама по себе интересная тема, но дело сейчас для нас не в ней, не в философической (“**задумчиво** проговорил Алеша”) “заявке” на нее, а в том как подхватила ее, эту тему, явно выходящая из себя героиня. Здесь снова повторы и форсирования (интонационные), “взвинчивания”, можно сказать:

«— Да, да! Вы мою мысль сказали, **любят**, все **любят** и всегда **любят**, а не то что “минуты”. Знаете, в этом все как будто когда-то условились **лгать** и все с тех пор **лгут**. Все говорят, что ненавидят дурное, а про себя все его **любят**» (14, 23).

В том же лихорадочном тоне говорит “про свое” и Катерина Ивановна:

“Увидав Алешу, Катерина Ивановна быстро и с радостью проговорила Ивану Федоровичу, уже вставшему со своего места, чтоб уходить:

— На **минутку!** Останьтесь еще на одну **минутку**. Я хочу услышать мнение вот этого человека, которому я всем существом моим доверяю (<...>) Но я **желаю**, чтобы Алеша (ах, Алексей Федорович, простите, что я вас назвала Алешей просто), я **желаю**, чтобы и Алексей Федорович сказал мне теперь же при обоих друзьях моих — права я или нет” (14, 171).

Мы могли бы множить и множить все в том же роде, но в этом, кажется, нет необходимости. Уже теперь можно в порядке предварительного итога сказать следующее.

Все те разные голоса, которые выше мы назвали голосами “со стороны”, Иван и “**слышит**” в разных, как мы видели, ситуациях. Мы не случайно, однако, закавычили слово “**слышит**”, потому что речь у нас о том, что Иван в разной мере слышит и не слышит (что не менее важно) эти разные голоса. Условно мы говорим о слышании и в том смысле, что “**слышит**” означает для нас “**знает**”. Представленные выше голоса проникают в сознание Ивана либо в ходе прямого разговора, либо в режиме заочного, так сказать, но заведомого знания характеров и, стало быть, вероятных позиций уже упомянутых нами героев.

Иван, повторяем, в разной мере **внимает** и не **внимает** чужим мнениям. Скажем более, он по преимуществу **не** **внимает** им,

поскольку наперед (и в этом все дело) скептически, настороженно-враждебно относится ко всему, что возникает и заявляет себя вне линии его собственных мучительных раздумий.

Из всех собеседников Ивана лишь один Алеша, при всей своей горячности (позитивного, впрочем, толка), скорее, впрочем, просто пылкости, не теснит брата, а как раз подает ему пример (без намерения, и это принципиально важно) нестроптивного, можно сказать, участия в диалоге. Вот почему именно Алеше удается в конце концов “урезонить” Ивана, угасить его действительную и притом уже надсадную лихорадочность, которая до поры до времени обнаруживает себя как “непробиваемость” Ивана.

«Иван Федорович вдруг остановился.

– Кто же убийца, по-вашему, – как-то холодно по-видимому спросил он, и какая-то даже **высокомерная** нотка прозвучала в тоне вопроса.

– Ты сам знаешь кто, – тихо и **проникновенно** проговорил Алеша.

– Кто? Это басня-то об этом помешанном идиоте эпилептике? Об Смердякове?

Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

– Ты сам знаешь кто, – бессильно вырвалось у него. Он задышался.

– Да кто, кто? – уже почти **свирепо** вскричал Иван. Вся сдержанность вдруг исчезла.

– Я одно только знаю, – все так же почти **шепотом** проговорил Алеша. – Убил отца *не ты*.

– “Не ты”! Что такое не ты? – ошолбенел Иван.

– Не ты убил отца, не ты! – твердо повторил Алеша».

Мы опускаем необязательные здесь для нас длинные подробности продолжающегося разговора и укажем прямо на своего рода психологический итог его: “...вдруг он (Иван. – *В.Л.*) как бы сдержал себя. Он стоял и как бы что-то обдумывал...” (15, 40). Что заставило Ивана “сдержаться” себя и начать что-то “обдумывать”? – Его запальчивость остановила тихая, но вполне определенная твердость Алеши (мы помним, что именно “твердо повторил” свое “не ты убил отца” юный послушник).

Вновь необходимо подчеркнуть, что именно в разговорах с Алешей Иван начинает утрачивать безоглядную наступательность своих филиппик. Вспоминается в связи с этим, что уже в самом начале главы “Бунт”, задолго до только что приведенного эпизода, в другом диалоге с младшим братом несчастному

атеисту приходится признать: “А ты удивительно как **умеешь** обораживать словечки <...> Ты **поймал** меня на слове...” (14, 217–218). И в согласии с этим поворотом в настроении Иван совсем уже не агрессивно спрашивает: “Рассказывать или нет?” (14, 224). Важно подчеркнуть, что герой потому именно и переключается в режим действительного вопрошания, потому что брат Алеша не возбуждает в нем строптивых рефлексий, а располагает к себе готовностью слушать участливо: “Я – **очень** слушаю...” (14, 224). Это **серьезное**, т.е. отнюдь не внешнее, не формальное слушание отзывается в описанной выше (из главы “Не ты, не ты!”) ситуации тихим, хотя и твердым настаиванием на своем, на которое способен оказывается принципиально милосердный, сострадающий брат. И оно-то именно, это тихое и милосердное, но оттого-то и властное “оппонирование” Алеши приводит в конце концов к чаемому (не только Алешей, но и автором, конечно, мыслимому в качестве заведомого) результату.

Снова не связывая себя развернутым представлением всех промежуточных подробностей, мы можем уже теперь прямо указать на этот результат, хотя “анонсируется” он задолго до формального завершения повествования. В одном из самых ответственных для него и потому самых трудных разговоров Ивану случается выступить уже не богоборцем, а скорее человеком, хотя бы и по нечаянности готовым перейти на позиции богобоязненного (!) неприятия чужого кощунства. Мы имеем в виду эпизод из главы “Третье, и последнее, свидание со Смердяковым”. Здесь Иван оказывается защитником попираемых “лакеем” начал и ценностей, с которыми, оказывается, “ученый атеист” не смог расстаться окончательно:

“Слушай, несчастный, презренный ты человек! Неужели ты не понимаешь, что если я еще не убил тебя до сих пор, то потому только, что берегу тебя на завтрашний ответ на суде. **Бог** видит (какова апелляция в устах-то, казалось, заведомого безбожника! – В.Л.), – поднял Иван руку кверху, – может быть, и я был виновен, может быть, действительно я имел тайное желание, чтоб... умер отец, но клянусь тебе, я не столь был виновен, как ты думаешь, и, может быть, не подбивал тебя вовсе. Нет, нет, не подбивал. Но все равно, **я покажу на себя** сам, завтра же, на суде, я решил! Я все скажу, все...” (15, 66–67).

Заметим, что в этом, как мы сказали “анонсе”, возможность перестройки, намечающейся в Иване, заявлена именно глаголом будущего времени (“я покажу”), хотя в формуле “Бог видит” невольно, быть может, но, конечно же, не случайно проговаривается

по сути уже наличная, а не только чаемая уверенность (не важно, что сам герой еще не знает, что это именно уверенность уже¹³) в том, что Бог и в самом деле видит, а стало быть, и в самом деле Он, Бог, есть, существует.

Но это еще только начало. В обвальном движении событий Ивана все больше и больше забирает перенапряжение его внутренней раздвоенности, которое не может не разрешиться в конце концов полной сдачей позиций. Мы не хотим этим сказать, что в тексте романа читатель найдет прямое саморазоблачение героя в полном объеме и внятную декларацию о безусловном возвращении к Богу. Как и в “Преступлении и наказании” это будет, думается, сюжетом следующего тома, который обещан писателем и назван как “главный роман”.

Для нас, как бы то ни было, существенно важно то, что и в “Братьях Карамазовых” мы имеем дело с той же, что и в Книге Иова, структурной логикой. На алгебраическом, так сказать, уровне мы наблюдаем принципиально одну и ту же поэтику: в плоскости земного своего, обыденного существования центральный герой, окончательно как будто бы потерявшийся страдалец, окружен разногласием “толпою”. “Пестрые” речи, звучащие в полифонических пространствах обоих текстов, не порождают в душе мученика того откровения, которого он жаждет, ибо в плоскости, на которой все разворачивается, все, в том числе и сам герой, поработаны своими эгоцентрическими инерциями. Здесь никто никого не может вывести из состояния безысходности, “глухоты” и “слепоты”. Спасение и для Ивана Карамазова, как некогда для Иова, становится возможным только тогда, когда на пределе отчаяния герой терпит отрадное поражение: отрекается (не важно, в какой степени явно) от своей гордыни, самоуверенности и добровольно склоняется под благодетельное “иго” Того, Кто наверху, над заведомо бесплодными частными тщеславиями. И этот переход – сакральный по своей сути! – явлен в параллельных текстах в поэтике переключения повествования из плана горизонтального многоголосия в план вертикально иерархизированного диалога с Тем, у Кого только и есть ответы на все вопросы.

Представленный анализ убеждает нас в том, что Достоевский, погружившийся в Книгу Иова, обрел в ней серьезную поддержку, можно сказать, высочайшее “санкционирование” того, что исподволь накапливалось, вызревало в его творческом сознании, а именно, открытие принципиальных, перспективных возможностей полифонического повествования. В некотором

смысле автор “Братьев Карамазовых” по-своему “повторил” опыт создателя Книги Иова. Для последнего не составило бы, конечно же, труда “пересказать” фабулу о страстотерпце из земли Уц в ином жанре, как он это сделал в других своих книгах, повествуя о судьбах других персонажей, широко известных в устной традиции (Ной, Авраам, Иаков и др.). Но в рассказе об Иове он выбирает именно ту особенную форму, которая дает автору возможность представить проблему не монологически, т.е., если угодно, догматически (по определению, так сказать), а подлинно художественно, в стихии диалогизма, который и обеспечивает живую органичность и потому особую впечатляющую силу повествования, свободного от “навязчивой” теологизирующей тенденции. В этой логике авторское сознание обязывает себя к предельной минимизации своего присутствия вплоть до как бы “внезаходимости”, что, однако, отнюдь не означает, будто бы автор “Иова” обрекает себя на безусловное “попустительство”. Такое ложное впечатление может возникнуть, если читателю не удастся справиться со сложной полифоничной структурой книги и уяснить себе действительные роли персонажей в ней. Нам же представляется, что ветхозаветный автор отнюдь не в ущерб собственному замыслу сознательно, что называется, “отмалчивается” (и потому не выставляет никаких оценок ни одному из героев). Но это вовсе не значит, что у него нет своей точки зрения. Просто для него исключительно важна свобода героев как равноправных партнеров, высказывания которых, возникающие в определенных рамках конкретных ситуаций, сами по себе вообще-то не только не ложны, но даже содержат и много ценного и бесспорного¹⁴.

Не будет преувеличением сказать, что в Книге Иова мы имеем дело с почти беспредельной толерантностью автора, однако некий предел у той свободы, которую он оставляет за своими героями, все же, конечно, есть: никому из героев не позволено произнести последнее, завершающее, итоговое слово. Сколь бесспорным и окончательным ни казалось бы тому или иному герою его собственное слово, поскольку он захвачен (по-своему законно) силою дорогой для него внутренней логики, переживаемой им как некий гипераргумент, оно, это слово, ставшее для сказавшего едва ли не абсолютным итогом, вдруг обрывается, когда неожиданно начинает звучать голос другого участника диалога, который как бы и не слышит предыдущего “оратора”, но не властен отменить то, что мы-то, читающие Библию, слышим не одного кого-то, а всех. В результате в

восприятию читателя сполохи сознания героев непрерывно то гаснут, то вновь вспыхивают в речевом “перехвате” диалогов всей Книги Иова (напомним, что древняя книга структурно разбита на три больших цикла диалогов), что, в конце концов, разрешается приятием авторского слова, пусть и “заявленного” всего лишь имплицитно, как наиболее верного и потому действительно окончательного.

Нам представляется, что Достоевскому-художнику была близка именно такая позиция автора Книги Иова, который стоит не над и не вне конструкции своего шедевра, а внутри его. Мы полагаем, что Достоевский “повторил” в свой черед в “Братьях Карамазовых” именно эту линию авторского поведения великого безымянного предшественника. Как и последний, русский писатель не решается, а, точнее сказать, сознательно отказывается навязывать кому бы то ни было некую единственную, изначально готовую формулу, предпочитая в согласии с законами искусства предаться глубокому и “незастрахованному” переживанию колоссальной проблемы, с которой имеет дело (речь у нас, как и у самого Достоевского, о теодицее), сознавая, что она не под силу ни одной из участвующих в многообразных диалогах сторон. При всей кажущейся, внешней, конечно же, его отстраненности, при всем том, что он равно “внимает” всем участникам всех споров, Достоевский, тем не менее, определенно отдает “предпочтение” (т.е. сосредоточивается на них) не только Алеше, но и рефлексиям и суждениям Зосимы, через которого, по его словам, он хотел дать “косвенный” ответ на “отрицательную сторону” (30₁, 122) идей Ивана Карамазова. Но насколько этот голос из монастыря адекватен?..

Завершая статью, мы не можем не подчеркнуть еще раз, что все время держали в уме и, надеемся, нашли в самом романе (хочется думать, не приписали ему) не одну только идею, которую сформулировали выше, но именно и способ ее адекватного представления читателю в специфических приемах поэтики. Мы полагаем, что интертекстуальное взаимодействие в логике постулирования Достоевским поэтики диалогической структуры – это не случайное совпадение с Книгой Иова, а закономерное явление, сознательный выбор, “заимствование” творческого приема у ветхозаветного автора. Именно в этой трагедийной библейской осанне художественная интуиция писателя открыла колоссальные возможности, заложенные, по словам Карякина, в “небывалом и непревзойденном”¹⁵, хотя и несовершенном по сегодняшним меркам, полифонизме. Приобщенный к стихии

библейского диалогического слова, Достоевский моделирует свои произведения не столько в соответствии, сколько в целенаправленном творческом **расширении** древней диалогической парадигмы Книги Иова.

¹ Чичерин А.В. Ранние предшественники Достоевского // Чичерин А.В. Ритм образа. М., 1980. С. 121.

² Thompson D.O. The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1991. P. 250.

³ Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. 3-е изд. М., 2002. С. 162.

⁴ Там же. С. 161.

⁵ Касаткина Т. Книга Иова как эталон при прочтении “Братьев Карамазовых” // Достоевский и мировая культура. СПб., 2001. № 16. С. 210.

⁶ Такое утверждение может показаться кому-то не только парадоксальным, но и просто неуместным, ибо трудно согласиться с тем, что автор Книги Иова, как, вероятно, и любой другой автор Библии, был озабочен вопросами методологического характера. См. об этом: Ляху В.С. О влиянии поэтики Библии на поэтику Достоевского // Вопр. лит., 1998. Июль-август. С. 131–134.

⁷ На это справедливо указывал в свое время Н.М. Чирков, который считал, что для Достоевского Книга Иова была “прообразом для понимания мирового процесса” (Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1967. С. 276).

⁸ При всем том, что герои Книги Иова стоят на позиции традиционной иудейской ортодоксии, каждый в отдельности, вступая в диалог с Иовом, возражает ему, и их высказывания нередко отличаются своеобразием, не всегда вписывающимися в жесткий канон доминирующей веками доктрины.

⁹ М. Бахтин настаивал на том, что “все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как своему центру. Все – средство, диалог – цель. Один голос ничего не кончает и ничего не решает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия” (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 294).

¹⁰ Там же.

¹¹ Справедливость требует оговорить, что не только библейской, а и античной, на что совсем не случайно указывал М. Бахтин.

¹² Alter R. The Art of Biblical Narrative. N. Y., 1981. P. 182.

¹³ Тут мы имеем дело с тем, что сегодня принято называть обмолвкой по Фрейду.

¹⁴ Иов 4:1–9; 25:2–6; 34:10–15; 11:7–18.

¹⁵ Карякин Ю. Достоевский и канун XXI в. М., 1989. С. 152.



Каталин Кроо

“ГИМН” С “СЕКРЕТОМ”:
К ВОПРОСУ АВТОРЕФЛЕКСИВНОЙ ПОЭТИКИ
РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
“БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”
(Статья первая¹)

1

“Гимн и секрет” – название четвертой главы одиннадцатой книги в “Братьях Карамазовых”. В этой главе Дмитрий Карамазов со страстью признается посетившему его в заточении Алеше, как в нем “воскрес (<...> новый человек” (15, 30–31): “И тогда мы, подземные человеки, *запоем* из недр земли трагический *гимн* Богу*, у которого радость! Да здравствует Бог и Его радость!” (15, 31²). В то же время Митя, жаждущий участвовать в страдании мира и покаяться за вину всех и поэтому ужасно боящийся того, что он может потерять свою новую душу (“не боюсь я этого вовсе, а другое мне страшно теперь: чтобы не отошел от меня воскресший человек!”, 15, 31) раскрывает Алеше свой *секрет-тайну*, разделенный с Иваном (ср. “*секрет* (<...> *секрет* (<...> Я тебе всю нашу *тайну* открою!”, 15, 34). Он сводится к предложению Ивана брату “убежать”, которое тот толкует как “от страдания ведь убежал (<...> от распятия убежал” (там же); а *распятие* неразрывно с *гимном*: “Понимает про гимн и Иван, ух понимает, только на это не отвечает, молчит. Гимну не верит”³ (15, 35). Так *секрет-тайна* в приведенном месте романа определяется как *бегство от гимна распятия*, причем двояко, в смысле бегства

* Прописная буква в слове “Бог“, отсутствовавшая в тексте Каталин Кроо, появляется там, где перед нами цитата или точка зрения героя (автора) романа, хотя бы и в пересказе. Там, где представлена точка зрения автора статьи, буква, соответственно, строчная (примеч. отв. ред.).

от судьбы *распятия и воскресения* и от рассказа об этом *воскресении*. Ведь идея о *воскресшем новом человеке* в Мите передается рассказом самого героя в форме *гимнового восхваления Бога*. Как раз этот речевой акт самовыражения дискурсом с гимновой модальностью и отсутствует у Ивана, который говорит о бегстве от распятия, хотя и “понимает про гимн”. Понимает, но “молчит”. Он *слушает* говорящего о гимне брата (ср. “хотя я ему все мое сердце, как тебе, вывернул и *про гимн говорил*”, 15, 35), но “не отвечает” на гимн. И даже требует от Мити иного типа слушания, чем замысел распятия: “Страшно настаивает, не просит, а велит. В *послушании* не сомневается...” (там же). Иван не верит гимну – объясняет Митя суть нехватки гимнового ответа брата на его собственный гимновый дискурс. Однако в контексте изображения *речевого акта гимновой исповеди Мити* в данном месте романа акцентируется не только отказ Ивана от самого *содержания* гимна (безверие героя), но в первую очередь подчеркивается его отказ от определенной дискурсивной формы гимнового самовыражения. На *гимн* Иван Карамазов “не отвечает” *гимном*.

Гимн и секрет-тайна, таким образом, в тексте изучаемой главы выступают сигналами не просто конфликтного сочетания двух главных тем “Братьев Карамазовых” – веры и безверия, генерирующих романический сюжет *падения и воскресения* человека. Данные мотивы выступают сигналами определенного – помимо прочего, гимнового – дискурсивного выражения возможностей воскресения, и тем самым они встраиваются в метатекстовый слой самого романа, в рамках которого Достоевский размышляет о “всех неразрешимых исторических противоречиях человеческой природы” (14, 230), но в такой же мере и об отличающихся свойствах различных литературных дискурсов о них, также имплицитующих исторические – *литературно-исторические* – аспекты. Событийно-тематический уровень (план событийного сюжета) со своим семантическим сюжетом (поэтическим смыслопорождением) связывается с метатекстовым (авторефлексивным) слоем романа через образы литературных персонажей, в которых проблематизируются литературные формы самовыражения.

Семантическое образование *гимн – секрет-тайна* имеет основное значение в этом процессе благодаря тому, что мотивы, выстраивающие данное смысловое образование и богатый круг их вариантов, вызывают в читательской памяти сюжетные узлы изображения судеб Алеши, Мити и Ивана Карамазовых с харак-

терными для этих героев формами самовыражения – прозрения и его текстового оформления самими персонажами. Возможность гимнового дискурса как литературной формы тематизируется в оценке Алешей поэмы Ивана Карамазова “Великий инквизитор” через мотив *похвала*: “Поэма твоя есть *хвала Иисусу*, а не хула... как ты хотел того”. Так “Великий инквизитор” определяется Алешей как *восхваление Бога*, что в плане толкования жанра указывает на гимновое (одическое) начало произведения героя. Тем более что в предисловии своей поэмы Иван Карамазов утверждает: его сочинение похоже на “монастырские поэмки” типа “Хождение Богородицы по мукам” (14, 225), которое оканчивается на том, что «грешники из ада тут же *благодарят Господа и вопиют к Нему*: “Прав Ты, Господи, что так судил”» (“Ну вот и моя поэмка была бы в том же роде, если б явилась в то время”, – объясняет Иван Алеше, тем самым ставя в один ряд *житие* и *поэму*; там же). Дело, по-видимому в том, что, с одной стороны, сама поэма как литературное произведение восходит к гимновым (одическим) началам по тематическому признаку *богопочитания и прославления, восхваления бога* (см. также богословскую оду). Все это происходит в рамках другого жанра, “хождения”, к тому же не *вопреки* намерению Ивана выразить своей поэмой богохульство, – как это предполагает Алеша, – но *согласно* его намерению написать о том, как “грешники из ада” благодарно “вопиют” к Богу его прославление. Но, с другой стороны, кроме семантически имплицитной оценки самой поэмы как продукта художественного речевого акта в каком-то отношении в русле гимновой традиции, в самом действии произведения Ивана также указывается элемент восхваления бога. Причем так, что в том месте поэмы, которое тематически и событийно соответствует выделенной из предисловия части, Господом выступает Иисус – *ему* «поют и вопиют (...): “Осанна!”» (14, 227). В этом отношении любопытно, что сам инквизитор подчеркнуто является субъектом приношения славы богу, но субъектом совсем иного типа прославления бога, чем народ: “...*во славу Божию* в стране ежедневно горели костры” (14, 226). Тематический мотив повторяется в форме *gloria*: “...была сожжена кардиналом инквизитором разом чуть не целая сотня еретиков *ad maiorem gloriam Dei*” (14, 226). Семантическая мотивация возвращения Иисуса на землю тоже приводится по ходу поэтического развертывания мотива *слава*: “Это, конечно, было не то сошествие, в котором явится Он, по обещанию Своему, в конце времен *во всей славе небесной*” (там же).

Итак, не подлежит сомнению, что семантизация *гимнового* жанрового начала поэмы, акта восхваления и тем самым прославления бога, т.е. дискурсивного события богочитания, происходит в романе в рамках постановки темы и изображения самого действия восхваления бога, тесно связанных с семантической эволюцией мотива *слава*. А *слава* в качестве атрибута принадлежит разным персонажам – как инквизитору, так и Иисусу и встречающимся с ним людям, но таким же образом и самому литературному тексту Ивана и оценивающему этот текст Алеше. Если инквизитор прославляет бога (*ad maiorem gloriam Dei*) в форме автодафе, остальные все *поют и вопиют осанну Иисусу*. Но Он сошел еще не *во всей славе* небесной. Текст Ивана, следовательно, ориентирован как раз на семантическое обретение *полноты славы и прославления Иисуса*. Как не дается Иисусу *вся слава* небесная, так и прекращается в поэме адресованная ему осанна народа. Зато к концу действия поэмы, по словам Алеши, вырисовывается настоящая “хвала Иисусу”. Она воплощается в поэтической структуре произведения Ивана, которое опирается на смысловое (семантически-сюжетное) развитие *славы*. В ходе этого развития появляется высказывание инквизитора, освещающее то, как *ad maiorem gloriam Dei*, “во имя того, в идеал которого столь страстно веровал старик всю свою жизнь” (14, 238), он “исправил подвиг” Иисуса, чтобы люди “обрадовались” (14, 234). Значит, в “исправлении подвига” Иисуса в целях творения *радости* людям кроется определенный образ прославления того, во имя кого (*ad maiorem gloriam Dei*) инквизитор так поступил. Все же, на такое прославление, на подвиг *исправления гимна* никак не может прийти гимновый ответ Иисуса. Вместо гимнового ответа на искаженный гимн (инквизиции; см.: сжигание “еретиков”) приходит сам Иисус (“Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его”, 14, 227), но не *во всей славе* небесной. На исповедь-раскаание страдающего инквизитора ответная реакция – явно не гимновая, ведь как раз торжественная речь и эксплицитное благословение Иисуса отсутствуют. Зато по ходу эволюции мотива *слава* в качестве признака влияния Иисуса на инквизитора появляется мотивный вариант *света*: “...поцелуй горит на его сердце” (14, 239).

Здесь важно отметить, что сюжет образа инквизитора развёртывается не просто по линии интериоризации христовой сущности восприятия и осознания *горящего* поцелуя. *Солнце любви*, которое горит “в сердце” Иисуса⁴ и осваивается инквизитором

как *горящий на сердце поцелуй*, семантически однозначно призвано уравнивать сжигание еретиков *ad maiorem gloriam Dei*. Сюжет *Солнца, лучей света* (в том числе и Просвещения со всеми вариантами этих мотивов), сюжет семантических признаков, обозначающих – при смысловой конкретизации *сошествия* Иисуса – состояние адресата прославления как “не во всей славе небесной” из-за столкновения *осанны*, воспетой народом, и ежедневных костров “во славу Божию”, – такой сюжет, оказывается интерпретируемым в составе поэтической эволюции мотива *слава*. *Ложная слава божья* (см.: инквизитор–инквизиция) превращается в настоящее боговосхваление в поэме Ивана, в самом конце которой выдается истинное христоподобие инквизитора – признак Христа появляется так, что его носителем определяется горящее поцелуем сердце, метафорический локус душевных терзаний инквизитора, приведших его к тому, чтобы стать лицом к лицу с Иисусом⁵. Такая *хвала Бога* выражается через молчание Иисуса, персонажа поэмы Ивана Карамазова – автора, о котором затем, в указанном выше месте романа Митя сообщает, что он “понимает про гимн”, но вместо гимнового ответа молчит, потому что “гимну не верит”. Обязательно следует учесть и этот, на первый взгляд странный параллелизм между Иисусом и Иваном, кроме полностью очевидной аналогии образов целующего инквизитора Иисуса и целующего Ивана Алеши, с одной стороны, и Ивана и инквизитора – с другой (как известно, сам Иван Карамазов предлагает читателю толкование в этом духе, указывая на “литературное воровство” Алеши, см.: 14, 240). Если Иван пишет свою поэму с намерением прославлять Бога своим изображением (вроде монастырской поэмки, в которой “грешники из ада (...) благодарят Господа и вопиют к Нему” (14, 225), что и отражается в его поэме “Великий инквизитор” в *осанне* народа и в страдании инквизитора от горящего на его сердце поцелуя Иисуса), и слушатель поэмы Алеша и принимает этот текст как богохваление, то объяснение Мити, согласно которому Иван “гимну не верит”, следует интерпретировать в особом значении. По художественному представлению Ивана, автора поэмы, гимновое восхваление Бога должно звучать *не в форме гимнового дискурса*, воплощающего *осанну*. Оно должно “звучать” в молчаливом жесте Иисуса, реагирующего на исповедь страдающего инквизитора, и в ответном возрождении инквизитора, носителя в сердце немого поцелуя. В диалоге этих двух (словесной и бессловесной) исповедей – инквизитора, страдающего от ложного своего прославления идеала Иисуса, и само-

го Иисуса, молчаливо прощающего ложное Его прославление, и в то же время самым жестом своего прощения указывающего на надобность ликвидации этой ложности, требуя этим *возобновления формы Его прославления*, – в этом диалоге кроется мотивировочная логика, объяснение того, чем обосновано прославление Бога в поэме Ивана. Иисус должен простить вину, связанную с Его ложным прославлением; инквизитор же должен стремиться к пути истинного прославления Иисуса. Истинный путь прославления Бога вырисовывается совсем не *осанной* народа, воспетой Богу. Ведь Иисус получает эту осанну от народа, воспитанного по инквизиторскому духу: “...мы устроим им жизнь, как детскую игру, с *детскими песнями, хором, с невинными плясками*” (14, 236). К тому же осанну “поют” и “вопиют” Иисусу как раз “дети” (вспомним и то, что, по мнению Ивана, в противоположность “большим”, которые уже “съели яблоко <...> деточки ничего не съели и пока еще ни в чем не виноваты”; 14, 216). В своем предисловии Иван говорит о восхвалении Бога *грешниками* “из ада”, а совсем не о Его прославлении невинными.

Акцент, поставленный на *восхвалении Бога грешниками благодаря возобновленному личному диалогу с Богом (внутренней исповеди) без хоровой осанны*, – вот главный тематический замысел поэмы Ивана Карамазова. А поскольку поэма является исповедью его автора-героя Ивана Карамазова, выступающего сочинителем литературного произведения, его *исповедь* в “Братьях Карамазовых” семантизируется в романе как определенная форма литературного дискурса. В метатекстуальном толковании жанровых составных элементов поэмы как литературного дискурса центральное место занимает проблематизация гимна и генетически связанных с этим жанром дискурсивных начал произведения Ивана. “Гимн и секрет” Мити в качестве заглавия, выделяющего два стержневых мотива четвертой главы одиннадцатой книги в “Братьях Карамазовых”, в указанном метатекстуальном прочтении толкуются как *секрет гимна и гимнового жанрового дискурса* в романе (как через исповедь Мити, так и через исповеди Ивана и Алеши Карамазовых). Представленный выше анализ свидетельствует о том, что поэтический *секрет гимна* как типа литературного дискурса сводится к поэтическим рефлексиям о разновидностях гимнового дискурса внутри романного текста, и тем самым – о возможностях трансформации жанра в рамках авторефлексии романного текста.

ИТОГИ 1-Й ЧАСТИ

Тематический мотив *гимн* в семантическом контексте последовательно развернутых в “Братьях Карамазовых” мотивов (и их вариантов) *слава/прославление бога, похвала/восхваление бога, осанна* (см. и связанные с последним *хор и петь, вопиять к богу*) выполняет функцию метатекстуальной сигнализации жанра гимна.

Наблюдаются параллели между исповедью Мити о своем “гимне” и “секрете” (4-я гл., 11-я кн.) – со ссылками в ней на толкование гимна Иваном (через семантический признак этого толкования, *молчание*) – и поэмой Ивана Карамазова, главной темой которой является *тайна/секрет* (ср. “великая тайна мира сего” (14, 231) и “того мира”, тайна человеческой “природы”, “тайна бытия человеческого” (14, 232)) и с которой семантически на двух уровнях сочетается *петь восхваление богу*: в действии поэмы и в литературном ее предисловии.

Предисловное литературное определение Иваном собственного произведения (через сюжет “монастырской поэмки” “Хождение Богородицы по мукам”) и ее послесловное толкование Алешей, слушателем рассказа Ивана, семантически обрамляет поэму “Великий инквизитор”, акцентируя в ней проблематизацию *восхваления бога*.

Восхваление бога и его варианты как сигналы жанровой проблематики гимна подводят к толкованию поэмы как определенного типа гимнового дискурса.

Интерпретация гимнового дискурса поэмы Ивана основывается на поэтическом развертывании мотивных вариантов *прославления и славы*.

Такое поэтическое развертывание трансформирует толкование гимна: *восхваление бога*, воплощенное в поэтической структуре поэмы Ивана, семантически ориентирует на диалог исповедальных форм (как немого Иисуса, так и Инквизитора), в котором зарождается новая форма *славы* Иисуса.

Форма прославления лишена традиционной торжественной тональности как гимна, так и богословской оды.

Гимн, таким образом, в жанровом плане переоценивается текстом поэмы: торжественность поэтического завершения развития мотива *слава* вытекает из акцентирования перевоплощения “грешников из ада”, их “воскресения”.

Такая интерпретация *гимна* и в метатекстуальном прочтении встраивается в жанровую проблематизацию исповеди через *исповеди* изучаемых литературных персонажей романа (Мити, Ивана, Инквизитора, Иисуса).

Романная авторефлексивная проблематизация гимновых жанровых корней текста Достоевского не ограничивается связью указанных частей “Братьев Карамазовых” – поэмы “Великий инквизитор” и исповеди Мити о воскресшем в нем человеке – через раскрытые выше параллели. Связь названных частей романа устанавливается со значительным смысловым осложнением благодаря тому, что сама поэма Ивана и исповедь Мити вкладываются в поэтическую системность разворачивания пути литературных персонажей к “воскресению”. Не пытаясь проследить полную сюжетную траекторию прозрения Ивана и Мити, укажем лишь на те важные моменты ее дискурсивного оформления, которые семантически связывают изображения прозрения персонажей с точки зрения метатекстуального романного толкования гимновых жанровых начал. Даже в этой области лишь выборочно остановимся на некоторых элементах.

Прежде всего следует заметить, что в главе “Бунт”, предшествующей “Великому инквизитору” и более глубоко раскрывающей “исповедь” Ивана (ср.: “разговор [...] *довел до моей исповеди*”), при развенчивании “секрета” героя (“Уж конечно, объясню, *не секрет*, к тому и *вел*”, 14, 215) тематически детализируется признак восхваления бога, *хвалебный глас*: «Понимаю же я, каково должно быть сотрясение вселенной, когда все на небе и под землею сольется в один *хвалебный глас* и все живое и жившее воскликнет: “Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои!” Уж когда мать обнимется с мучителем, растерзавшим псами сына ее, и все трое возгласят со слезами: “Прав Ты, Господи!”» (14, 223; ср. отрицание антипризнака *гимна*: “О, Алеша, я *не богохульствую*”; там же). Такое всеобщее (см. “все живое и жившее”) *восхваление бога единым хором хвалебного гласа* (“сольется в один хвалебный глас”) неприемлемо для Ивана как “вечная гармония” *единого хора невинных и ненаказанных, даже прощенных грешников*. В свете этого еще ярче улавливается замысел Ивана, согласно которому ложный путь инквизитора, выбранный им в целях *обрадовать* людей “детскими песнями” и “хором”, и соответствующая ему *осанна* детей должны перевоплотиться в *вопьяние грешников из ада к Богу*, но лишь после того, как уже сами грешники внутренне искупили свою вину страдальческим путем раскаяния и неотрывной от него исповедью об этом душевном действии.

В то же время “осанна” как тематический мотив заново влагается в уста Ивана Карамазова в его диалоге со своим чертом (15, 77, 79, 82), который один раз из трех случаев употребления выражения, в самом ироническом – как он объясняет: “саркастическом” – ключе, эмблематически пользуется словом “осанна”, к тому же в мотивном контексте *секрета*: «Я ведь знаю, тут *есть секрет*, но *секрет* мне ни за что не хотят открыть, потому что я, пожалуй, тогда, догадавшись в чем дело, *рвякну “осанну”*, и тотчас исчезнет необходимый минус и начнется во всем мире благоразумие, а с ним, разумеется, и конец всему, даже газетам и журналам, потому что кто ж на них тогда станет подписываться. Я ведь знаю, в конце концов я помирюсь, дойду и я мой квадриллион и узнаю *секрет*. Но пока это произойдет, будирую и скрепя сердце исполняю мое назначение: губить тысячи, чтобы спасся один. Сколько, например, надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время бно! Нет, пока не открыт *секрет*, для меня существуют две правды: одна тамошняя, ихняя, мне пока совсем неизвестная, а другая моя. И еще неизвестно, которая будет почище...» (15, 82). Не подлежит сомнению, что черт здесь следует ходу мысли Ивана Карамазова, придавая ему саркастическую тональность⁶ (по сути дела, развенчивая торжественный потенциал замысла *осанны*, как в стиле, так и в смысловом плане его оформления в “Великом инквизиторе”).

С точки зрения поставленной в нашей работе проблемы, тем не менее, гораздо более любопытен тот факт, что в процитированном высказывании черта и его контексте появляются сигналы и поэтические мотивы не только лишь поэмы “Великий инквизитор”. Сигналы и мотивы сплывают три разные текстуальные области. Во-первых, – все три литературных сочинения Ивана Карамазова – кроме “Великого инквизитора” черт напоминает Ивану как о “Геологическом перевороте”, так и о его «Легенде о “квадриллионе”», герой которой в конце концов также “пропел осанну” (15, 79)⁷. Во-вторых, определенные мотивы связывают названные произведения Ивана с чужими литературными произведениями (см. ироническое перевоплощение контаминированных в одном высказывании черта мотивов “квадриллиона” и “Великого инквизитора” саркастическим тоном “à la Гейне”, 15, 83; см. также ссылку на ветхозаветную историю Иова и т.д.). В-третьих, высказывания черта Ивана отсылают к разным местам дискурсивного изложения самого романа –

не только к тесно связанному с “Великим инквизитором” описанию исповеди Мити о воскресшем в нем человеке, но, помимо прочего, и к поучениям Зосимы (ведь там вводится в текст романа в качестве интертекста история Иова) и, через текстовое оформление этих поучений, также к изображению прозрения Алеши, и в нем – специально к главе “Кана Галилейская”.

Речь идет не только о том, что смысловое образование с семантическим развитием *осанны* проецирует друг на друга изображения судеб трех братьев. Скорее следует принимать в расчет следующее: мотивные (иногда эксплицитные) ссылки черта на разные произведения Ивана и различные литературные источники самого интертекстуального праксиса романа – со ссылками и на места, где сгущаются интертексты, – обращают внимание на то, как изображение путей персонажей к воскресению ставится в контекст литературно-жанровой проблематики. *Падение и воскресение* (в ином аспекте ср. *богохульство* и *боговосхваление*) поэтически везде трактуются в романе в контексте жанровой проблематики литературно-дискурсивного оформления религиозного чувства человека, того его богопочитания, которое своеобразным образом содержит в себе идею отказа от *простого гимна невинного к Богу*. Поэтически чрезвычайно осложненная мысль *осанны* на авторефлексивном уровне романа переходит в проблему жанровых начал изображения “воскресения” души. *Осанна* является сигналом *секрета воскресения* (см. слова черта: «Без критики будет “осанна”». Но для жизни мало одной “осанны, надо, чтоб “осанна-то” эта переходила через горнило сомнений, ну и так далее, в этом роде», 15, 77). Но *осанна*, здесь опять можно убедиться в этом, неотделима и от проблематики художественного сочинения. “Я, впрочем, во все это *не связываюсь*, не я сотворял, не я в ответе”, – добавляет черт к им сказанному (ср. мысль “не я в ответе” с позицией Ивана, который на гимн “не *отвечает*, молчит”, и с образом Иисуса, молча целующего инквизитора: “Вот и весь *ответ*”, 14, 325). Проблема *сочинения, творения* в продолжении слов черта сразу же ставится в контекст литературного жанра. Кажется, важный ответ на жанровый вопрос гимна зарождается на метатекстовом уровне “Братьев Карамазовых”.

Черт упоминает в разговоре с Иваном жанры драматического рода, *комедию* и *трагедию*. Причем так, что оба жанровые названия оказываются семантически связанными с его собственным существованием, определяя двойную оценочную точку зрения. Черт называет “комедией”, когда ему говорят: “...живи {...}

потому что без тебя ничего не будет <...> без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия” (15, 77). Он иронически жалуется на то, что он должен служить “скрепя сердце, чтобы были происшествия” и творить “неразумное по приказу”. Он иронизирует над тем, что “осанна” должна перейти “через горнило сомнений”. Это не его сценарий. Это не он сотворил. Но он понимает “эту комедию”. Вторая оценочная точка зрения с жанровой коннотацией придается людям, которые “принимают всю эту комедию за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом *их* и трагедия” (там же). Ироническая тональность высказывания черта соответствует комическому восприятию им своей функции творить в мире происшествия. Трагедия людей заключается в их серьезном страдании от этой комедии. Именно в этом страдании улавливается действие осанны “пройти через горнило сомнений”, которое в данном месте романа имплицитно противопоставлено “бесконечному молебну” (там же). Как видно, *комедия* и *трагедия* как семантические атрибуты *осанны*, *прошедшей сомнения* (в тематической перекодировке: падения человеческой души), обозначают определенные типы восприятия того сюжета, который поэтически воплощается в образе черта, в духе отрицания (во имя настоящей жизни). Комедийное восприятие сочетается с иронией, сарказмом; трагедийное восприятие – со страданием. Однако страдание в исповеди Мити приобретает новый семантический атрибут, – *радость*, причем так, что именно переживание радости роднит Бога и человека: “...запоем <...> гимн Богу, у которого радость! Да здравствует Бог и Его радость! Люблю Его” (15, 31). Поэтическое толкование такого тематического оформления *связывающей Бога и человека радости* производится в романе через интертекст, созданный благодаря упоминанию оды Шиллера “Песнь радости”. Интертекстом мы называем соотношение смыслового мира шиллеровского стихотворения со смысловым миром “Братьев Карамазовых”, поэтически развитое в своей сюжетной динамике исповедью Мити о возможности воскресения в нем человека. Динамическая семантически-сюжетная эволюция исповеди Мити, как указывалось, заключается в том, что она последовательно связывается с разными выделенными частями романного дискурса. Выше мы разбирали некоторые аспекты связи исповеди Мити с “Великим инквизитором” Ивана и его разговора с чертом. Далее обратим внимание на первую часть исповеди Мити, появляющуюся в третьей главе третьей книги, под названием “Исповедь горячего сердца. В стихах”. Это и есть то

место романа, где буквально цитируются три строфы из шиллеровской оды к радости в ее тютчевском переводе⁸.

Наше размышление о поэтической эволюции исповеди Мити и в дальнейшем ограничится трактовкой проблемы жанровой авторефлексивности романа, реализованной по линии семантического функционирования в тексте *гимна*⁹. Прежде всего, следует подчеркнуть еще раз то, что по ходу проведенного выше анализа уже однозначно определилось: *гимн* в “Братьях Карамазовых” интерпретируется в смысловом контексте *исповеди*. Нигде это не выявляется ярче, чем в указанной главе “Исповедь горячего сердца. В стихах”, в которой кульминационный момент *исповеди*, оканчивающейся на шиллеровском-тютчевском одическом восхвалении радости и на его интерпретации, предстает, когда Митя Карамазов восклицает следующими словами: “И вот в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн” (14, 99). Однако мысль *гимновой исповеди* трансформируется тем, что три исповедальные главы подряд акцентируют различные формы высказывания. Первая глава, как мы видели, – *исповедь в стихах* (причем *гимновых*); вторая глава (4-я гл., 3-я кн.) – *анекдот*¹⁰: «Исповедь горячего сердца. В анекдотах»; а третья («Исповедь горячего сердца. “Вверх пятами”», 5-я гл., 3-я кн.) подчеркивает свою связь с первой через мотив “вверх пятами”, см. в первой главе: “...если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами”¹¹ (14, 99). В рамках жанровой проблематики данное сообщение любопытно тем, что оно составляет выделенный компонент именно контекста возникновения (и объяснения возникновения) *гимна* – ведь оно изображает то состояние, в котором Мите хочется *начать* свой *гимн* к радости, к Богу. Тем не менее, в этой третьей исповедальной главе отсутствует гимн при одновременном подчеркивании идеи *присутствия греховности* Мити – идеи, сгущенной в мотиве “грязного переулка”: “...судьба свершится, и недостойный [он, Митя. – К.К.] (...) скроется в переулочок навеки – в грязный свой переулок, в возлюбленный и свойственный ему переулок, и там, в грязи и вони, погибнет добровольно и с наслаждением (...). Потону в переулке, а она выйдет за Ивана” (14, 108). Вместо *гимна* в состоянии “головой вниз и вверх пятами”, вместо слова в “бездне”¹² греховности здесь указывает-ся гибель-жертва (действие искупления) Мити в том же состоянии, но выраженном совсем не в гимновом ключе. К тому же трансформация, разыгрывающаяся вокруг *осанны* (собственно говоря, семантически-сюжетная эволюция *осанны*), выдается тем, что *идея веры в Бога* совсем не исчезает в этой части испо-

веди Мити. Она перевоплощается в *ожидание чуда*: “– <...> я чуду верю. – Чуду? – Чуду промысла Божьего. Богу известно мое сердце, Он видит все мое отчаяние. Он всю эту картину видит. Неужели Он попустит совершиться ужасу? Алеша, я чуду верю, иди! – Я пойду. Скажи, ты здесь будешь ждать? <...> – <...> я буду сидеть и чуда ждать. Но если не свершится, то...” (14, 112).

Вот чудо, которое ожидает Митя, и приходит. Его приход обозначен двояко, так что по ходу событийной реализации сбывшегося чуда, семантика “чуда промысла Божьего” значительно оттеняется. Во-первых, “Бог, – как сам Митя говорил потом, – сторожил” его (14, 355) – Митя не стал отцеубийцей. Во-вторых, чудо событийно разыгрывается в романе в Мокром, где Митя с Грушенькой переживает мистирию “пира на весь мир” (14, 390¹³). Тайна драматизированной мистерии возрождения Мити тесно связана с молитвенным обращением героя к Богу, чтобы Он сотворил чудо, оставив в живых Григория: “Боже, оживи поверженного у забора! Пронеси эту страшную чашу мимо меня! Ведь делал же Ты чудеса, Господи, для таких же грешников, как и я!” (14, 394); ср. изображение момента, когда Митя узнает, что Григорий ожил: “Жив? Так он жив! – завопил вдруг Митя, всплеснув руками. Все лицо его просияло. – Господи, благодарю Тебя за величайшее чудо, содеянное Тобою мне, грешному и злодею, по молитве моей!.. Да, да, это по молитве моей, я молился всю ночь... – и он три раза перекрестился. Он почти задышался” (14, 413). Значение этого второго проявления исполнившегося чуда сводится к смысловой экспликации того, как Бог сторожил Митю. Он спас его от отцеубийства. Но Он спас его и от убийства Григория. Поэтическая эволюция смысла спасения Мити вырисовывает путь героя к Богу через *молитву*: “...чудо, содеянное Тобою мне <...> по молитве моей.. Да, да, это по молитве моей, я молился”.

Обнаруженная логика поэтической эволюции идеи *гимна*, приводит нас к тому, чтобы зафиксировать следующий ход семантического развертывания *гимна* на изучаемых этапах изображения прозрения Мити Карамазова: 1) *исповедь* горячего сердца *в стихах* – начало *гимна* радости к Богу грешником “головой вниз и вверх пятами” (3-я кн., 3-я гл.) → 2) *исповедь* горячего сердца *в анекдотах*, лишенных гимновой модальности, т.е. без *гимна* (условно называем анекдот *прозаической* исповедью в противоположность исповеди *в стихах*; 3-я кн., 4-я гл.) → 3) *исповедь* с дальнейшим отсутствием *гимна* к Богу при акцентированном обращении к Богу с доверием к “чуду промысла Божьего”

(условно называем это исповедью без гимна с ожиданием чуда; 3-я кн., 5-я гл.) → 4) *исповедь с молитвой* (с осуществлением чуда как последствием; 8-я кн., 8-я гл.; ср. 9-я кн., 3-я гл.) → 5) *исповедь гимновой молитвы* – когда Митя хочет запеть трагический гимн Богу-радости, умоляя Бога словами: “Господи, истай человека в молитве!” (15, 31).

Таким образом, *исповедь Мити*, семантизируемая через смысловое перевоплощение в дискурсивном толковании гимна, выказывает следующую сюжетную схему: 1) исповедь с гимном в стихах → 2) исповедь без гимна в анекдотах/в прозе 3) исповедь без гимна с установкой на событие чудотворения → 4) исповедь с молитвой и реализованным действием чудотворения → 5) исповедь с гимном-молитвой. Совершенно ясно, что семантизация проходит в русле толкования литературных форм – как жанров, так и родов. Ведь нельзя упустить из виду и тот указанный факт, что в данную линию семантизации входит и рефлексирование *комичности* или *трагичности* исповеди, определяемых и с точки зрения содержания исповеди, и с точки зрения ее дискурсивности (текстопорождения): прозрение Мити кончается пением *трагического гимна к Богу-радости* вместо *гимнового обращения к Богу* “головой вниз и вверх пятками”, ощущая всепоглощающую *радость* “без которой нельзя миру стоять и быть”¹⁴ (14, 99). Ощущение *трагической радости* Митей – вот в чем и найдетсся героем “кубок жизни”, та душа “Божьего творения”, которую, в противоположность замыслу шиллеровских-тютчевских строк, совсем не “Радость вечная поит”, которая будто “Тайной силою брожения / Кубок жизни пламенит” (там же). Одический гимн к кубку жизни (к “душе Божьего творения”) по ходу прозрения Мити Карамазова перевоплощается в *моление-молитву* к Богу, чтобы Бог спас его от греха убийства, пронеся мимо него “эту страшную чашу” (14, 394). Чудо избежания “страшной чаши” (взамен чуда *вечной радости*, воплощенной в “душе Божьего творения”, в “кубке жизни”) кроется именно в молитве Мити, в которой он, грешник, обещает уничтожить следы позора, достать украденные им деньги “из-под земли” (14, 394). А выясняется, что мысль “из-под земли” по ходу прозрения Мити должна повториться в форме выражения “из недр земли” (15, 31), откуда Митя хочет петь свой трагический гимн к Богу, “у которого радость”. Контекст этого гимна, в форме которого человек в то же время молится Богу, чтобы Он дал ему *истаять в молитве* (“Господи, истай человек в молитве!”; см. огромную разницу по сравнению с исповедью Мити в третьей исповедальной

главе: “Судьба свершится <...> недостойный скроется в переулок навеки – в грязный свой переулок, и там, в грязи и вони, погибнет добровольно и с наслаждением <...> Потону в переулке”, – отсюда доходит Митя до мысли *истаять в молитве*, что он оценивает как высшее проявление жизни; тогда вместо смерти ощущается полная жизнь: “Я есмь”, 15, 31), – этот контекст гимна последовательно детализирует локус “под землей” (ср. прежнюю “бездну”). Из-под земли уже не деньги должны достаться, а должен выйти воскресший в новую жизнь человек. *Под землей* тогда приобретает новое определение¹⁵: “в рудниках, под землей” (там же). А ведь в *рудниках* Митя Карамазов будет “двадцать лет молотком руду выколачивать” (15, 30). Действие *руды выколачивать* в тексте сразу же поднимается на метафорический уровень со смыслом “выбить <...> из вертепа на свет уже душу высокую, страдальческое сознание, возродить ангела, воскресить героя” (15, 31). Митя должен выколачивать из рудника-вертепа на свет руду собственной высокой души и страдальческого сознания. Другими словами: собственное прозрение. В этом направлении оттеняется смысл *трагического гимна радости* и мысль о том, что “мы вновь воскреснем на радость” (там же). На радость (переживание “души Божьего творенья”) герой Достоевского воскреснет страдальческим трудом и трагическим гимном.

Радость семантически соответствует тому *свету*, на который следует выбить “душу высокую” из вертепа. Такое воскресение на свет равняется воскресению “замершего сердца” – того сердца (той души), которое начинает свое прозрение исповедями горячего сердца. *Свет* и *горячее* совместно имплицитно в мотиве *солнце*, в котором эмблематически выражается *ощущение и осознание полного существования*: “<...> я есмь! В тысяче мук – я есмь, в пытке корчусь – но есмь! В столпе сижу, но и я существую, солнце вижу, а не вижу солнца, то знаю, что оно есть. А знать, что есть солнце, – это уже вся жизнь” (15, 31). *Солнце* и *свет* в изображении пути Мити Карамазова к воскресению опять-таки отсылают к главе “Бред” (7-я гл., 8-я кн.), где указываются весенние праздники, “когда они солнце берегут во всю летнюю ночь”. Славянская обрядово-фольклорная коннотация праздника, разыгрывающегося вокруг солнца и связанного с идеей плодотворности и возобновления, в данном месте романа сочетается с христианской коннотацией *луча*, появляющегося в тексте в рамках метафоризации как “луч какой-то светлой надежды”, бросающей Митю в объятия Грушеньки, “к царице его

навек” (14, 394). Взвешивается Митей одна минута любви Грушеньки, в противовес “всей остальной жизни, хотя бы и в муках позора” (14, 395). Мысль о цене жизни (“неужели один час, одна минута ее любви не стоят всей остальной жизни?”, 14, 394–395) в контексте *луча света надежды* отсылает также к греческому мифологическому слою романа с его главным мотивом *луч Феба златокудрого* (14, 370). Ведь *луч Феба* (причем “горячий луч” – повторяется признак исповедующего “горячего сердца” Мити Карамазова и поцелуя Иисуса, *горящего на сердце* инквизитора в поэме Ивана) является эмблематическим мотивом *границы жизни и смерти*. Он и есть семантический признак завтрашнего дня, в который на рассвете, когда “взлетит солнце”, Митя хочет покончить с своей жизнью (14, 358). *Завтра* определяется в романе хронотопическим мотивом границы времени и жизненного пространства, ведь самоубийство понимается Митей как то, что он “через этот забор перескочит” (там же). *Завтра* – это сигнал раздела: рассвет проводит границу между *последней* ночью Мити и «*первым* горячим лучом “Феба златокудрого”» (14, 370). А ведь взлетающее солнце появляется в мыслях Мити как “вечно юный-то Феб”, символ божественной полной жизни: “...выпей ты мне этот стакан, за Феба златокудрого, завтрашнего...” (14, 366). Митя со страстью признается: “Пуля вздор! Я жить хочу, я жизнь люблю! Знай ты это. Я златокудрого Феба и свет его горячий люблю...” (14, 363)¹⁶. Таким образом, и в третьей мотивной последовательности (помимо славянской фольклорной и христианской – также в греческой мифологической) *свет* участвует в проблематизировании *жизни и возможности ее воскресения*, причем так, что согласованность разных ветвей мотивного развития выявляет путь прозрения Мити Карамазова от идеи *последней ночи* до идеи *нового света* его воскресения, не уходящего мгновенно, а долго сохраняемого. Это воскресение не только в христианской мотивной линии связано с *трагическим гимном радости*, обоснованным тем, что Митя внутренне “молился всю ночь” в Мокром. Такая молитва всю ночь за обновление жизни, постепенно приводящая к гимну-молитве воскресшего нового в Мите человека, вполне аналогична фольклорной традиции, согласно которой “солнце берегут во всю летнюю ночь”. Но она также родственна молитве самого Феба, который предназначен именно хвалить и славить Бога: “...вечно юный-то Феб как взлетит, *хваля и славя Бога*”¹⁷ (14, 362). Родственна, но не тождественна. Митя Карамазов должен перевоплотить *гимн Феба к Богу*. В его сознании *горячий луч Феба* должен появиться как граница жизни

и смерти; как сигнал возможности человеческого падения и воскресения; как пограничный момент, разделяющий выбор последней ночи или первого луча. Митя должен решить для себя, что значит в его жизни *горячий луч Феба, восхваляющего и прославляющего Бога*. Он должен перескочить тот забор, который отделяет его исповедующее горячее сердце от горячего луча Феба, способного остаться вечно юным. Тогда воскресшее, обновленное сердце Мити найдет в трагическом своем гимне *радость Бога*.

ИТОГИ 2-Й ЧАСТИ

Метатекстуальная семантизация *исповеди* в рамках авторефлексивного поэтического размышления о *гимне* выделяется в “Братьях Карамазовых” в связанных исповедальных главах, относящихся к образу Ивана Карамазова, “Бунт” и “Великий инквизитор”, посредством мотивов *хвалебный глас и единый хор*.

Дискурсивное сочетание *исповедей* персонажей с литературным жанровым вопросом *гимна* осложняется тем, что в разговоре Ивана со своим чертом указываются разные места романа, где тематизируется *гимн*. Ироническое высказывание черта отсылает не только к “Великому инквизитору”, истории о Иисусе (ср. слова черта о себе: «Я был при том, когда умершее на кресте Слово восходило в небо, неся на персях своих душу распятого одесную разбойника, я слышал радостные взвизги херувимов, поющих и вопиющих: “Осанна”, и громовый вопль восторга серафимов, от которого потряслось небо и все мироздание. И вот, клянусь же всем, что есть свято, я хотел примкнуть к хору и крикнуть со всеми: “Осанна!”», 15, 82), но и к истории о квадриллионе километров («пропел “осанну”», ср. слова черта о себе: «ржавкн “осанну”»), и таким же образом и к “Геологическому перевороту” (см. высказывание черта о себе: “...дойду и я мой квадриллион и узнаю секрет”). Также отсылают слова черта к Истории Иова, посредством чего подключается ассоциация на поучения Зосимы и, в широком контексте жизненного пути старца, на прозрение Алеши, особенно на главу “Кана Галилейская”. Эти части в романе тесно связываются через мотивы *радость* (см. первое переживание восьмилетнего Зосимы: “удивление, и смятение, и *радость*” (14, 264) и *боговосхваление* (см. также мотив *похвала* у самого Бога: «Тут Творец, как и в первые дни творения, завер-

шая каждый день похвалой: “Хорошо то, что Я сотворил”, – смотрит на Иова и вновь хвалится созданием Своим. А Иов, хваля Господа, служит не только Ему, но послужит и всему созданию Его в роды и роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был”», 14, 265).

Диалог между Иваном и чертом с установкой на мотив *гимн* (*осанна, похвала, радость*) связывает не только исповедальные формы разных персонажей романа (Ивана, Мити, Алеши, Иисуса, Инквизитора, Зосимы). В важнейшей части разговора Ивана с его чертом постоянно выделяются различные литературные жанры. История о “квадриллионе” называется *легендой* о рае (15, 78), причем так, что тематизируется амбивалентная природа жанрового определения литературного произведения: “Анекдот есть и именно на нашу тему, *то есть это не анекдот, а так, легенда*” (там же). Однако скоро происходит резкое отделение *легенды* от *анекдота*: “Да ведь он давно уже дошел, и *тут-то и начинается анекдот*” (15, 79); ср.: “уже окончательно *рассказав этот анекдот*”¹⁸ (15, 80). А после *легенды* и затем *анекдота* следует ссылка на “поэмку” Ивана Карамазова “Геологический переворот”, в жанровом плане напоминающую “поэмку” “Великий инквизитор”, о которой в своем месте мы узнаем, что она генетически восходит не только к “Хождению”, но и к иным произведениям. Произведения эти принадлежат к определенному периоду, “допетровской старине”, когда “по всему миру” помимо “драматических представлений” ходило «много повестей и “стихов”, в которых действовали по надобности святые, ангелы и вся сила небесная» (14, 225). Великий инквизитор, вроде таких «повестей и “стихов”, оценивается “поэмкой” Иваном. Однако *поэмка*, коннотированная понятием “*стихов*” из предисловия “Великого инквизитора”, и *анекдот*, на которые одновременно указывается в словах черта Ивана, вызывают ассоциацию также с жанровыми определениями двух исповедальных глав, принадлежащих к фигуре Мити Карамазова (см. *исповедь* – в *стихах, исповедь* – в *анекдотах*).

Кроме указанного выше сочетания *гимна* с исповедальными формами в разных литературных жанрах и родах¹⁹ (см. упоминание эпических “анекдота” и “легенды”, “драматических произведений” и лирических “стихов”, интегрированных в название “поэмы”) акцентируется *комическое* и *трагическое* в составе модальностей, заложенных в указанных родовых и жанровых формах. *Комедийное* отношение к действительности (ее изображение и восприятие) связывается с *шуткой* и сопровождающим

ее смехом (см. также иронию черта), а *трагедийное* – с *серьезностью* и неразрывным с ней страданием (горем, слезами) (“Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное (...) в этом их трагедия”).

По линии трансформационного хода жанровых и родовых сигналов разворачивается семантизация *исповеди* Мити Карамазова с тематической доминантой разных мотивных вариантов *гимна*. Путь героя проходит от *исповеди в стихах* через *исповедь в анекдотах* до *исповеди-молитвы*, по ходу чего перевоплощается гимновая тональность исповеди.

Прозрение героя улавливается в трансформации: гимновое восхваление Бога-радости ощущением трагической радости перевоплощается в трагический гимн к Богу; одический гимн кубку жизни преобразуется в моление-молитву субъекта гимна, испивающего “страшную чашу” жизни.

Трагический гимн к радости приобретает значительное смысловое определение путем метафоризации *из-под земли* посредством мотивной семантизации *из недр земли, руду выколачивать: выбить из вертепа на свет душу высокую, страдальческое сознание*.

Авторerefлексивное семантическое определение *гимнового прославления бога* в “Братьях Карамазовых” происходит в рамках сочетания славянского, греческого и христианского мифологических пластов²⁰. Такое сочетание подтверждается путем создания в романе разных, взаимосвязанных между собой интертекстов, выделяющих признаки семантического разворачивания мотивных вариантов *гимна* (см. в интертекстах, например, сюжетный акцент на *землю, небо, человека, бога* – ср., например, интертексты из шиллеровских стихотворений).

Секрет гимна в “Братьях Карамазовых” Ф.М. Достоевского сводится к преобразению персонажей путем постоянного перевоплощения дискурсивных форм их исповедей. Проходя свои пути от (отсутствия) гимна к новому гимну, они постоянно переступают собственные текстуальные границы. Тем самым текст романа писателя вновь и вновь переходит свои пределы авторerefлексивного мышления.

¹ Во второй статье, посвященной теме *гимна*, подвергается изучению семантическая функция интертекстов “Элевзинский праздник” Шиллера-Жуковского и “Песнь радости” Шиллера-Тютчева в “Братьях Карамазовых” См.: Кроо К. Еще раз о тайне *гимна* в романе “Братья Карамазовы” (“Элевзинский праздник” – мистерия гимна) // Достоевский и мировая культура. СПб.; М., 2004.

№ 20. С. 170–192. Настоящая статья написана в рамках исследовательской программы “Bolyai János Kutatási Öszöndij”.

² Курсивное выделение текста в цитатах, если не отмечено специально, принадлежит нам. – К.К.

³ См. другое сообщение о реакции Ивана на гимн Мити: “Ну, освободите же изверга... он гимн запел, это потому, что ему легко!” (15, 117). Ср.: Соина О.И. Исповедь как наказание в романе “Братья Карамазовы” // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 135–136.

⁴ См.: Ковач А. Персональное повествование: Пушкин, Гоголь, Достоевский // Slavische Literaturen: Texte und Abhandlungen 7 / Hrsg. von W. Schmid. Frankfurt a. M.; B.; Bern; N. Y.; P.; Wien: Lang, 1994. С. 74–80. Основательный разбор мотива света в его сюжетном развитии через разные варианты (ср. луч) см.: Там же. С. 117, 141–162 и след.

⁵ Подробный анализ двойственности фигуры Инквизитора, раздвоенного по своему отношению к Иисусу см. в двух главах нашей книги: Kroó K. Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség = [Достоевский: “Братья Карамазовы” – образ, действие, наррация, интертекстуальность]. Budapest: Tankönyvkiadó, 1991. С. 42–57. Ср. о поэтической функции поэмы в романе: Kroó K. “Pro и contra” в “Братьях Карамазовых” // Studia Slavica Hung. 1991–1992. Vol. 37. С. 353–377. Наше толкование интертекстуальных связей поэмы с романом Jerzy Andrzejewski “Ciemnosci kryja ziemie” см.: Kroó K. Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek és Jerzy Andrzejewski Sötétség borítja a földet c. regényének fő szövegpárhuzamai // Filológiai közlöny. Budapest, 1989. Vol. 4. С. 290–300.

⁶ См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. Например, с. 135.

⁷ Ссылки, таким образом, указывают на “поэмы”, как утверждается в исследовании Р.О. Якобсона предположением, о котором в своей работе напоминает Е.И. Кийко, обращая внимание на то, что по мнению исследователя в сцене “кошмара Ивана Федоровича” Достоевский «в первую очередь ориентировался на сюжет самой поэмы [“Ворон” Эдгара По. – К.К.]». Более подробно см.: Кийко Е.И. К творческой истории “Братьев Карамазовых” // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 260. Указанные нами ссылки относятся к “поэмам” Ивана Карамазова.

⁸ Толкование функции шиллеровских текстов в исповеди Мити и шире: в оформлении образа героя, а также описание важных этапов истории трактовки данного вопроса см.: Лысенкова Е.И. Значение шиллеровских отражений в “Братьях Карамазовых” // Достоевский и мировая культура. СПб., 1994. № 2. С. 178–188.

⁹ На наш взгляд, с этой точки зрения, по своей функции тематического сигнала гимна, имеет особое значение, что “слово *секрет* преобладает в данной главе” (Miller R.-F. The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel. N. Y.: Twayne, 1992. P. 29. Робин Фейер Миллер также обращает внимание на нарративное созвучие третьей и восьмой книг в романе, см.: Ibid. С. 89).

¹⁰ Р. Белнап изучает функцию анекдота в конструировании систематических внутритекстовых связей, обеспечивающих последовательность текста романа, см.: “Inherent relationships as sequential links” (Belknap R.L. The Structure of the Brothers Karamazov. Northwestern Univ. press, 1989. С. 55–58).

¹¹ Толкование мотива в рамках проблемы “константа художественного мира Достоевского в контексте исторической поэтики” см.: Клейман Р.Я. “Про

высшую ногу" // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. № 11. С. 49. Г. Хорват значение этого выражения обнаруживает в смысле "позиции рождения", ставя его в контекст проблематики перерождения героя, нахождения им "пути, ведущего вниз к богу". См.: *Horváth G.* Основной миф в романе Ф.М. Достоевского *Братья Карамазовы* // *Slavica Tergestina. Trieste*, 1995. Т. 3. С. 154.

¹² О беспорядке и хаосе как смысловом эквиваленте бездны см.: *Мелетинский Е.М.* Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001. С. 156–157.

¹³ Подробный анализ изображения "мистериального действия" (оргии, пира), состоявшегося в Мокром, выявлением в нем взаимосвязанных элементов славянских народных традиций, карнавала, греческой мифологии и евангельских ассоциаций, см.: *Horváth G.* Указ. соч. С. 153–159. Самое детальное представление карнаваловых источников в изображении событий в Мокром см.: *Anderson R.B.* *Dostoevsky: Myths of Duality.* Gainesville (Fla.): Univ. press of Florida, 1986. С. 146–149 (*Humanities Monograph. Ser.; N 58*).

¹⁴ Особый поворот, проявляющийся в том, что «гимн Мити восходит к Богу из недр земли уже совсем не "обремененных цветами"», В.Е. Ветловская интерпретирует как трансформацию, привнесенную в тему "солнечного гимна", связанного с образом Франциска Ассизского, непосредственно названного в романе именем "Pater Seraphicus". Этот солнечный гимн имеет в виду "действительно весь мир без изъятия, не только в его светлой радости, но и скорби" (*Ветловская В.Е.* *Pater Seraphicus* // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 174).

¹⁵ Возможность такого нового определения мотивируется и тем, что "бездна", пространственный признак греховности, откуда гимн Мити должен брать свое начало, в контексте тютчевских стихотворных претекстов "Братьев Карамазовых" коннотирован и смыслом *звездного неба* (ср. 15, 255; 15, 265; 15, 557; 15, 580). См. по ходу толкования литературной традиции представления "звездной славы" указание на стихотворение Тютчева "Как океан объемлет шар земной..." (1830) в статье В.В. Савельевой: "Небесный свод, горящий славою звездной, / Таинственно глядит из глубины, – / И мы плывем, пылающею бездной / Со всех сторон окружены". В самом романе Достоевского *бездна и звезда* (т.е. мотивный круг *неба/небесного, божественного*) сочетаются в изображении падения Алеши на землю "слабым юношей", а затем его вставания "твердым на всю жизнь бойцом": "О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны" (14, 328). Ср.: *Савельева В.В.* Поэтические мотивы в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 7. С. 125–126. *Бездна*, таким образом, оказывается двуликим мотивом в "Братьях Карамазовых". *Бездна греховности, позора* (низости человека, его падения) сосуществует с *небесной звездой* (с высоким в человеке, с его духовным подъемом), что семантически подводит к тому, что человек способен *пропеть свой гимн из бездны*. "Трагический гимн" Мити и в этом плане сочетается с плачем Алеши, павшего на землю. Он также гимном молится Богу, умоляя *слезами радости*: "Облей землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои..." (14, 328).

¹⁶ О том, как "кубок жизни" (из шиллеровской оды "К радости") "переходит от Мити к Ивану" и о пушкинском контексте "бокала" из "Евгения Онегина" см.: *Бочаров С.Г.* О двух пушкинских реминисценциях в "Братьях Карамазовых" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 2. С. 145–153.

¹⁷ О традиции в русской поэзии изображения "темы солнца, Феба златокудрого и его горячего луча" см.: *Савельева В.В.* Указ. соч. С. 132–134. На наш

взгляд, в романе обращает на себя особое внимание тот факт, что *сам Феб прославляет Бога*. В. Террас подчеркивает, что Дмитрий совмещает метафору Феба с “образом библейского прославляемого и восхваляемого Бога” (*Terras V. A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky’s Novel*. Madison: The Univ. of Wisconsin press, 1981. P. 292).

¹⁸ Принимая во внимание, что *анекдот* может иметь значение: “*Происшествие, событие необычайного характера*” (Словарь русского языка. М., 1981. Т. 1. С. 37–38; определение цитируется по: Буданова Н.Ф. История “обращения и смерти” Ришара, рассказанная Иваном Карамазовым // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 108), следует обратить внимание на тот факт, что данное жанровое определение через идею *происшествия* является семантическим признаком самого черта, признающегося Ивану в своем стремлении служить “скрепя сердца, чтобы были *происшествия*”. Ср.: «что же бы вышло после моей-то “осанны”? Тотчас бы все угасло на свете и не стало бы случаться никаких *происшествий*» (15, 82). *Анекдот*, в котором воплощается стремление *черта*, чтобы вместо *осанны* было *происшествие*, и *анекдот* самого *Ивана* о том, как “осужденный на квадриллион” “*пропел осанну*” явно вступают в смысловой конфликт, тем самым дистанцируя Ивана от его черта.

¹⁹ Толкование *исповеди* (и *подвига*) в контексте житийного жанрового импульса романа см.: Пономарева Г.Б. Житийный круг Ивана Карамазова // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 147, 157.

²⁰ Выявление факта тесной связи христианского и греческого пластов в произведениях Достоевского см. в работах П. Торопа. Например: Тороп П. Достоевский между Гомером и Христом // Достоевский: История и идеология. Тарту, 1997. С. 116–124.





Дебора Мартинсен

ПЕРВОРОДНЫЙ СТЫД

Необыкновенная чувствительность Достоевского к стыду делает его пророком XX и XXI вв. Мифологически стыд восходит еще к Саду Эдемскому, где он дебютировал одновременно с виной, его более изученной напарницей¹. Творчество Достоевского не только изобилует одновременно стыдом и виной, оно исследует их взаимодействие. Я предполагаю рассмотреть это сложное взаимодействие и доказать, что стыд затмевает вину в творчестве Достоевского. Если принять во внимание роль гордости в творчестве Достоевского, такое превосходство стыда не вызовет удивления, поскольку гордость – это обратная сторона стыда, а иногда и защита против него. В широком смысле стыд имеет отношение к человеческой индивидуальности, к тому, что мы есть, в противоположность вине, более тесно связанной с человеческим действием, с тем, что мы делаем. Стыд возникает из ощущения, что ты представляешь собой некое исключение, объект для насмешки, или из отрицательной самооценки². В отличие от стыда, вина возникает из нарушения личных, нравственных, общественных или законодательных норм. Стыд и вина не обязательно связаны. Дмитрий Карамазов, например, испытывает беспримесный стыд за свое грязное нижнее белье и за свою уродливую ногу. Но все же часто они связаны, как в случае полутора тысяч рублей, зашитых Дмитрием в тряпку, которую он носит на груди повыше сердца. Прежде чем обратиться к “Братьям Карамазовым” и к этому примеру, я отмечу два типа соотношения вины и стыда в произведениях Достоевского. Первый тип: стыд может привести к вине. В “Записках из подполья” Достоевский ясно расписывает динамику передачи стыда. Стыдясь своей бедности и своих прежних товарищей по гимназии, подпольный человек отправляется в бордель, где отчасти перекладывает свой стыд на Лизу. Таким образом, он движется от стыда к вине, поскольку актом разделения с ней своего стыда он наносит ей вред. Второй тип: стыд может заблокировать возможность признания

своей вины. В “Преступлении и наказании”, например, Раскольников отказывается признать свою вину, потому что сделать это означает признать свой стыд, заключающийся в том, что герой не является той исключительной личностью, какой желает быть. Раскольников проводит таким образом большую часть романа, и в эпилоге скорее оправдывает свою вину, чем раскаивается в ней³. В миг, когда он раскаивается, на последней странице романа, он оставляет позади свой стыд, создавая таким образом возможность реальной перемены в своей жизни. Эти два типа остаются неизменными в творчестве Достоевского: стыд может привести к вине и стыд может блокировать доступ к вине.

На первых – страницах “Братьев Карамазовых”⁴ Достоевский определяет роль стыда в романе посредством диагностирования Зосимой главной духовной болезни Федора Павловича как стыда: “А главное, не стыдитесь столь самого себя, ибо от сего лишь все и выходит” (14, 40). Оpozнав стыд как источник дальнейшего стыда, но одновременно и как источник действий, которые могут причинить вред Федору Павловичу, другим, или одновременно и ему и другим, Зосима советует старшему Карамазову не стыдиться. Руководствуясь диагнозом Зосимы, я покажу, как приобретенный по наследству от Федора Павловича стыд мучит всех четырех братьев Карамазовых⁵.

Достоевский располагает Алешу и Смердякова на противоположных концах романного спектра стыда. Алеша лично не сильно страдает от стыда (разве лишь из-за своей чрезмерной скромности). Тем не менее он испытывает всю гамму реакций стыда, когда тело Зосимы начинает смердеть. Стыд удивляет и дезориентирует его: “И вот тот, который должен бы был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в целом мире, – тот самый вместо славы, ему подобавшей, вдруг низвержен и опозорен!” (14, 307). Потрясенный, он поддается искушениям, предлагаемым Ракитиным: соглашается пить водку и есть мясо, а затем и идти к Грушеньке. Остальное – история. Сочувствие к нему этой падшей женщины спасает их обоих от дальнейшего падения. Стыд играет видную роль в их искушении ко греху; любовь спасет их. Достоевский таким образом демонстрирует, как стыд может ввергать в преступные действия; он также предлагает возможный исход из стыда – сочувствие, сострадание, любовь, короче, любую связь между собой и другим.

В противоположность Алеше Смердяков непрерывно испытывает стыд; особенно он стыдится своего происхождения. Как он говорит Марье Игнатьевне: “Я бы на дуэли из пистолета того

убил, который бы мне произнес, что я подлец, потому что без отца от Смердящей произошел” (14, 204). Он также испытывает стыд за то, что он слуга и эпилептик. Смердяков фантазирует об избавлении от стыда своего происхождения и своего рабства посредством бегства, а именно – отъезда в Москву или за границу. Вместо этого он совершает самоубийство, в сущности – осуществляет другой способ бегства. Поскольку Смердяков рассчитывал на вечную благодарность Ивана, очевидный ужас Ивана и отвращение, испытанное им после признания Смердякова в убийстве, потрясли и устыдили Смердякова.

Несмотря на то что Смердяков не высказывает открыто своего страха публичного разоблачения, его действия обнаруживают этот страх. Во-первых, он не оставляет в записке самоубийцы признания в убийстве. Даже умирая, он не принимает на себя ответственности за свои действия, а это означает, что забота о своей посмертной репутации перевешивает для него совесть. Этим также подтверждаются слова Дмитрия и Ивана, обвиняющих Смердякова в трусости. Во-вторых, сильнейшая идентификация Смердякова с Иваном указывает на этот же страх. Во время их первой встречи после смерти Федора Павловича, он говорит Ивану: “Простите-с, подумал, что и вы, как и я” (15, 46). Предсказание Смердякова, что Иван не покажет ни на себя, ни на него на суде, усиливает эту идентификацию: “Не может того быть. Умны вы очень-с. Деньги любите, это я знаю-с, почет тоже любите, потому что очень горды, прелесть женскую чрезмерно любите, а пуще всего в покойном довольстве жить и чтобы никому не кланяться – это пуще всего-с. Не захотите вы жизнь навеки испортить, такой стыд на суде приняв. Вы как Федор Павлович, наиболее-с, из всех детей наиболее на него похожи вышли, со одною с ними душой-с” (15, 68). Несмотря на то что Смердяков начинает свой список деньгами и заканчивает женщинами, он выделяет почет, гордость и независимость – все, что фигурирует в его собственных планах сбежать от своего прошлого в Москву. Эти наблюдения поражают Ивана, и он, краснея, признает их точность. Неистовый и враждебный ответ Ивана убеждает Смердякова, что Иван таки привлечет его к суду. Таким образом, его самоубийство – смерть от великого стыда.

Дмитрий и Иван занимают на удивление близкие места в романном спектре стыда. Оба страдают от сплетения стыда и вины, что очевидно, помимо прочих вещей, из тех эпитетов, которые они дают сами себе: “подлец” и “вор”. Более того, оба страдают по месяцу: Дмитрий перед убийством их отца, Иван – после.

Но даже когда вина терзает их души, стыд властвует над их умами и сердцами.

Перед своим “Зосимовым” сном о дите, который был знаком того, что он принимает ответственность за страдания в мире, Дмитрий более всего беспокоится о своей чести. Во время предварительного следствия он несколько раз отказывается открыть, откуда взял деньги: “Потому, господа, умалчиваю, что тут для меня позор. В ответе на вопрос: откуда взял эти деньги, заключен для меня такой позор, с которым не могло бы сравниться даже и убийство, и ограбление отца, если бы я его убил и ограбил. Вот почему не могу говорить. От позора не могу” (14, 432). Значимо, что Дмитрий считает, что открытие происхождения этих денег для него более позорно, чем было бы убийство и ограбление отца! Вновь спрошенный, он опять подчеркивает, что тут для него позор: “Позор! И вы хотите, чтобы я таким насмешникам, как вы, ничего не видящим и ничему не верящим, слепым кротам и насмешникам, стал открывать и рассказывать еще новую подлость мою, еще новый позор, хотя бы это и спасло меня от вашего обвинения? Да лучше в каторгу!” (14, 438). Импульсивный ответ Дмитрия показывает не только то, что он ценит честь, но и то, что он понимает: реакция несочувственной и не симпатичной ему аудитории усилит стыд публичного разоблачения. Дмитрий предпочитает такому разоблачению наказание. Достоевский подчеркивает крайнюю степень неадекватности ответа Дмитрия обычному пониманию вещей, заставляя прокурора удивиться: “Ну, положим, даже и зазорный в высшей степени поступок, я согласен, но зазорный, все же не позорный... А потому и удивляет меня слишком, что вы придавали до сих пор, то есть до самой настоящей минуты, такую необычайную тайну этим отложенным, по вашим словам, полутора тысячам, сопрягая с вашей тайной этого какой-то даже ужас... Невероятно, чтобы подобная тайна могла стоять вам столько мучений к признанию... потому что вы кричали сейчас даже, что лучше на каторгу, чем признаться” (14, 442). Импульсивная декларация Дмитрия возникает отчасти из его положения обвиняемого. Он только что испытал стыд, когда ему велели раздеться и забрали его одежду, лишили его идентичности, что он все еще остро ощущает, как ощущает на себе тесные одежды Калганова.

Но Достоевский так сфокусирован на стыде Дмитрия, потому что сам Дмитрий на нем сфокусирован. Дмитрий знает, что он не виновен в смерти своего отца, в преступлении, о котором всем известно. Он, вместо этого, беспокоится о своем частном деле,

угрожающем его личной чести. Он верит, что потратить он все деньги и признайся Кате на следующий день, или потратить он половину и верни остальную на следующий день, – он был бы “зверь, и до зверства не умеющий сдержать себя человек <...> подлец, но не вор, не вор, как хотите, не вор!” (14, 443). Дмитрий использует то же слово, что и Смердяков – *подлец*; но в то время как Смердяков использует его буквально, чтобы обозначить низкороджденного, Дмитрий использует его фигурально. Дмитрий различает между тем, чтобы быть подлым и быть вором – главным образом на основании мотивов. Он полагает, что подлец действует импульсивно, тогда как вор рассчитывает. Он признает, что взял Катины деньги, но не рассматривает это как кражу до тех пор, пока вторая часть их не истрачена. Он объясняет свое поведение в предшествующий месяц как неистовство человека, раздираемого знанием, что он может выкупить себя в любую минуту: «Все время, пока я носил эти полторы тысячи, зашитые на груди, я каждый день и каждый час говорил себе: “Ты вор, ты вор!” Да оттого и свирепствовал в этот месяц, оттого и дрался в трактире, оттого и отца избил, что чувствовал себя вором! Я даже Алеше, брату моему, не решился и не посмел открыть про эти тысячи: до того чувствовал, что подлец и мазурик! Но знайте, что пока я носил, я в то же время каждый день и каждый час мой говорил себе: “Нет, Дмитрий Федорович, ты, может быть, еще и не вор”. Почему? А именно потому, что ты можешь завтра пойти и отдать эти полторы тысячи Кате. И вот вчера только я решился сорвать мою ладонку с шеи, идя от Фени к Перхотину, а до той минуты не решался, и только что сорвал, в ту же минуту стал уже окончательный и бесспорный вор, вор и бесчестный человек на всю жизнь. Почему? Потому что вместе с ладонкой и мечту мою пойти к Кате и сказать: “Я подлец, а не вор” – разорвал! Понимаете теперь, понимаете!» (14, 444). В своей страстной речи Дмитрий определяет стыд как мотив действий, вредящих другим. Одновременно он определяет момент, в который его стыд от того, что он взял Катины деньги, превращается в вину: это момент, в который он решает их истратить. И тем не менее в своей речи Дмитрий сосредоточивается не на вине, но на стыде стать “вором и бесчестным человеком на всю жизнь”. Он теряет надежду восстановить свою репутацию в своих собственных глазах.

Дмитрий целый месяц только и думает о спасении своей чести. Как ему это представляется, его *позор* включает в себя четыре составляющих. Первая и худшая – это то, что он разделил деньги и отложил половину. Как он говорит: “Не в полтора

тысячах заключался позор, а в том, что эти полторы тысячи я отделил от тех трех тысяч" (14, 442). Он не может себе простить это расчетливое действие, поскольку оно обличает намерение присвоить в будущем и остальные деньги: "Отделил от подлости, то есть по расчету, ибо расчет в этом случае и есть подлость..." (14, 443). Это также клеймляет его как человека, рассчитывающего, прежде чем действовать. Отложив полторы тысячи рублей, Дмитрий ставит себя на одну доску со своим отцом, которого сам называет "вором"⁶. Как Федор Павлович, вознегодовав на Дмитрия, присваивает наследство своего сына, чтобы потакать своим страстям, так и Дмитрий, вознегодовав на Катерину Ивановну, присваивает деньги своей невесты, чтобы потакать своим. Более того, их постыдные действия заставляют отца и сына вести себя дурно⁷. Федор Павлович скупает векселя Дмитрия и собирается посадить его; Дмитрий буйствует целый месяц, дерясь в трактире и избивая своего отца. Возможно, такое подсознательное сопоставление себя с отцом увеличивает стыд Дмитрия.

Вторая составляющая стыда Дмитрия возникает, когда он тратит половину денег Катерины Ивановны на кутеж с Грушенькой. Он стыдится быть человеком, способным истратить деньги одной женщины, чтобы потешить свою страсть к другой. Ведущий расследование прокурор спрашивает его, почему он не попросил денег у Катерины Ивановны. Дмитрий отвечает: "О, как это было бы подло!" (14, 445). Он признается: "...до того подл был!" (14, 445), что подумывал сделать так. Но сделать так и в самом деле, говорит он, "была бы уж такая мерзость {...} это так бы воняло, что уж я и не знаю!" (14, 446). Подчеркивая подлость этого действия, Дмитрий выдвигает на первый план свое чувство чести.

Третья составляющая вытекает из второй, так как Дмитрий терзается весь месяц тем, что сохранил другие полторы тысячи. Когда он говорит об этом расчетливом действии, он более всего беспокоится, что потеряет свою честь навсегда. Хотя на словах он признает, что делал неправильно, он не выносит при этом на первый план само действие, т.е. вину, скорее он сосредоточивается на своей чести, т.е. на том, каким он предстанет перед самим собой и каким – перед окружающими. Больше, чем тюремного заключения, Дмитрий боится бесчестия.

Таким образом, когда Дмитрий решает потратить оставшиеся полторы тысячи, четвертую составляющую его *позора*, он одновременно решает покончить с собой на рассвете. Для него самоубийство представляет собой единственную возможную

реакцию на потерю чести. Но потом его озаряет прозрение: “Узнал я, господа, что не только жить подлецом невозможно, но и умирать подлецом невозможно... Нет, господа, умирать надо честно!..” (14, 445). Это не слова угнетенного виной человека⁸. Как Дмитрий сказал ранее: “Господа, вы огадили мою душу! Неужели вы думаете, что я стал бы скрывать от вас, если бы в самом деле убил отца, вилить, лгать и прятаться? Нет, не таков Дмитрий Карамазов, он бы этого не вынес, и если бы я был виновен, клянусь, не ждал бы вашего сюда прибытия и восхода солнца, как намеревался сначала, а истребил бы себя еще прежде, еще не дожидаясь рассвета!” (14, 437–438). Честность – это часть его чести. Недоверие прокурора составляет часть его стыда: “...и я умру от стыда, что признался таким, как вы!” (14, 446).

Одержимость собственной честью и идентичностью, так же как и отвращение и недоверие к расчетливым действиям, связывают Дмитрия с его единокровным братом Иваном. Как уже ранее упоминалось, оба брата применяют к себе слово “подлец”. После своего первого визита к Смердякову Иван припоминает свою последнюю ночь в доме отца: «Довольно сказать, что он беспрерывно стал себя спрашивать: для чего он тогда, в последнюю свою ночь, в доме Федора Павловича, перед отъездом своим, сходил тихонько, как вор, на лестницу и прислушивался, что делает внизу отец? Почему с отвращением вспоминал это потом, почему на другой день утром в дороге так вдруг затосковал, а въезжая в Москву, сказал себе: “Я подлец!” И вот теперь ему однажды подумалось, что из-за всех этих мучительных мыслей он, пожалуй, готов забыть даже и Катерину Ивановну, до того они сильно им вдруг опять овладели!» (15, 49). Эта навязчивая мысль имеет отношение одновременно и к стыду и к вине, а они, в свою очередь, связаны с двумя эпитетами: “подлец” и “вор”. После своего второго визита к Смердякову Ивана опять преследуют мысли о той же ночи: “И опять ему в сотый раз припомнилось, как он в последнюю ночь у отца подслушивал к нему с лестницы, но с таким уже страданием теперь припомнилось, что он даже остановился на месте как пронзенный: “Да, я этого ждал, это правда! Я хотел, я именно хотел убийства! Хотел ли я убийства, хотел ли?.. Надо убить Смердякова!.. Если я не смею теперь убить Смердякова, то не стоит и жить!..”» (15, 54). Видя Смердякова, он вспоминает о том моменте, когда он стоял в нерешительности, неуверенный в своих желаниях. Его желание убить Смердякова обусловлено его желанием восстановить свою честь. Он идет к Катерине Ивановне, все ей рассказывает и заключает:

“Если б убил не Дмитрий, а Смердяков, то, конечно, я тогда с ним солидарен, ибо я подбивал его. Подбивал ли я его – еще не знаю. Но если только он убил, а не Дмитрий, то, конечно, убийца и я” (15, 54). Иван чувствует себя виноватым за то, что он желал смерти отца, но он одновременно чувствует стыд за то, что он – человек, способный к таким желаниям. Он чувствует себя вором, потому что он действовал с намерением. Он чувствует себя подлецом, потому что стыдится своего действия и своих чувств. Он противоречит себе в том, что касается его вины, но не в том, что касается его стыда.

Смердяков и Алеша также фигурируют в Ивановой драме стыда. Во-первых, когда дело касается стыда, Иван больше напоминает своего кровного брата Смердякова, чем своего родного брата Алешу. Подобно Смердякову, стыдящемуся своей юрочивой матери, Иван стыдится своего шута-отца. Более того, совсем не как Алеша, Иван чувствует глубокий стыд за свою детскую зависимость от родственников. Во-вторых, как я уже показала, сама мысль о Смердякове заставляет Ивана чувствовать себя виноватым, в то время как Алеша открыто отрицает его вину: “Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня Бог послал тебе это сказать” (15, 40). Когда Достоевский погружается в душу Ивана в одиннадцатой книге, он драматически представляет внутреннюю борьбу Ивана со своим чертом. Но борьба Ивана включает в себя многих действующих лиц, по мере того как проясняется роман. Третий визит Ивана к Смердякову предшествует его кошмару, и прибытие Алеши с тем, чтобы сообщить о самоубийстве Смердякова, следует за ним. Достоевский, таким образом, ставит в один ряд Смердякова с чертом, а Алешу – с Богом. Но, в типично “достоевском” стиле, он усложняет картину, различая Смердякова и черта и показывая, что вопрос вины, поднимаемый Смердяковым, меньше беспокоит Ивана, чем вопрос стыда, поднимаемый чертом.

Оба – Смердяков и черт Ивана – образы воплощенного стыда: Смердяков, будучи отпрыском Федора Павловича, появившимся в результате его скандального поступка – изнасилования юрочивой; черт Ивана – по словам самого Ивана, будучи “воплощением меня самого” (15, 72), но только самой позорной части его самого. Тем не менее, несмотря на то что Смердяков напоминает Ивану о его стыде (см. приведенные выше цитаты), он подчеркивает вину Ивана: “⟨...⟩ всё же вы виновны во всем-с, ибо про убийство вы знали-с и мне убить поручили-с, а сами, всё знавши,

уехали. Потому и хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что главный убивец во всем здесь единый вы-с, а я только самый не главный, хоть это и я убил. А вы самый законный убивец и есть!” (15, 63). Черт Ивана, с другой стороны, никогда не упоминает о вине. Скорее он непрестанно напоминает Ивану о его стыде. В другой работе я уже показывала, как черт Ивана напоминает Федора Павловича, таким образом оправдывая суждение Смердякова, что у Ивана и его отца похожие, исполненные стыдом души⁹. Иван говорит Алеше, что его черт “сказал про меня много правды. Я бы никогда этого не сказал себе” (15, 87). Черт Ивана, таким образом, действует как его совесть: он изображает Ивану его самого, раскрывая его секреты и его гордость. Достоевский таким образом указывает, что Иван должен подняться над своей гордостью, оборотной стороной стыда. В своем знаменитом размышлении по смерти первой жены, Достоевский показывает, насколько это трудная задача: “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 стремится и по закону природы должен стремиться человек. (...) чтоб человек нашел, сознал и 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 (20, 172) (...) Итак, человек стремится на земле к идеалу, *противоположному* его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил *любовью* в жертву своего я людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек беспрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнивается раиским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой” (20, 175).

Достоевский таким образом описывает состояние человека в платонической традиции, как борьбу между его животной и его божественной природой. Алеша и собственная совесть побуждают Ивана к справедливости – к тому, чтобы очистить от обвинения брата Дмитрия. Бессознательное Ивана, в форме его черта, помогает ему противостоять собственному стыду. Он, таким образом, приписывает черту вопрос, который терзает его глубже всего: покажет ли он на суде против себя для того, чтобы действовать в согласии с нравственностью? или он сделает это для того, чтобы его похвалили за самопожертвование? Управляемый стыдом Иван боится последнего.

Значимо, что Алеша прогоняет черта, воплощение Иванова стыда. Алеша, следящий за братом и молящийся за него, видит, что Иван испытывает болезненное внутреннее противоборство: “Муки гордого решения, глубокая совесть!” (15, 89). Алешины слова указывают на поставленный им диагноз: “глубокая совесть” Ивана, т.е., его подсознательное, нравственное я, страдает, потому что оно предпочло действовать нравственно, несмотря на озабоченность Ивана тем, как другие воспримут его действие. Повествователь описывает борьбу Ивана в библейских выражениях: “Бог, которому он не верил, и правда Его одолевали сердце, все еще не хотевшее подчиниться” (15, 89). Вызывая в воображении читателя образ Иакова, боровшегося с ангелом Господним, Достоевский доносит до нас, каковы ставки в борьбе между гордостью и совестью Ивана. Иван мучительно страдает от мысли выставить свое внутреннее “я” на всеобщее обозрение, но он знает: чтобы поступать правильно, он должен противостоять своему стыду. В его случае – не понять свою собственную вину, но подняться над ней до этического императива Зосимы: ответственности каждого за всех¹⁰.

Однако Иваново решение отложить явку в полицию действует так же, как Митино промедление с возвращением денег Катерине Ивановне. Оно его мучит. Стыд Дмитрия мучит его в глубине души и становится причиной его ужасного поведения на людях. Стыд Ивана остается внутри него. Его черт мучит его в глубине ума, предлагая Ивану выбор между самоубийством или разоблачением. Самоубийство представляет собой уступку своему “я”, предпочтение смерти стыду, уничтожения – разоблачению перед испытующим взглядом людей. Разоблачение представляет собой готовность противостоять стыду. Иван делает это сначала наедине с собой, затем – публично. Перенесение публичного унижения на суде еще больше сближает Ивана с его кровным братом Дмитрием.

Достоевский постоянно показывает, что нравственный поступок имеет большее значение, чем честь, но что человеку нужно смирение, чтобы превзойти себя. История Зосимы, давшего пощечину Афанасию, наглядно демонстрирует эту динамику. На следующее утро после пощечины Афанасию Зосима отказывается от своего выстрела на дуэли. Как показывает Ирина Рейфман, положение человека, собирающегося стать монахом, выводит Зосиму из области действия законов чести, позволяя первоначальному гневу его сослуживцев превратиться в дружеский смех¹¹. Как и у Зосимы до его обращения, гордость Ивана

обнаруживает себя как болезненная озабоченность чужим мнением. Подобно Зосиме, Иван чувствует позыв к нравственному поступку. Но, в отличие от Зосимы, никакая смена карьеры не служит ему прикрытием от общества; он не может заявить, что хочет стать монахом. Он должен встретить публичное разоблачение таким, каков он есть. Он делает это, но потом лишается физических и душевных сил.

Рассматривая динамику стыда и вины, имеющую место в случае всех четверых братьев Карамазовых, я затрону парадокс стыда, тематику вины, динамику исповеди и испытание судом. Стыд – наше общее наследство. Следствие падения, стыд возбуждает чувство отдельности, одновременно напоминая о нашем мифологическом единстве друг с другом, с природой и с Богом. В “Братьях Карамазовых” постоянные упоминания Достоевским рая и падения формируют тематику стыда. Постоянные упоминания истории Каина и Авеля, с другой стороны, поднимают тематику вины. Мысль о том, что каждый является чьим-то братом, проходит через весь роман. От сложных отношений между братьями до сна Дмитрия о “дите” Достоевский развивает идею об ответственности каждого за всех и за все.

На протяжении романа стыд и вина соединяются или противостоят в душах персонажей. Некоторые персонажи разыгрывают сценарий, демонстрирующий, что стыд может привести к вине, так как озабоченность лишь собой становится причиной, по которой индивид приносит вред окружающим. Ярким примером тут является Дмитрий, скандалящий и тянущий за бороду Снегирева. Некоторые персонажи демонстрируют, что стыд блокирует вину, так как озабоченность собой препятствует нравственному поступку. Прежде чем индивиды смогут взять на себя ответственность друг за друга, они должны миновать камень преткновения, каким для них является их собственное “Я”. Коля Красоткин, например, оттягивает возвращение Жучки, так как его желание показать независимость и не ударить в грязь лицом превосходит его заботу об Илюше. Иван бросает сбитого им пьяного мужика, потому что его желание посмотреть в лицо *смерду*, владеющему ключом к загадке смерти его отца, превосходит его заботу о неизвестном *смерде*, которого он поверг на землю. Алеша, напротив, представляет правильное действие: он больше беспокоится о мальчишке, его укусившем, чем о боли от укуса. Хотя Алеша никогда в жизни прежде не видел Илюши, он полагает, что должен быть как-нибудь виноват перед ним. Заботясь о других, прежде чем о себе, Алеша принимает на себя роль сторожа братьев своих.

Как уже было сказано, Алеша и Смердяков занимают противоположные полюса как относительно стыда, так и относительно вины. Алеша, наиболее ориентированный на других из всех братьев, испытывает наименьший стыд, и хотя он переживает свою вину за то, что забыл о Мите, он не испытывает вины за главное преступление в романе. Смердяков, самое имя которого обнаруживает стыд его происхождения, испытывает наибольший стыд. Как убийца Федора Павловича, он испытывает наибольшую вину. В случае Смердякова стыд очевидно способствует вине: пытаясь завоевать одобрение своего брата Ивана, он убивает человека, который каждый день позорит их обоих.

Напротив, динамика стыда и вины раскрывает удивительное сходство между старшим братом Дмитрием и Иваном. Оба более озабочены стыдом, чем последствиями вины. Дмитрий только и думает, что о своей чести. И, как пронизательно заметит Смердяков, Иван только и думает, что о своей. Различия проявляются в их темпераментах: Дмитрий обнаруживает свою озабоченность, а Иван ее скрывает. Открытое денежное и любовное соперничество Дмитрия с отцом, так же как и тайное присвоение им полутора тысяч рублей, принадлежащих Катерине Ивановне, влечет его к преступным действиям: он публично унижает или избивает в семейном кругу отцов – Снегирева, Федора Павловича и Григория. Стыд Дмитрия тайный, но его действия открыты для всеобщего обозрения. Поскольку он так открыт в своих чувствах и действиях, он ожидает, что другие видят его так же, как он сам себя видит. Отсюда его потрясение, когда следствие сомневается в его словах: “Неужели вы думаете, что я стал бы скрывать от вас, если бы в самом деле убил отца, вилить, лгать и прятаться?” (14, 437). Несоответствие между тем, как он себя ощущает, и тем, как его воспринимают другие, увеличивает его стыд.

В отличие от Дмитрия, Иван скрытен: “Иван – могила” (14, 101). Иван не любит своего отца, но живет с ним. Он не любит своего брата Дмитрия, но соглашается быть посредником между ним и отцом. В то время как любовные и денежные муки Дмитрия известны всем, Иван страдает в тайне. Он стыдится своей любви к Катерине Ивановне. Поскольку она невеста Дмитрия, он должен скрывать свою любовь. Как его детская зависимость от родственников заставляла его испытывать глубокий стыд, так и его эмоциональная зависимость от Катерины Ивановны – стыд для него. Когда Грушенька отвергает Дмитрия и “улетает” в Мо-

крое, Дмитрий следует за ней, чтобы еще раз сказать о своей любви и убить себя. Когда Катя отвергает Ивана, он уезжает от нее в Москву. Драма Дмитрия разворачивается на людях, драма Ивана – частным образом. Стыд Ивана, таким образом, действует скрыто, как и стыд Смердякова.

Оба старших брата сходным образом озабочены последствиями своей вины. Дмитрий чувствует себя виновным в избиении Григория. Иван чувствует себя виноватым в смерти отца. Оба испытывают вину перед Катериной Ивановной: Дмитрий – потому что он не любит ее, а любит Грушеньку, Иван – как раз потому, что он любит ее. Поставленные перед лицом утраты любви и/или смысла в жизни, оба, и Иван и Дмитрий, собираются покончить с собой. Дмитрий выбирает любовь. Иван в конце романа все еще борется.

Изучение роли исповеди в романе вскрывает другую динамику. Исповедь может освобождать от стыда, позволяя исповедующемуся отделить себя от эмоционального переживания стыда посредством соединения с другим или другими во взгляде на себя. Подобным образом исповедь облегчает вину, позволяя исповедующемуся отличить себя от своего поступка. Однако чтобы исповедь была эффективна, исповедующий должен иметь власть принять, простить, или сделать и то и другое¹².

Неудивительно, что Достоевский предусматривает сцены исповеди для всех четырех братьев. Опять Алеша и Смердяков оказываются на противоположных полюсах. Алеша исповедует свою веру Ракитину – не человеку, облеченному властью, но своему искусителю. После того как Алеша возроптал на Бога¹³, он говорит Ракитину: Верил, верую, и хочу веровать, и буду веровать, ну чего тебе еще!” (14, 308). Однако, заявляя на словах о своей вере в Бога, Алеша соглашается идти с Ракитиным к Грушеньке, которая узнает в нем человека, способного сострадать, наделенного духовной властью любить и прощать. Она, таким образом, восстанавливает его статус преемника Зосимы¹⁴.

У Смердякова противоположный опыт. Хотя он получает удовлетворение, заставляя Ивана признать за собой ум, – “от гордости вашей думали, что я глуп” (15, 68), он не может жить, если Иван от него отвернется. Его исповедь не уничтожает взгляд, которым Иван на него всегда смотрел: “...а на меня выдумали, так как все равно меня как за мошку считали всю вашу жизнь, а не за человека” (15, 67). Иван отзывается на его исповедь не с любовью и прощением, но с неприятием и

ужасом. Эмоционально уничтоженный Иваном, Смердяков вешается.

Дмитрий исповедует свой стыд из-за полутора тысяч рублей и свою вину в избиении Снегирева местным властям. Его признание позволяет ему отделить себя от своих действий. Хотя он и не верит в ту власть, которой исповедуется, но он верит в Бога как в высшую нравственную инстанцию. Сон Дмитрия о “дите” свидетельствует о преодолении его нарциссической озабоченности своей честью и принятии на себя ответственности за страдание в мире. Так он восходит от личного стыда к общей вине.

Подобно Дмитрию, Иван исповедуется светским властям. В суде он признает свою вину за убийство отца. Он, таким образом, овнешняет свою вину за убийство отца, но – падает без сознания, что свидетельствует о его внутренней борьбе. Поскольку Иван не верит в Бога, высшую нравственную инстанцию, способную простить и любить, он не может простить и любить себя самого¹⁵. Иван жертвует своей гордостью, чтобы спасти Дмитрия, но он не любит его. Он действует нравственно, но боится, что движим самолюбием.

Наконец, все четыре брата подвергаются испытанию свыше. Все братья переживают духовные испытания, но Дмитрию и Ивану приходится столкнуться с ними прямо в суде. Вера Алеши испытывается тлетворным духом от тела Зосимы. Но как разрушение тела указывает на возвращение Зосимы к земле и на связь его со Христом¹⁶, так Алепшно объятие с землей восстанавливает его веру в Бога и уясняет ему его призвание на земле¹⁷. Смердякова, который выступает как искушитель Ивана, тоже искушают. Хоть он, возможно, и умнее, чем Иван первоначально полагал, он не проходит тест на понимание прочитанного: он читает буквально. Он не способен понять метафорический смысл книги Бытия, и он не может читать Гоголя. Так, буквально, он и воспринимает слова Ивана “все позволено” и поддается искушению ими. Его три беседы с Иваном становятся для него испытаниями свыше, и последнее столь непереносимо, что побуждает его вообще оборвать свою связь с жизнью.

Случаи Ивана и Дмитрия полны иронии. Невинному в убийстве отца Дмитрию приходится пережить стыд обвинительного приговора. В равной степени невинный в убийстве отца Иван обвиняет сам себя и подвергается стыду публичного разоблачения. Во время этих испытаний свыше оба страдают от личного и публичного стыда. Каждый, таким образом, принужден к очной ставке с самим собой.

Достоевский связывает драмы стыда и вины, переживаемые всеми братьями, с верой в Бога и сопутствующим ей принятием на себя ответственности за других. Что началось в Раю отпадением от Бога, что продолжалось на земле как борьба братьев со своими обязанностями по отношению к другим, то закончилось для каждого из братьев судьбой, являющей его отношение к Богу. Алеша воссоединяется с Богом в своем сне о Зосиме и свадьбе в Кане Галилейской. Смердяков, убийца и ничтожество, с его материалистическими мечтами о том, чтобы открыть ресторан в Москве, своим самоубийством выражает свое полное отпадение от Бога. Дмитрий, которому снится дитё и который принимает на себя ответственность за других, восторженно говорит о своей любви и вере в Бога, но знает, что впереди еще нелегкая борьба. И Иван, который видит во сне или в галлюцинации черта, напоминающего ему о его стыде и, таким образом, о связи его с его отцом, – лежит без сознания: его творческое подсознание борется, подобно его черту, чтобы спасти его его же собственными историями. Создавая братьев, чьи сны и грезы спасают их или служат им приговором, Достоевский напоминает читателям о божественной искре внутри всякого человека. Так он использует свое искусство, чтобы спасти нас.

Перевод с английского Татьяны Касаткиной

¹ Хелен Блок Льюис, психоаналитик, мать-основательница изучения стыда, полагает, что стыд менее изучен, чем вина, из-за стыдной и заразной природы стыда как такового. Стыд, и даже обсуждение стыда, вызывают дискомфорт, см.: *Lewis H.B. Shame and Guilt in Neurosis. 1971. P. 15–16.*

² Вот некоторые наиболее ценные исследования по психологии: *Broucek F. Shame and the Self. 1991; Kaufman G. The Psychology of Shame: Theory and Treatment of Shame-Based Syndromes. 1993; Lewis M. Shame: The Exposed Self. 1992; Miller S. The Shame Experience. 1993; Morrison A. Shame: The Underside of Narcissism. 1989; Nathanson D.L. Shame and Pride: Affect, Sex and the Birth of the Self. 1992; под его редакцией также вышли: The Many Faces of Shame. 1987; Knowing Feeling: Affect, Script and Psychotherapy. 1996; Schneider C. Shame Exposure and Privacy. 1977; 1992; Wurmser L. The Mask of Shame. 1981. Наиболее полезным философским исследованием стыда для моей работы над Достоевским оказалась статья: *Velleman J. David. The Genesis of Shame // Philosophy and Public Affairs. Vol. 30, N 1. 2001. P. 27–52.**

³ См.: *Martinsen D.A. Shame and Punishment // Dostoevsky Studies. N. S., 2001. Vol. 5. P. 51–70.*

⁴ Несмотря на то что мое чтение литературы несмыслимо запечатлено моим чтением Бахтина, я цитирую здесь лишь несколько важнейших монографий о «Братьях Карамазовых», написанных на английском: *Belknap R.L. The Structure*

of "The Brothers Karamazov". The Hague: Mouton, 1967; *Idem*. The Genesis of "The Brothers Karamazov": The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 1990; *Frank J.* Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881. Princeton (N.J.): Princeton Univ. press, 2002; *Miller R.F.* The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel. N. Y.: Twayne, 1992; *Perlina N.* Varieties of Poetic Utterance: Quotation in "The Brothers Karamazov". N. Y.: Univ. press of America, 1985; *Thompson D.O.* "The Brothers Karamazov" and the Poetics of Memory. Cambridge (U.K.): Cambridge Univ. press, 1991.

⁵ Я показываю, что Федор Павлович не только передает, но и сам наследует стыд: *Martinsen D.A.* Surprised by Shame. 2003. P. 52–62.

⁶ Дмитрий называет Федора Павловича "вором" в письме Кате: "P.S. Проклятие пишу, а тебя обожаю! Слышу в груди моей. Осталась струна и звенит. Лучше сердце пополам! Убью себя, а сначала все-таки пса. Вырву у него три и брошу тебе. Хоть подлец пред тобой, а не вор! Жди трех тысяч. У пса под тюфяком, розовая ленточка. Не я вор, а вора моего убью. Катя, не гляди презрительно: Дмитрий не вор, а убийца! Отца убил и себя погубил, чтобы стоять и гордости твоей не выносить. И тебя не любить" (15, 55).

⁷ Повествователь рассказывает, как стыд действует в случае Федора Павловича: «Ему захотелось всем отомстить за собственные пакости. Вспомнил он вдруг теперь кстати, как когда-то, еще прежде, спросили его раз: "за что вы такого-то так ненавидите?" И вот он ответил тогда, в припадке своего шутовского бесстыдства: "А вот за что: он, правда, мне ничего не сделал, но зато я сделал ему одну бессовестнейшую пакость, и только что сделал, тотчас же за то и возненавидел его"» (14, 80).

⁸ Эти слова, однако, ведь отвечают на вопрос смешного человека о том, можно ли совершить ужасное преступление, зная, что скоро умрешь. Для Достоевского нравственный импульс заключает в себе божественную искру.

⁹ *Martinsen D.A.* Op. cit. P. 207–216.

¹⁰ Например, решив пойти объявить все полиции, Иван спасает мужика, которого прежде сбил с ног.

¹¹ *Reyffman I.* Ritualized Violence Russian Style: The Duel in Russian Literature and Culture. Stanford (Calif.): Stanford Univ. press, 1999. P. 255.

¹² *Lewis M.* Shame. P. 127–128.

¹³ Следуя примеру поэтов Ломоносова и Пушкина, Достоевский использует глагол "роптать", чтобы обозначить метафизический бунт. В "Братьях Карамазовых" Зосима использует этот глагол при пересказе истории Иова (14, 264). Повествователь Достоевского использует его, чтобы описать Алешино горе, сомнения и бунт (14, 307).

¹⁴ Алеша уже выслушивал исповедь Дмитрия, во время которой тот сказал: "Ты ангел на земле. Ты выслушаешь, ты рассудишь, и ты простишь... А мне того и надо, чтобы меня кто-нибудь высший простил" (14, 97). Иван, выбирающий Алешу слушателем своей поэмы, также определяет Алешу как человека, наделенного властью прощать. Он спрашивает, отречется ли от него Алеша за его учение о том, что "все позволено", и Алеша целует его в ответ (14, 240). Двумя сотнями страниц позже Грушенька эхом повторит слова Дмитрия: "Зачем ты, херувим, не приходил прежде (...) Я всю жизнь такого, как ты, ждала, знала, что кто-то такой придет и меня простит. Верила, что и меня кто-то полюбит, гадкую, не за один только срам!" (14, 323).

¹⁵ В отличие от Дмитрия и Грушеньки, борющихся с гордостью, но одновременно осознающих себя падшими существами, Иван любит Катерину Ива-

новну, столь же гордую личность, также подвергающую себя публичному разоблачению. Катерина Ивановна жертвует собой из любви к Ивану. Хотя она падает в обморок в зале суда, она приходит в себя и начинает ухаживать за Иваном. Однако ко времени, когда Катерина Ивановна дает проявиться своей любви к Ивану, он уже болен и неспособен понять ее жест.

¹⁶ *Anderson R.B.* Dostoevsky: Myths of Duality. (Humanities Monograph. Ser.; N 58): Univ. press of Florida, 1986. P. 143–144. (Gainesville (Fla.); *Slattery D.P.* The Wounded Body: Remembering the Markings of the Flesh. Albany (N.Y.): State Univ. of N. Y. press, 2000. P. 118–119.

¹⁷ *Fusso S.* The Sexuality of a Male Virgin: Arkady in *A Raw Youth* and Alyosha Karamazov // *A New Word on The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson. Northwestern Univ. press, 2004. P. 148.



Малькольм Джоунс

МОЛЧАНИЕ В “БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ”

В своих поисках “ничто” апофатическая традиция придает особую ценность молчанию. Исихазм, по словам К.С. Калайена, это метод богословствования посредством внутренней молитвы. Его конечная цель – мистическое безмолвное соединение с Богом. Слово “исихия” по-гречески значит “спокойствие” или “мир”. Высшая степень успокоенности – это состояние безмолвия или внутренней тишины¹. Или, как говорит епископ Каллист Уэр: “Исихаст – тот, кто достиг исихии, внутренней тишины или безмолвия; слушающий *par excellence*. Он слушает голос молитвы в своем сердце и понимает, что это не его голос, но голос Другого, обращенный к нему”². На этом фоне звучит предостережение Генри Рассела, обращенное к читателю Достоевского: “Поскольку апофатическое познание может быть принято (...) и за свою немую сводную сестру деконструкцию, немаловажно заметить, что человеческая неспособность высказать полноту истины о Боге есть результат божественного совершенства, которое мы как существа греховные не в состоянии познать. Слово о Боге отсылает нас к полноте, которую оно неспособно вместить, а не к отсутствию смысла”³.

Говоря так, Рассел, вне всякого сомнения, верен духу апофатической традиции, но, обратив внимание на существеннейшую разницу между “апофатическим познанием и его немой сводной сестрой деконструкцией”, Рассел бессознательно обнаружил легкость, с которой одно может вкратиться в другое не только теоретически, но и, по вине практикующего субъекта, практически, ибо молчание в самой сердцевине апофатической религии может быть истолковано или испытано и как наполненность, и как отсутствие; и как прекрасная полнота, и как провал пустоты. Как раз об этом говорит Михаил Эпштейн в недавней своей работе: “Апофатика – это пограничное явление, здесь вера перетекает в атеизм, в то время как атеизм раскрывается как бессознательная вера”⁴. Согласно Эпштейну, именно эта двойственность

в сердце апофатки, роль которой в православном богословии особо выделена, ответственна за легкость, с какой научный атеизм пустил корни в русской православной почве, и за множество других специфических черт религиозной жизни в современной России.

Романы Достоевского, конечно, с первых строк не поражают читателя царящим в них молчанием. Ни его повествователь, ни главные герои, ни даже второстепенные герои обычно не ограничивают себя парой слов. Даже Зосима шутит, что настолько привык разговаривать, что молчать ему было бы труднее, чем говорить (14, 148). Подобно своим критикам, Достоевский и сам признавал, что ему не удастся справиться со склонностью к многописанию. Но даже поверхностный читатель “Братьев Карамазовых” заметит, что мгновения молчания играют существеннейшую роль в поэтике романа. Великое молчание Иисуса и великого инквизитора, стоящее в сердце романа, вместе с драматичным, даже преступным, молчанием героев в ключевые моменты в развитии сюжета привлекает внимание каждого читателя. Однако молчание в этом романе есть нечто большее, чем просто драматическая затея. При ближайшем рассмотрении оно оказывается организующим принципом повествования в романе.

Английское “silence” [до сих пор переводившееся то как “молчание” (в случае неопределенности внутреннего содержания), то как “безмолвие” (соответственно исихастской традиции). – *Примеч. пер.*] имеет много значений, что мог бы продемонстрировать полный список разнообразных прилагательных, употребляемых с этим существительным. Кроме того, русский язык способен к выражению более тонких оттенков значений, чем английский, поскольку здесь различаются *молчание* (отсутствие или перерыв в речи или разговоре), *тишина* (покой или отсутствие звуков) и *безмолвие* (отсутствие речи или звуков) – слова, так же пробуждающие в памяти самые известные строки Жуковского или Пушкина, как и напоминающие об апофатической традиции в русском Православии.

Размышление над великими сценами молчания в русской литературе, от пушкинского “народ безмолвствует”⁵ до тютчевского “Silentium” или безмолвного поцелуя Иисуса в “Великом инквизиторе”, выявляет две примечательных черты. Первая и третья из упомянутых сцен наглядно демонстрируют двусмысленность молчания. Сколько чернил было пролито для отыскания значения сцены народного безмолвия, завершающей “Бориса Годунова”, Иисусова безмолвного поцелуя в поэме Ивана, немой

сцены в конце пьесы Гоголя "Ревизор" или многоточий, заключающих некоторые из пушкинских знаменитейших стихов... Такая двусмысленность может иметь разный эффект, в зависимости от контекста. Ее можно использовать, чтобы начать диалог или – чтобы его закончить. Вряд ли найдется лучший пример того, что Бахтин назвал "словом с лазейкой", – ведь всегда можно отвергнуть чужое истолкование своего молчания⁶. Молчание может иметь более разрушительный эффект, чем любое слово. Рассказ Леонида Андреева живо изображает подобную ситуацию. Разграничивая значение слов "тишина", "молчание", к чему мы еще вернемся, его повествователь говорит: "Это не было тишиной, потому что тишина – просто отсутствие звуков. Это было того рода молчание, которое наступает, когда молчащие очень даже могли бы заговорить, но решились этого не делать"⁷. Отец Игнатий, главный герой рассказа, сходит с ума от объединенного молчания его умершей дочери и его жены; обе они могли бы заговорить, но не говорят, и их молчание, очевидно, указывает на его вину. Такова же была, о чем Андреев, конечно, наверняка знал, линия поведения, избранная повествователем повести Достоевского "Кроткая" по отношению к героине повести, – на сей раз с самыми трагическими последствиями⁸.

Как Достоевский прекрасно знал, писатель может умышленно использовать двусмысленность. Кто-то сказал: величайшие художники – те, кто осознает границы своего искусства; величайшие писатели – те, что лучше всего понимают границы языка. Однако тютчевское стихотворение обозначает иную позицию. С точки зрения Достоевского, оно поднимает основополагающий вопрос о способности языка хоть когда-нибудь соответствовать сложности и глубине реальности, хоть когда-нибудь выражать истинный смысл бытия. В то самое время, когда происходили окончательный отбор и переработка материала к "Братьям Карамазовым", Достоевский серьезно размышлял о ключевой строке тютчевского стихотворения: "мысль изреченная есть ложь". В черновиках к "Дневнику писателя" за октябрь 1876 г. он писал: «Да, правда, что действительность глубже всякого человеческого воображения, всякой фантазии. И несмотря на видимую простоту явлений – страшная загадка. Не от того ли загадка, что в действительности ничего не кончено, равно как нельзя приискать и начала, – все течет и все есть, но ничего не ухватишь. А что ухватишь, что осмыслишь, что отметишь словом – то уже тотчас же стало ложью. "Мысль изреченная есть ложь"» (23, 326)⁹.

Здесь Достоевский очевидно связывает то, что Бахтин называл “незавершенностью”, с неизреченностью правды – не только Господней, но и всей высшей реальности: в реальности, нам данной, нет концов и начал; реальность глубже, чем что-либо, что человеческое воображение может себе представить; все существует в непрерывном движении. Но в миг, когда вы сводите это к слову (или к логарифму, или к закону, как мог бы добавить человек из подполья), вы вступаете в царство лжи и иллюзии. Тютчевский принцип (назовем его так) утверждает одновременно, что глубочайшие мысли неспособны выразиться в словах и что, выражая мысль, вы неизбежно искажаете ее. Но Достоевский идет дальше. Его запись прежде и настоятельнее всего утверждает, что реальность *есть*; что *есть* правда, превосходящая уровень человеческого языка и человеческого понимания. Лишь во вторых – но не менее настоятельно – утверждает он, что эта правда или реальность абсолютно недоступна человеческому воображению. Этот лейтмотив очевиден уже в “Идиоте” (8, 328). В 1877 г., вскоре после записи цитированных выше слов из черновика, ему случилось опубликовать в “Дневнике писателя” свою знаменитую повесть “Сон смешного человека” (25, 104–119), в которой он создает новый миф о грехопадении как об открытии человечеством лжи.

И “Братья Карамазовы” – все о том же, иногда до степени карикатуры. Нет лучшей иллюстрации соотношения между многоречивостью и ложью, чем в речах на суде над Дмитрием, где истории (правдоподобные, но очевидно ложные) созданы защитником и прокурором на основе событий, окружающих убийство. Убийства не оказалось. Оказался только отчет о насильственной смерти, окруженный отчетами об уликах.

Роль молчания как организующего принципа в поэтике последнего романа Достоевского предуказана уже в авторском предисловии, где вымышленный автор, поднимая вопрос о том, почему он пишет *два* романа о своем герое, раскрывает свою стратегию. Оказавшись перед трудноразрешимыми проблемами, говорит он, он решил не тратить времени и оставить их без разрешения: “Теряясь в разрешении сих вопросов, решаюсь их обойти безо всякого разрешения” (14, 6).

Когда мы обращаемся к действующим лицам и к разворачивающейся драме романа, мы замечаем, что Иван, Алеша, Калганов и другие, на той или иной стадии их жизни, повествователем или другими героями описываются как “молчаливые”. Герои в романе часто впадают в молчание. Нам говорят о молчании сдер-

жанном, выразительном, решительном и серьезном, таинственном, величественном. Об Иване сказано, что он молчит да усмеется молча, отчего люди и почитают его таким умным (14, 158); о Грушеньке – что она замолкла, как бы задавив что-то в душе (15, 189). Молчание может означать растерянность, угнетенность, подавленность, покорность, беспокойство, предчувствие, робость, бессилие, вину, сдержанность, благочестие, гнев, цинизм, неуверенность, насмешку, желание выразить нечто, не говоря об этом впрямую, а также еще множество движений души и состояний ума. Все эти разновидности молчания представлены в романе и могут быть прослежены на конкретных примерах в повествовании.

Очень часто мгновения драматического молчания, возникающего между персонажами, почти сверхъестественные по своей интенсивности, практически невозможно воспроизвести при постановке романов Достоевского на сцене. Читателю они знакомы, начиная с его ранних произведений. Нам сообщают, что Карамазов погрузился в молчание почти на две минуты после своих "подвигов" в монастыре (14, 85). Это еще довольно правдоподобно, поскольку продолжают говорить другие. Но вот, получив от Алеши деньги за проступок Дмитрия, Снегирев молчит почти целую минуту, не в состоянии вымолвить ни слова (14, 190). И разве можно забыть сцену двухминутного молчания (14, 281), когда таинственный посетитель Зосимы сидит в его комнате напротив него, решая, убить его или нет? Также молчит Катерина, преклоняя колени перед Дмитрием. Иван молчит на суде. В ряде случаев молчанием обозначаются не просто драматические моменты. Молчание играет здесь активную, даже роковую роль в развитии действия.

Например, скрытность Дмитрия касательно происхождения денег, которые он потратил в Мокром (14, 440), затрудняет следствие и работает против него самого. Молчание Ивана перед лицом Смердякова, намекающего ему насчет того, что может случиться с отцом в его отсутствие, очевидно воспринимается Смердяковым как одобрение его невыговоренного плана убийства старика (14, 244).

Но хотя Алеша и Иван оба характеризуются как молчаливые, их молчание совершенно различно. Поначалу Федор Карамазов не замечает разницы. Он говорит об Алеше, что он слишком много молчит и слишком много думает. Но Федор Карамазов ошибается. За Алешиным молчанием стоит внутренний покой (тишина), а не подавление возмущенных мыслей (молчание).

Молчание Ивана, с другой стороны, есть результат психологического подавления. Это оказывается существеннейшим различием, не только отличающим Алешу от Ивана, но также формирующим ось тематической структуры романа. По этой причине задержимся немного на образе Ивана.

У Ивана секрет. Дмитрий говорит: «Брат Иван сфинкс и молчит, все молчит. А меня Бог мучит. <...> У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит. Я думаю, он масон. Я его спрашивал – молчит. В роднике у него хотел водицы испить – молчит. Один только раз словечко сказал.

– Что сказал? – поспешно поднял Алеша.

– Я ему говорю: стало быть, все позволено, коли так? Он нахмурился: “Федор Павлович, говорит, папенька наш, был поросенок, но мыслил он правильно”» (15, 32).

Роман открывает нам, что случилось с Иваном, когда секрет обнаружился и когда организация подавления утратила свою эффективность. Параллельна этой теме вспышка Катерины на суде, когда она уже не может больше утаивать горечь от сознания своего унижения; или – взрыв гнева со стороны старейших монахов, когда провоняло тело Зосимы; или – тирада великого инквизитора, противостоящего образу Иисуса. И тема эта подкрепляется в самых неожиданных местах. Так, Снегирев говорит Алеше, что молчаливые и гордые детки долго перемогают в себе слезы, но вдруг прорвутся, если горе большое придет (14, 189). С другой стороны, мы узнаем об облегчении, полученном таинственным посетителем Зосимы, когда он наконец нарушил многолетнее молчание о совершенном им преступлении.

Множества психоаналитических работ об Иване Карамазове достаточно, чтобы мы помнили, что он служит примером подавления по Фрейду¹⁰. У Ивана секрет. Поэтому он и молчит. И в своем секрете во всей его полноте Иван не признается даже себе самому: суть его в том, что Иван живет над бездной, разверзшейся между страстной верой и полным неверием. Это справедливо по крайней мере вплоть до момента создания им поэмы о великом инквизиторе – а скорее всего, и до момента его разговора с Алешей.

Молчание в романе Достоевского есть, таким образом, отражение неспособности языка выразить реальность в ее самых важных аспектах, повествовательная стратегия, призванная пробудить и поддерживать интерес, источник драматического напряжения, средство характеристики персонажей (особенно невротических) и рычаг, движущий сюжет. Этого было бы более чем

достаточно, чтобы привлечь наш интерес. И однако это не все. Очевидно, что молчание играет существеннейшую роль в том мирозерцании и в тех человеческих ценностях, которые текст стремится представить. И это блестяще разыграно в трех ключевых главах романа, каждая из которых сфокусирована на личной драме одного из братьев. Это “Великий инквизитор”, “Кана Галилейская” в случае Алеши и “В темноте” в случае Дмитрия.

Это три великих момента молчания, каждый из которых относится к одному из братьев. Вместе они определяют параметры молчания на тематическом уровне.

Легенда Ивана – это не просто рассказ о молчании. Это еще и рассказ о том, чем оно, в конце концов, разражается. Сам Иван нарушает свое молчание ради Алеши. Он сообщает ему секрет (или ту его часть, которую сам сознает); секрет, который утаивает от Дмитрия и от всех вообще. Но рупор его идей, великий инквизитор, молчалив по сверхчеловеческой мерке. Он хранит молчание девяносто лет. Его секрет – секрет, который он не может поведать ни одной живой душе, – в том, что он не верит в Бога. Он не верит во власть того, что стоит перед ним. Но ему все еще является образ Христа. В этом отношении он точная копия всех атеистов Достоевского.

“Тут дело в том только, что старику надо высказаться, что наконец за все девяносто лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все девяносто лет молчал.

– А пленник тоже молчит? Глядит на него и не говорит ни слова?

– Да так и должно быть во всех даже случаях (...). Сам старик замечает ему, что Он и права не имеет ничего прибавлять к тому, что уже прежде сказано. (...) когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. Ему тяжело Его молчание. Он видел, как узник все время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и видимо не желая ничего возражать. Старику хотелось бы, чтобы Тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное. Но Он вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста” (14, 228, 239).

Перед нами – сопоставление двух видов молчания; одно (Ивана и великого инквизитора) представляет собой долгое мучительное хранение секрета, разрешающееся стремительным потоком слов – исповедью; другое – молчание внутреннего мира и покоя. Это противоположность между *молчанием* и *тишиной*. Но если модель, предложенная Эппштейном, справедлива, то за

молчанием Ивана и великого инквизитора стоит еще что-то, поскольку то, что они делают, это не высказывание долго скрываемой правды; они высказывают долго скрываемую полуправду. Другая половина, которую в этой интерпретации чувствует Иисус, состоит в том, что их все еще не отпускает лежащая в основе всего вера, о которой они не говорят и в которой они не признаются даже себе. Они принимают невыразимость за несуществование. Они тоже, на глубочайшем уровне, существуют в опасной точке пересечения веры и неверия, и их исповеди говорят о том, что происходит с духовно восприимчивой душой, отвергающей веру.

Затем речь идет об Алеше. В своем мистическом опыте Алеша ощущает нити всех бесчисленных Божиих миров сошедшими в его душе; что-то твердое, как сам свод небесный, входит в нее; она ощущает, будто кто-то посетил ее; какая-то идея воцаряется в его уме – и уже на всю его жизнь. Непосредственно перед этим повествователь описывает осенние цветы, заснувшие до утра, и затем – земную тишину, сливающуюся с тишиной небесной, земную тайну – с тайной небесной (14, 328). Это приводит на память воспоминание Зосимы о птицах, умолкших среди тишины и общей молитвы мира: “<...> птички замолкли, все тихо, благолепно, все Богу молятся” (14, 267). Алеша переживает безмолвие не только своей души, но и всего Творения.

Наконец, описывается момент, переживаемый Дмитрием, момент, когда его отец будет убит, но он еще не знает об этом. Он здесь, в саду, в этот роковой час.

«Но всюду было мертвое молчание и, как нарочно, полное затишье, ни малейшего ветерка. “И только шепчет тишина”, – мелькнул почему-то этот стишок в голове его <...>» (14, 353).

Как обычно, когда Дмитрий цитирует стихи, он цитирует неточно – на этот раз – из пушкинского “Руслана и Людмилы”. Однако в этой сцене присутствует необычная смесь ощущений: мертвое молчание, полное затишье, шепот тишины. Темное, угрожающее, тягостное молчание сосуществует, возможно, даже сливается с полной тишиной. И, конечно, на языке внутренних ощущений, это точнейшее отражение реальности данного момента. Хотя Федор Павлович действительно будет убит – событие, имеющее самые роковые последствия и для Дмитрия, – рука Господня словно удержит Дмитрия от убийства. Впоследствии Дмитрий скажет: “Бог <...> сторожил меня тогда” (14, 355).

Мысль о молчании вновь и вновь охватывает Дмитрия в моменты потрясений. Позже, будучи под следствием, он неточно

цитирует Тютчева: «“Терпи, смирайся и молчи”, – заключил он свою думу стихом, но опять-таки скрепился вновь, чтобы продолжать далее» (14, 423).

Если есть два вида молчания, и повествователь, очевидно, свидетельствует в пользу тишины, Достоевский как автор не дарует этой идее легкой победы. Как обычно, он подвергает любимейшую идею жесточайшему испытанию, в данном случае – испытанию пародией. Ибо самыми яркими приверженцами безмолвного жития окажутся в монастыре, как мы видели, фанатичные противники Зосимы, предводимые отцом Ферапонтом. Отец Ферапонт и отец Иов – величайшие постники и молчальники. Среди противников Зосимы были некоторые из “старейших и суровых в богомолье своем иноков, истинных постников и молчальников, замолчавших при жизни усопшего, но вдруг теперь отверзших уста свои, что было уже ужасно, ибо сильно влияли слова их на молодых и еще не установившихся иноков” (14, 301).

Ферапонт пародирует безмолвную жизнь не только своей личностью, но и теми образами, которые он воспроизводит. Выражая возмущение против почившего старца, он обращается к заходящему солнцу и упадает на землю с превеликим криком. Воскликая: “Христос победил заходящу солнцу!” (14, 304), он падает на землю и рыдает в голос, как малое дитя.

Прежде всего, нас может поразить перепев священных тем, связанных с Зосимой и Алешей (заходящее солнце, падение на землю и напоение ее слезами своими, подобие детям). Но отличается здесь не только язык: в исполнении Ферапонта слишком много шума, надрывности, даже телесного неистовства. Очевидно, что его молчание не было тишиной; это молчание подавленного гнева, наконец вырвавшегося наружу. Молчание, а не тишину открывает он в долгом подвиге монашеской жизни, молчание, в котором он страдает от видения хаоса мироздания, воплотившегося для него в мелких чертей. На самом деле, Ферапонт не соперник Зосиме. Он служит примером тех самых принципов, облеченных в одежды святости, которым противостоит Зосима. Молчание, связанное с Ферапонтом, Иваном, великим инквизитором, есть знак болезни, психологического нарушения. Но тишина Зосимы или Алеши или – в один краткий, но важный миг – Дмитрия, имеет свои корни в древней православной традиции. Зосима отстаивает образ жизни русского инока, того, что жаждет уединения и пламенной в тишине молитвы (14, 284).

Очевидно, что молчание и речь сосуществуют в тексте Достоевского в противоположении друг другу, если не в диалек-

тическом отношении. Мне уже приходилось доказывать, что для Достоевского человеческий язык это “падшая речь”¹¹. Фундаментальная мысль выражена в знаменитой тютчевской строке, которую обдумывал Достоевский, закладывая основание своего последнего романа. Но она только сжато выражала то, что он уже очень хорошо знал и против чего его герои и повествователи так долго возмущались, а именно, что человеческие существа обречены пользоваться речью, неадекватной их высшей природе, глубочайшей духовной реальности и полноте Бога. Когда они пытаются говорить о Боге, замечает Мышкин, они всегда говорят не о том (8, 182), и то же самое происходит, когда люди пытаются выразить свои глубочайшие мысли.

Однако можно доказать и наличие диалектики разных способов молчания в глубинной структуре романов Достоевского, где молчание замкнутости противостоит молчанию открытости и являет, несмотря на недостаточную последовательность Достоевского в словоупотреблении, диалектику *молчания* и *тишины*. Молчание первого рода – это молчание границ, молчание запретов и табу, в конце концов – молчание хаоса, тьмы и небытия. Это молчание, которое разграничивает, разделяет, отбирает и отмеряет и которое, следовательно, лежит в основе научной классификации и рационального мышления. Как у теологического догмата, у него есть своя область действия. Но достигнуть божественного источника жизни можно лишь посредством духовной тишины, исихии, возводящей к несказанному.

Молчание – разные виды молчания – с одной стороны, вводят нас в двойственность внутренне расколотых характеров, а с другой – в духовное единство характеров цельных. Первое – молчание человека, пытающегося наложить свой шаблон на непосредственные ощущения, данные в опыте, подвергая цензуре не подлежащее классификации, подобно Елиую, “омрачающему Провидение словами без смысла” (Иов, 38, 2), пытающемуся постигнуть невыразимое при помощи того, что Иван Карамазов назвал бы эвклидовым умом, и неизбежно все извращающему. Второе – молчание Иова, внимающего глубинной тишине Природы вне поверхностной суматохи и шума непосредственного опыта, человека, внемлющего словам Бога, говорящего к нему из бури. Мы можем постигнуть характер человека или персонажа, основываясь на природе его молчания, или, в случае тех, кто отрицает или избегает столь сильных переживаний, – на природе их разговорчивости.

Перевод с английского Татьяны Касаткиной

¹ *Calian C.S.* Hesychasm and Transcendental Meditation: Sources for Contemporary Theology? // *Eastern Churches Review* 1978. Vol. 10, N 1. P. 128.

² *Ware K.* The Power of the Name: the Function of the Jesus Prayer // *Theology Today*. 1965. October. P. 262; цит. по: *Calian C.S.* Op. cit.

³ *Russell H.M.W.* Beyond the Will: Humiliation as Christian Necessity in *Crime and Punishment* // *Dostoevsky and the Christian Tradition* / Ed. G. Pattison and D.O. Thompson. Cambridge etc.: Cambridge Univ. press, 2001. P. 227.

⁴ *Epstein M.* Post-Atheism: From Apophatic Theology to "Minimal Religion" // *Russian Modernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture* / Ed. M.N. Epstein et al. N. Y.; Oxford: Berghahn Books, 1999. P. 355.

⁵ *Пушкин А.С.* Борис Годунов. Финальная сцена.

⁶ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 271 и след.

⁷ *Андреев Л.* Молчание // *Журнал для всех*. 1900. № 12. С. 1427–1438.

⁸ Я говорил об использовании "слова с лазейкой" как о психологической стратегии в моей статье: *Jones M.V.* "The Eternal Husband": Discourse with a Noose // *Essays in Poetics*. 1995. Vol. 20. P. 46–59.

⁹ Выделения полужирным в тексте принадлежат цитируемому автору, курсив – автору статьи.

¹⁰ Среди прочих см.: *Seeley F. Ivan Karamazov* // *New Essays on Dostoevsky* / Ed. M.V. Jones and G.M. Terry. Cambridge etc.: Cambridge Univ. press, 1983. P. 115–136.

¹¹ *Джоунс М.* Достоевский после Бахтина. СПб., 1998. С. 211–215.



Ре Омацу

ПОПЫТКА ХАРАКТЕРОЛОГИИ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ” В СВЕТЕ ИХ ОТНОШЕНИЯ К ДЕТАМ

Главная цель данной статьи заключается в том, чтобы выявить характерные черты личностей трех братьев Карамазовых в свете их отношений к детям. Отношение героев к детям в произведениях Ф.М. Достоевского представляет собой один из важнейших вопросов исследования его творчества. Недаром старец Зосима говорит: “Деток любите особенно, ибо они тоже безгрешны, яко ангелы, и живут для умиления нашего, для очищения сердец наших и как некое указание нам” (14, 289).

Эти слова старца являются одной из центральных идей романа, поскольку все главные герои – братья Карамазовы – имеют отношение к детям и это отношение играет важную роль в их судьбах.

Алеша сталкивается с незащитным ребенком – Илюшей – в сцене его конфликта с другими мальчиками, и в тот же самый день в трактире “Столичный город” Иван рассказывает Алеше всякие истории о незащитных детях, которые прямо или косвенно напоминают нам Илюшину судьбу.

Вспомним, чем началась несчастная судьба мальчика. Она началась именно тем, что Митя Карамазов грубо оскорбил Снегирева, которого мальчик очень любит. Еще хотелось бы напомнить, что и четвертый брат, Смердяков, тоже причастен к судьбе Илюши: именно он подталкивает его на жестокий поступок по отношению к Жучке, после чего мальчика сильно мучает совесть.

Одним словом, действия всех братьев Карамазовых одной цепью переплетены не только вокруг главного события романа – отцеубийства, но и вокруг судьбы маленького мученика в лице Илюши. В силу этого можно предположить, что характерные черты каждого из братьев наиболее отчетливо проявляются именно в их отношении к детям (или к вопросам о детях).

АЛЕША

В четвертой книге второй части романа изображается первая, к тому же случайная встреча Алеши с Илюшей. Эта сцена встречи с незащитным ребенком является ключевым моментом для осмысления личности младшего брата Карамазовых. Посмотрим, что случилось в этой сцене: “{...} он (Илюша. – *Р.О.*) сорвался с места и кинулся сам на Алешу, и не успел тот шевельнуться, как злой мальчишка, нагнув голову и схватив обеими руками его левую руку, больно укусил ему средний ее палец. Он впился в него зубами и секунд десять не выпускал его. Алеша закричал от боли, дергая изо всей силы палец. Мальчик выпустил его наконец и отскочил на прежнюю дистанцию. Палец был больно прокушен, у самого ногтя, глубоко, до кости; полилась кровь” (14, 163).

Заступаясь за бедного мальчика, Алеша не смог добиться его доверия, а, наоборот, Илюша с враждебным чувством нападает на Алешу – младшего брата Мити. В результате “полилась кровь”. Стоит обратить особенное внимание на этот момент, поскольку, на мой взгляд, эта сцена наиболее ярко освещает характер Алеши при сравнении с его братьями.

В сцене, процитированной выше, Алеша сталкивается с незащитным ребенком самым прямым образом. Можно сказать, это даже слишком прямо, ведь в результате такого непосредственного контакта Алеша проливает свою кровь за ребенка в буквальном смысле. У него совсем отсутствует осторожность, когда он вмешивается в конфликт между мальчиками и протягивает руку Илюше – борцу-одиночке в отчаянном положении. Но “Алеша никогда не мог безучастно проходить мимо ребяток” (14,160).

Даже когда Илюша укусил его палец и “отскочил на прежнюю дистанцию”, Алеша сам не отступает и говорит: “Ну хорошо, {...} видите, как вы меня больно укусили, ну и довольно ведь, так ли? Теперь скажите, что я вам сделал?” (14, 163).

Здесь мы видим, как младший Карамазов подходит близко к детям и не может иначе относиться к ним, хотя при этом он рискует слишком прямо с ними столкнуться. Его близость к детям в физическом и нравственном смысле служит самым ярким примером того, что “любить пассивно он не мог; возлюбив, он тотчас же принимался и помогать” (14, 170).

ИВАН

С точки зрения близости к детям Иван Карамазов представляет собой полюс, противоположный Алеше. Для личности Ивана характерна трагическая раздвоенность. С одной стороны, он рассказывает о своей любви к детям, и в этом можно видеть потенциал его человеколюбия. Но, с другой стороны, он смотрит на детей только издали: его коллекция детских эпизодов включает в себя только тех детей, о которых он слышал и читал, но которых никогда не видел собственными глазами. Есть парадокс в словах Ивана “деток можно любить даже и вблизи” (14, 216), так как на самом деле он никогда не стоял вблизи к детям, не рисковал прямо столкнуться с незащищенным ребенком.

К слову, ранение на пальцах в “Братьях Карамазовых” имеет некое символическое значение. В одиннадцатой книге четвертой части Лиза рассказывает газетный эпизод о распятом мальчике с отрезанными пальцами. Она говорит о своем жестоким воображении: “Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть” (15, 24).

Но после этого Лиза намеренно ранит свой палец, вложив его в щель и захлопнув дверь. В этом странном поведении Лизы можно видеть ее желание приблизиться к распятому мальчику, испытав хоть сотую долю его муки. Все-таки Иван, послушав тот же рассказ, “вдруг засмеялся и сказал, что это в самом деле хорошо. Затем встал и ушел” (15, 24). Трудно определить, почему он так реагирует на рассказ о малолетнем мученике, но его отношение к этому эпизоду свидетельствует о высокой степени его отдаленности или скорее обособленности от страдающего существа, в отличие от Алеши и Лизы.

Такая обособленность от другого живого существа является сущностью трагического характера Ивана. Когда он обвиняет всяких мучителей ребенка, он отрицает не только солидарность в грехе с детьми, но и свою солидарность в грехе с людьми. Если действительно он понимает солидарность в грехе между людьми, он же должен понять, что он тоже в какой-то степени причастен к страданиям этих маленьких жертв. У него вообще отсутствует чувство причастности к чьей-нибудь судьбе. Вот почему он так потрясен, когда Смердяков намекает на причастность Ивана к отцеубийству. Он нервно реагирует на намек Смердякова: “Почему, почему я убийца? О Боже!” (15, 63).

Он живет в состоянии обособленности от жизни, и у него отсутствует вера не только в Бога, но и в живую связь с судьбой других людей.

Несомненно, в Иване мы видим жажду любви и живого общения, но все-таки ему невозможно добиться этого из-за исконной удаленности от людей.

МИТЯ

Что касается Мити Карамазова, его отношение к страдающим детям посложнее и имеет двойственное значение. С одной стороны, он сам выступает в качестве мучителя ребенка: когда он грубо оскорбляет Снегирева, этим он бесцеремонно трогает чувствительную душу Илюши и подвергает его самому тяжелому страданию. Но, с другой стороны, в этой сцене Митя в отличие от Ивана самым прямым образом сталкивается с незащитным мальчиком. Когда на площади Илюша целует Митины руки, тот буквально прикасается к страдающему ребенку и его судьбе и уже не может отойти от этой связи. Как ни парадоксально, в этом прямом прикосновении есть и его грех и в то же время возможность нравственного воскресения: он своими руками мучил ребенка, но тем более склонен к сознанию своей причастности к судьбе жертвы. Посмотрим, что случилось с Митей в дальнейшем развитии события.

На первый взгляд Митя поступает так, как будто он совсем забыл о Снегиреве и его сыне. Он слишком занят другими вопросами: о Грушеньке и деньгах. Но на самом деле он никогда не может забыть до конца свой жестокий поступок по отношению к невинному существу, и, вопреки его намерению, ему вспоминается сцена на площади. Он говорит: “Этот стишок у меня из души вырвался когда-то, не стих, а слеза... сам сочинил. Не тогда, однако, когда штабс-капитана за бороденку тащил...” (14, 366).

Также ему вспоминается его грех в совсем неуместный момент, когда он готовится к поездке в Мокрое. Мкртчан справедливо пишет о том, что Митя вспоминает и об Илюше, и подсознательная мысль об Илюше в конце концов приведет его к сновидению о дите: «И хотя связи между снами и реальностью часто причудливы, и капризны, было бы рискованно полагать, что фраза Дмитрия о штабс-капитане, оброненная им накануне, — свидетельство того, что он думал и об Илюшечке, об его слезах,

а в результате ему приснился сон о том, как плачет “дите”, как оно несчастно. (...) И в этом смысле сон Дмитрия имеет отношение к Илюшечке и к всему тому, что говорит Иван о детях»¹.

Сновидение о дите для Мити является моментом его нравственного возрождения. В этот момент он сознает свою причастность к судьбе невинных детей и уже не может смотреть на них издали. Чувство, испытанное им, изображается следующим образом: “И чувствует он еще, что подымается в сердце его какое-то никогда еще не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дите, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтобы не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским” (14, 456–457).

Митя может так живо испытать страдание и боль детей именно потому, что он собственными руками, хоть нечаянно, мучил ребенка. Можно считать, что прикосновение Илюшиных губ к рукам Мити открыло ему путь к сознанию своей вины и определило его дальнейшую судьбу.

Конечно, Митя сильно отличается от Алеши тем, что он сам подверг невинного ребенка страданию. Тем не менее, достигая чувства живого сострадания через сновидение, он уже не может стоять далеко от чужого страдания. В этом смысле Митя гораздо ближе к Алеше, чем Иван.

КАК ОНИ ОТНОСЯТСЯ К СОБСТВЕННОМУ ДЕТСТВУ

В качестве дополнения к сказанному выше стоит рассмотреть отношение братьев Карамазовых к их собственному детству. Как известно, ни у одного из братьев не было так называемого счастливого детства, тем не менее они по-разному относятся к своему детству, точнее сказать, детство по-разному вспоминается им.

Для Алеши самым ярким впечатлением является воспоминание о своей матери: “Он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, перед ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую крепко до боли и моля-

щую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице..." (14, 18).

В этой сцене мы видим живое прикосновение ребенка к рукам, оберегающим его. Несомненно, такое воспоминание об обнимающих его руках связано с упомянутыми выше чертами характера Алеши – близостью к людям и чувством связи с другими.

У Дмитрия Карамазова тоже есть святое воспоминание о детстве. Он всю жизнь не забывает, как доктор Герцентубе нежно относился к нему и подарил фунт орехов. Даже такая мимолетная встреча с добрым стариком возбуждает у Мити положительное чувство благодарности, и оно навсегда остается у него. Возможность нравственного возрождения Мити лежит именно в святом воспоминании детства.

Только у Ивана не упомянут соответствующий момент святого воспоминания. В этом тоже можно видеть другой аспект трагедии Ивана, ведь по словам Алеши, "именно это воспоминание одно его от великого зла удержит" (15, 195). В самый критический момент к Ивану приходит не спасающая сила воспоминания, а кошмар о черте. В связи с героями романа "Идиот" Скафтымов пишет: «Наличность "детскости" в его героях – это всегда признак указания на "живые источники сердца", не заглушаемые никакими уверениями и соблазнами отрицающего рассудка и гордости. Здесь, в этой непосредственности, в этом "возвращении к себе домой" живут для него призывы к высшим идеальным ценностям любви и прощения»².

Мы можем сказать то же самое в отношении к сохранению святого воспоминания в героях.

Таким образом, отношение братьев Карамазовых к собственному детству ясно проявляет степени их склонности к живому общению и во многом предсказывает их дальнейшую судьбу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Характерные черты личностей братьев Карамазовых можно видеть в самых разных аспектах их жизни – в социальном статусе, в действиях и словах, в степени причастности к отцеубийству и т.д. Но мы видели, как их отношение к детям проявляет сущность их характера, т.е. степень близости к страданию других людей. Пушкирева права, когда она пишет: «Ребенок у Достоевско-

го, особенно “оскорбленный ребенок”, – всегда “камертон”, “пробный камень” на фальшь»³.

Но возможно спорить с ее мнением, что в произведениях Достоевского дети выступают исключительно как анекдот или мимолетные эпизоды, лишённые самостоятельной личности. На мой взгляд, дети появляются именно в таком виде только для тех героев, которые не стоят “вблизи” к детям.

Для Ивана характерна самая высокая степень обособленности от судьбы других людей, и в этом заключается его трагедия. Он живет в полном нравственном уединении, и у него отсутствует чувство соприкосновения с жизнью другого существа. Можно считать, что Алеша, целуя его прямо в губы, дал ему именно то, чего Ивану не хватает.

Алеша отличается от других братьев самой высокой степенью близости к судьбе незащитного существа. Его раненый палец здесь приобретает символическое значение – он, получая ранение, разделяет боль с малолетним мучеником. В этом смысле Алеша не имеет себе подобного не только в “Братьях Карамазовых”, но и в других произведениях Достоевского. Некоторые герои (например, Ваня в “Униженных и оскорбленных” и князь Мышкин в “Идиоте”) заступаются за бедных детей и пытаются спасти их, как и Алеша. Но Алеша является единственным героем, кто буквально пролил свою кровь за детей. Он часто называется положительным героем, но не всегда ясно, в чем положительное начало его личности. Мы можем видеть положительное начало именно в его близости к детям и его испытании общей боли с детьми.

С учетом этой особенности характера Алеши мы можем более ясно видеть смысл последней сцены романа. У могилы Илюши Алеша стоит среди мальчиков и разделяет с ними общую боль и потерю. Алеша недаром обращается к мальчикам: “Ну пойдёмте же! Вот мы теперь и идем рука в руку” (15, 197). Мы не можем видеть, как тесно руки Алеши соприкасаются с маленькими ручками детей, но все равно: в этот момент между ними нет уже никакого расстояния, ни физического, ни душевного.

¹ Мкртчян Л.М. Дети в Братьях Карамазовых // Вести. Ереван. ун-та. Обществ. науки. 1971. № 3. С. 36.

² Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа “Идиот” // Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 78.

³ Пушкирева В.С. Дети и детство в творчестве Ф.М. Достоевского и русская литература второй половины XIX в. Белгород, 1998. С. 10.



С.Б. Пухачев

КИНЕСИТИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД РОМАНОМ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

“Видишь: ему на бороду надо глядеть; бороденка у него рыженькая, гаденькая, тоненькая. Коли бороденка трясется, а сам он говорит да сердится – значит ладно, правду говорит, хочет дело делать; а коли бороду гладит левою рукой, а сам посмеивается – ну, значит надуть хочет, плутует. В глаза ему никогда не гляди, по глазам ничего не разберешь, темна вода, плут, – гляди на бороду” (14, 253).

В романе “Братья Карамазовы” есть и такой эпизод: госпожа Хохлакова, опираясь на естественные науки, уверяет Митю, что человеческий характер можно узнать по походке (14, 348). В чём Митя, однако, сомневается. Между тем, в романе отчетливо и неоднократно маркируется именно его походка. Шаг твёрдый, аршинный, походка солдатская, строевая и т.п. И она, как совершенно справедливо сомневается её обладатель, не отражает его характера вполне. Какой из Дмитрия Карамазова строевик? Но запомнив эту походку, нам легче поверить в то, что он умеет шить (в критическом эпизоде с ладанкой), или принять на веру, без иронии, его преувеличенное на взгляд, например, следовательно представление о чести.

Более того, представители таких относительно новых научных дисциплин, как кинесика (изучение жестовых движений), гаптика (изучение тактильных коммуникаций), окулесика (изучение “языка взглядов”)¹, считают, что существует так называемая “правда тела”, иными словами, вербальное сообщение может быть ложным, невербальное – соответствует истинному состоянию отправителя. Его очень трудно исказить и, наблюдаемое в комплексе, оно адекватно чувствам реципиента. Мысль Алексея

Толстого о том, что слово имеет ощутимый “моторный” подтекст – “жест”, который выявляется в литературе, находит здесь своё подтверждение. В своем докладе 1934 г. он утверждал, что “отвлечённые понятия, идеи также сопровождаются жестом, может быть, более неуловимым, тонким, может быть, не у всех одинаковым”, ибо “каждое слово в языке, каждое понятие таят образ и связанное с ним психическое движение, так или иначе сигнализирующее физическому жесту”². В настоящей статье мы предлагаем, однако, вычленить более самостоятельное значение жеста, который часто случайно связан со словом и часто закономерно – с мыслями и чувствами героя. Сразу оговоримся, что необходимо учитывать тот факт, что невербальная коммуникация может считаться успешной только при реальном общении, т.е. тогда, когда наблюдателю представлен весь спектр физического поведения человека. В случае с литературным персонажем мы имеем дело с текстом, т.е. с теми жестами или взглядами, которые счел нужным упомянуть писатель. Мы как бы “видим” того или иного героя только глазами писателя. Здесь могут появляться и появляются слова, сопровождающиеся движениями, которые в кинесике называются “дублирующими” (многочисленные движения тела, усиливающие высказывание). Окрик может сопровождаться ударом кулаком по столу, слова сомнения – покачиванием головы и т.п., но количество таких “кинов” (термин кинесики, означающий микродвижение, не разлагаемое более на части) так велико, что на бумаге их зарегистрировать невозможно. Писатели и не ставят себе такой задачи. И нас, в первую очередь, будут интересовать другие движения – те, которые существенно дополняют характеристику героя, существуют без словесного сопровождения или противоречат высказыванию, – одним словом, выступают как полноправные элементы изобразительной системы Достоевского.

Странно, но стало общим местом говорить о скупости портретных характеристик в творчестве Достоевского, об общем авизуальном характере его произведений. Но достаточно вспомнить об эпизоде с монеткой, которая, по утверждению писателя, должна “звенеть и подпрыгивать”, чтобы убедиться в обратном. По свидетельству Анны Григорьевны, он диктовал свои произведения с такой бурной жестикуляцией, что это не могло не попасть в текст. Некоторые сцены в его романах просто необыкновенно визуальны (сцена передачи Дмитрием денег Кате, труп Федора Павловича, портрет Фетюковича, сны, арест Мити и т.д.). А чего стоит мгновенное и вынужденное “укрупнение пла-

на" читателя-зрителя, когда в многолюдной и громкой сцене вдруг кто-то обращается к кому-то шёпотом. Или: "...садись Алёша, вот так..." (14, 314). Некоторые слова вообще невозможно произнести без жеста – "стоило этой барыне вот так только мизинчиком перед ним сделать..." (15, 52). Это относится ко всем романам писателя. В "Идиоте" Ганя, а за ним и его сестра говорят: "Я вот во столечко это ценю" (8, 391). Эти слова невозможно не сопроводить жестом, как и такие, например: "Я вот как наелся", или "Мне это вот как надоело".

Примеров очень много, но, к сожалению, эта сторона творчества Достоевского практически обойдена вниманием исследователей. Нам известна только одна статья И.З. Белобровцевой "Мимика и жест у Достоевского"³, но в ней автор сосредоточилась только на странных, противоречивых, невольных, неожиданных или незавершённых движениях. Мы же постараемся провести максимально полный анализ всего комплекса жестов и движений (относя сюда и выражение глаз, улыбки, изменение цвета лица, речевые темпы, интонационные характеристики, пространство общения – одним словом, все движения тела, имеющие информационную природу⁴), присущих тому или иному персонажу, какими бы естественными они ни казались, как бы они, на первый взгляд, ни соотносились с речью и ходом действия. Статистические выкладки выведут, как мы надеемся, на некоторые теоретические обобщения.

В романе "Братья Карамазовы" действуют пятьсот двадцать человек. Среди них упомянуты девяносто три литературных, исторических или мифологических персонажа, сто сорок один человек имеет имя, двести восемьдесят шесть – безымянны. Кстати сказать, наличие или отсутствие имени практически не влияет на объёмы и подробности визуальных характеристик. Мы ничего не знаем о враче Варвинском, но прекрасно "видим" суетливую, шныряющую фигурку обдорского монашка с его быстрыми, любопытными, острыми глазками, выглядывающими из-под правой руки о. Ферапонта. Если условно разделить действующих лиц романа на три категории, то к третьей можно отнести группу примерно из трехсот девяноста человек, в которой отмечается только профессиональная, сословная, национальная принадлежность, пол, возрастные особенности и, пусть предельно скупые, физические характеристики. Лишь иногда встречаются эскизные портреты, какие-нибудь детали. Но, как это часто бывает у Достоевского, и в этой группе можно встретить героев, которым автор "поручает" очень важные для

своего замысла действия. Например, перед началом допроса-гона Дмитрия Карамазова, судебный писарь одет в *поношенный охотничий* пиджак. Но именно он, во время “сна про дитё”, из сострадания, подложил ему под голову подушку, “от чего душа несчастного как бы сотряслась от слез” (14, 457). Или покровительница Софьи Ивановны, второй жены Федора Павловича, “задала ему две знатные и звонкие пощёчины и три раза рванула его за вихор сверху вниз...” (14, 14). О значении этих действий-жестов будет сказано ниже.

Во второй группе (около двадцати человек) проксемические и иные характеристики невербального поведения тоже достаточно скупы, но точны. Например, Пётр Александрович Миусов. Во-первых, он “обладатель” уникального для этого романа жеста (им автор маркирует ещё поведение только пана Врублевского) – во время беседы со старцем он дважды перекладывает ногу на ногу, т.е. использует защитный жест, который в обстановке кельи приобретает и подчеркнуто пренебрежительный характер. Петр Александрович, с самого начала отказавшись от благословения (а потом уже не получив его у игумена), продолжает попадать не в такт. Его глубокий светский поклон, пародийно повторенный Фёдором Павловичем, выглядит комично и неуместно. Он стоит впереди всех, встаёт с места раньше всех, “уважая свой взгляд”, глядит на старца в упор (что на языке взглядов означает вызов)⁵. Миусов служит своеобразным жестовым мостиком между фазами скандала в келье у старца. Важное для Ивана Карамазова благословение, которое он получил от о. Зосимы, и некая торжественность, возникающая в эту минуту, прерывается вдруг – Миусов вскинул плечами (по одному из значений этот жест означает нежелание вмешиваться⁶) “и в ту же минуту Федор Павлович вскочил со стула” (14, 66). Кроме того, осанистый вид и чувство собственного достоинства, неоднократно подчеркнутые автором, резко контрастируют с его интонационным и речевым “поведением” – от бормотания в начале эпизода, до криков (более десяти раз) в конце, с быстро преодолеваемой дистанцией от полного недовольства собой, до самодовольства, наконец – со стремительным бегством в итоге. Даже политические взгляды, видимо, вполне либеральные, развеяны простым обстоятельством – он говорит о необходимости явиться на “проклятый обед” даже не обращая внимания на то, что монашек слушает, т.е. для Петра Александровича, как и для любого крепостника, есть сорт людей, которые за людей как бы и не считаются. А между тем тридцатью семью страницами раньше автор специально

подчеркнул, что монашек "промолчал из чувства собственного достоинства" (14, 34). Прав оказался в этом случае взявший на себя роль пересмешника Фёдор Павлович – неважная квартирка Пётр Александрович даже и для духа нечистого.

Такая, казалось бы, проходная фигура, как Пётр Фомич Калганов, родственник Миусова, с кинеситической точки зрения как будто не определена. Автор отмечает странную неподвижность во взгляде, молчаливую неловкость, но удивительную порывистость и импульсивность в ситуации "один на один". Несмотря на "сложение крепкое и рост высокий", Достоевский все время подчёркивает детские черты его характера. Петруша Калганов, сконфузившись, подает милостыню, смутившись, во все не кланяется о. Зосиме, зато достаточно решительно прекращает нечестную игру, а в конце эпизода в Мокром делает очень важный жест, о значении которого будет сказано ниже.

Пётр Ильич Перхотин – фигура сдерживающая и в какой-то степени разоблачающая Митю. Ю.П. Мармеладов в своём исследовании "Тайный код Достоевского"⁷ перечисляет несколько персонажей из произведений писателя, которые, по его мнению, как-то связаны с Ильёй-пророком, громовержцем, с его карающей силой, но иногда и странным бессилием изменить что-либо в сложившейся обстановке. Таковы поручик-Порох, Мурин, Ростанёв, полицейский Ярослав Ильич из "Господина Прохарчина", Иван Ильич из "Скверного анекдота" и некоторые другие. Исследователь не упомянул Петра Ильича Перхотина, а между тем он так же олицетворяет силу наказующую и тем самым, по Достоевскому, силу бессильную. Пётр Ильич, "любитель пистолетов", поднимает громовой стук в ночь убийства. В его невербальном поведении Достоевский отмечает всего шесть (но в высшей степени характерных) элементов. Он "хватает за руку Дмитрия и разворачивает его к зеркалу", "скрежещет зубами", "дико рассматривает", "топает ногой в землю", "нахмуривается", "недоверчиво глядит" и, наконец, "плюёт". Очевидные коннотации с гневным поведением пророка Ильи дополняются "бытовой" расшифровкой такого жеста, как "топанье ногой". Он означает существование препятствия, понимание того, что нет действенных способов его преодоления, но так же и горячее желание преодоления этого препятствия, которое для субъекта важнее, чем любые обстоятельства⁸. Поняв всю тщетность своих усилий, Перхотин, так сказать, сходит со сцены (превращается в ловеласа), уступая своё место другим "движущим силам".

Несмотря на то что в своём невербальном поведении паны Муссялович и Врублевский повторяют движения друг друга (в кинесике это называется “отзеркаливание” и свидетельствует о зависимости друг от друга), их жесты не идентичны. Муссялович менее активен. Его горячность и задор никак не проявляются. На протяжении всей сцены он не сделал ни одного жеста, лишь в конце театрально встал перед Грушей. Его “телохранитель” перекладывает ногу на ногу, вскидывает плечами, шагает по комнате, раскачивается, грозит кулаком Груше, наконец, закладывает руки за спину. Об этом последнем жесте можно сказать, что это жест отваги (человек открывает грудь и шею) и в этом Врублевский похож на Трифона Борисовича Пластунова, который именно так прощается с Митей⁹. Любопытно, что автор все время подчеркивает огромный рост Врублевского, огромные подошвы сапог и проч., что не помешало Мите в критический момент схватить пана в охапку, поднять на воздух и вынести из комнаты. Попутно заметим, что такой почти сказочной силой в романе обладают только три человека. Уже упомянутый Митя (если через забор он перелезает все же с помощью гимнастики, “энергически подтянувшись”, то госпожа Хохлакова отлетает от его крика на другой конец гостиной, как от Соловья-разбойника), Иван, который совершает совершенно невозможный жест, – он “схватил судебного пристава за плечи и ударил (не повалил, а именно ударил. – С.П.) об пол”. И наконец, капитан Снегирёв – его неожиданную силу почувствовал Алеша. Но физическая сила лишь расчищает пространство, как в случае с Митей, свидетельствует о возможностях взбунтовавшегося и нездорового духа или мешает пониманию трагедии капитана, подчёркивая к тому же силу его унижения Дмитрием Карамазовым, как в случае с Алёшей. Напротив, усталость и ослабленность даёт возможные преимущества в извечной борьбе, которую ведут герои Достоевского. Например, когда Митя, потерпев поражение в попытке достать деньги у Горсткина Легавого, возвращается в город, то он так слаб, “что его мог побороть встречный ребёнок” (14, 342). Если усмотреть здесь намек на библейский текст о борьбе Иакова с ангелом, то выстраивается любопытная параллель. Иаков, известный своими хитроумными проделками, однажды встречает на дороге ангела, но, только ослабев и охромев, уступает и получает благословение и новое имя народа. Митю мог бы побороть ребёнок (ребёнок – ангел – примелькавшаяся метафора), но этого не происходит, и он набирается сил для новой бесплодной борьбы. Нельзя сказать, что Достоевский прида-

ет слабости однозначно положительное значение. Ведь слаб и Смердяков. Но, может быть, не случайно Митя говорит о Смердякове: "Это болезненная курица, которую прибуёт восьмилетний мальчишка" (14, 428), избегая слов "поборет" и "ребёнок".

Обитатели монастыря ведут себя соответственно обстановке и званию. Говорят благоговейно и сурово, твердо, раздельно упирая на каждое слово, иногда повелительно, иногда прочувствованно. Жестовые характеристики практически отсутствуют. Тем значительнее роль мельчайших деталей. Например, о. Николай – игумен монастыря, при встрече гостей выступает вперед на середину комнаты (напомним, что суд над Митей, а вернее судейская коллегия оказалась как раз посередине залы, поскольку за ней пришлось поставить дополнительные ряды для публики, и это подчеркнуто Достоевским – 15, 90)¹⁰. Совсем не так встречает своих гостей о. Зосима. Он появляется одновременно с ними из разных дверей. В дальнейшем старец несколько раз привстает, присаживается, встает, чтобы подойти к гостям. О. Николай же замирает на месте, только с "важностью слегка наклоняет голову" и делает тот самый поклон, над которым смеется Фёдор Павлович (14, 83).

При всем изуверстве и юродском поведении о. Ферапонта, автор придаёт ему очень женский жест, встречающийся на русских иконах – "пригорюнившись и приложив правую ладонь к щеке" (14, 303), совсем как Настасьюшка, богомолка у о. Зосимы. Но тут же Достоевский заставляет Ферапонта завопить как безумного и махнуть рукой, тем самым обнажая и поверхностность его печальных претензий ("когда подохну, всего-то лишь стихирчик малый" (14, 304) прочтут над ним) и подчёркивая значительную дистанцию от настоящего молитвенного чувства богомолка.

Судейские лица в своем жестовом поведении так же достаточно предсказуемы. Доминирующие движения тела у Ипполита Кирилловича и Николая Парфёновича – это подмигивание, тонкие улыбочки, переглядывания, знаковые толчки друг друга, зоркие и жадные разглядывания (вплоть до потери осанки), раздражительные и холодные усмешки. Они и говорят-то "как-то подползая". Разница в нюансах – прокурор более твёрд и строг, судебный следователь мягок, но настойчив, он может позволить себе лепетать, говорить тихо и смиренно, удивляться и уступать, что вполне соответствует его методу. Но в конце допроса и он приобретёт "полную сановитость". Становой Маврикий Маврикович Шмерцов совершает всего одно движение, он "уселся

грузно, широко и как бы не заметив, крепко потеснил собою Митю” (14, 461). Исправник Михаил Макарович – эпизодическая фигура, но мы вновь видим, какую роль в творчестве Достоевского играют эти проходные персонажи. Казалось бы, бессмысленный и не относящийся к делу каламбур Фёдора Павловича об исправнике-Направнике и расстроенном деле (14, 38) находит здесь своё смысловое разрешение (исправник Фёдора Павловича и Михаил Макарович даже внешне похожи). Первые движения Михаила Макаровича крайне агрессивны. Он кричит, подступает, грозя рукой (но автор не пишет – кулаком или пальцем), багровеет, трясётся, восклицает. Прокурор даже обхватывает его руками. Груша именно ему кидается в ноги. Но через десять минут его поведение разительно меняется. Просто побыл немного с Грушей (он отводил ее вниз), и уже его “взволнованное лицо выражало горячее отеческое почти сострадание к несчастному”. Исправник говорит, что Мите необходимо оправдаться, называет Грушу доброй умницей, христианской и ни в чем не повинной душой (напомним, за десять минут до этого он же называл её главной преступницей, неистовой и развратной). Что же произошло? В общем-то, с судейской точки зрения ничего особенного. Ни доказательств невиновности или виновности, улики или алиби – ничего: “<...> она руки у меня, старого, полезла было целовать, за тебя просила”. Этого было достаточно, чтобы “наш исправник”, добряк, как называет его автор, “ангельская душа” и “ангел-хранитель”, как называет его Митя, впустил в свое сердце горе Грушеньки, горе человеческое, и сострадал до слёз. Допрос продолжился только после того, как исправник ушел (14, 412, 417, 418).

Не менее любопытна и фигура адвоката Фетюковича (сразу вспоминается гоголевское – “фетюк”, которое Ноздрёв обращает к своему родственнику, а по Далю – это “угрюмый человек, брюзга, кто вечно дуется”¹¹). Автор “бросает” нам в глаза очевидное противоречие между внешним обликом адвоката и его голосом. “Это был длинный, сухой человек с длинными, тонкими ногами, с чрезвычайно длинными, бледными, тонкими пальцами... с тонкими, изредка кривившимися не то насмешкой, не то улыбкой губами (улыбка, переходящая в насмешку и наоборот, встречается только у Ракина. – С.П.)... Лицо его было бы и приятным, если бы не глаза его, сами по себе небольшие и невыразительные, но до редкости близко один от другого поставленные, так что их разделяла всего только одна тонкая косточка его продолговатого тонкого носа” (15, 93). Голос же у него был “пре-

красный, громкий и симпатичный, и даже в самом голосе этом как будто слышалось уже нечто искреннее и простодушное" (15, 152). "Слушая" речь адвоката мы уже готовы забыть о его птичьим (цапля?) облике, поверить в "тонкую связь между адвокатом и присяжными", поверить в то, что она существует и работает, поверить и принять (как это и произошло с залом) все его аргументы и доводы. Если бы не одна деталь, невозможная в живом человеке и потому запоминающаяся, – спина на шалнере, сгибающаяся посередине чуть не под прямым углом. У Генриха фон Клейста в статье "О театре марионеток"¹² между прочим подмечено: "...какой непорядок учиняет сознание в естественной грации человека". Но тут не непорядок, Фетюкович находится за пределами возможностей человеческого движения. Он напоминает куклу, которую можно согнуть (нанять?) как угодно. По крайней мере, пишет Клейст, кукла никогда не жеманилась бы (т.е. была бы искренна и простодушна, как голос адвоката. – С.П.). "Ибо жеманство появляется... тогда, когда душа (*vis motrix* – движущая сила) находится не в центре тяжести движения, а в какой-либо иной точке. Поскольку машинист, дергающий за проволоку или за нитку, ни над какой другой точкой, кроме этой, просто не властен, то все остальные члены, как им и надлежит, мертвы, они чистые маятники и подчиняются лишь закону тяжести – прекрасное свойство, которого не найти у подавляющего большинства наших танцовщиков"¹³. И далее Клейст пишет, что у Дафны, преследуемой Аполлоном, душа находится в позвонках крестца – "она сгибается, словно вот-вот сломится", а у Париса, который "стоит среди трёх богинь и передает яблоко Венере: душа находится у него и вовсе (ужасное зрелище) в локтях"¹⁴. Фетюкович, как и остальные судейские, "впивается", "привязывается", "вцепляется", "жадно допрашивает", "наострив уши прислушивается". Но движение у него одно – "не то что кланясь, а как бы стремясь и летя к своим слушателям" (15, 153). Правда, в конце своего присутствия в романе адвокат прикладывает руку к сердцу (15, 175). Но Достоевский не мог не чувствовать то, что знают современные психологи, – этот жест имеет по крайней мере четыре значения: убеждения, клятвы, благодарности или отказа¹⁵.

Торжественное и с проволочками появление в романе Кузьмы Кузьмича Самсонова ("он вплыл наконец в залу" – 14, 333), его важный и неприступный вид, контрастирует с порывистыми и многочисленными движениями Мити. В этом смысле Самсонов "повторяет" жестовые характеристики, которые Достоевский

дал Тоцкому в романе “Идиот”. Но здесь одна деталь разрушает царственный образ Кузьмы Кузьмича (“благороднейший старик, и какая осанка!” – думает Митя, – мы, правда, знаем о нем больше, но “видим” одно и то же) – это нижняя губа, отвисшая лепёшкой. Как известно, “лепёшка” – это высушенный кусок скотского навоза¹⁶.

Среди относительно второстепенных персонажей есть две абсолютно противоположные фигуры: Григорий Васильевич Кутузов и тульский помещик Максимов. Один – мрачный, глупый резонёр, честный и неподкупный, холодный, важный и не болтливый, второй – медово присюсюкивающий лысоватый господин со сладкими глазками, в которых к тому же было что-то лупоглазое. Несмотря на различность физических характеристик, они по-разному иллюстрируют очень важную для Достоевского мысль, перекликающуюся с идеей Н.Ф. Федорова о всеобщем и физическом воскрешении предков. И Григорий, и Максимов – воскресли. Один – после удара Мити, другой – превратившись из фон Зона (или гоголевского помещика) в Максимова. Фёдор Павлович называет Валаамовой ослицей Смердякова (видимо, в этом есть какой-то непонятный для нас смысл), но упрям как Валаамова ослица именно Григорий. Именно он олицетворяет в романе её (ослицы) упорное нежелание идти к греху (“крестом” разбрасывает старый слуга руки, не пуская Митю). Упрямо показывая, что дверь была открыта, он спасает Смердякова и губит Митю, но вторым, главным у Достоевского планом, этим упрямством он только внешне губит Дмитрия, а на самом деле спасает его, обрекая на страдания, и только внешне спасает Смердякова, предопределяя его самоубийство. Максимов-фон Зон казалось бы совершенно никчёмный человек, прихлебатель, с мелким весёлым смешком, с судорожным, невозможным почти любопытством (14, 33). Неужели воскреснет и он? И ещё и Смердяков, и Фёдор Павлович? По Достоевскому, получается, что да, что ни по отношению ни к кому последнее слово не сказано. Уже тем Максимов, быть может, оправдывает своё существование, что “страдает за образованность” (14, 382), вызывает интерес и любопытство у Калганова (14, 379) и, наконец, искреннее сочувствие у Груши (15, 6). Митя обращается к нему – “голубиная душа” (14, 394). В этом же ряду стоит и капитан Снегирёв, который “упал и встал со словоёрсами. Это высшей силой делается” (14, 182). Упал и встал фарисей Савл, став апостолом Павлом. Упал и хочет встать Фёдор Павлович. Видимо, не всякое падение приводит к святости, можно встать и со словоёрса-

ми. Но это никак не отменяет само чудо воскрешения. Только откладывает.

Наблюдение над телесным поведением главных героев романа позволяет отчетливей увидеть физическую картину мира, какой она представлялась самому Достоевскому. Как для писателя, несущего в себе многие черты средневекового мышления, для него чувственная или профанная действительность пронизана сакральным смыслом. Иными словами, пространство не однородно, разные его части (а соответственно и положение тел в этом пространстве и движения) несут различный смысл и имеют различную ценность. Достоевский виртуозно разыгрывает партию физического существования своих героев, всякий раз намечая, как это делалось и в средневековых схоластических суммах, – тезис, антитезис и синтез. Исследуя способы организации духовного пространства в эпоху Высокого Средневековья, Эрвин Панофский выделил в качестве главенствующих принципы "manifestatio" (обнаружение, разъяснение) и "concordantio" (согласование)¹⁷. Второй принцип предполагал признание существенных противоречий в мире, в Христианском Писании и Предании, и примирение этих противоречий. Панофский обнаруживает реализацию этих принципов в строительстве готического собора, который объединяет в своей образности всё христианское знание. В конкретной материальности собора это воплощается в тезисе вертикальности, когда вся архитектурная масса посредством стрельчатых и шпилеобразных элементов стремится "оторваться" от грешной земли (несбыточная мечта Мити – "Чтоб из низости душою мог подняться человек..." (14, 19). Антитезис горизонтальности выражался в аркатурных поясах, изменении ритма вертикалей и т.п. И наконец, синтез этого архитектурного спектакля осуществлялся в круглой форме окна-розы. Напомним, что в рисунках Достоевского эти мотивы действительно занимают очень важное место. Нам представляется, что идея согласования, уравнивания распространяется на все стороны поведения героев романа, пронизывает весь текст. Попробуем взглянуть на это под нашим углом зрения.

При внимательном рассмотрении оказывается, что "вертикаль" (в смысле физического поведения, как эквивалент возвышенного) вызывает у Достоевского сомнения или, по крайней мере, не представляет безусловной ценности¹⁸. Например, наиболее энергично такую вертикаль, как парадигму существования, прочерчивает Смердяков: "А не с чердака, так в погреб упаду-с, в погреб тоже каждый день хожу-с, по своей надобности" (14, 245).

Госпожа Хохлакова свидетельствует: “Я стою и кругом вижу, что всем всё равно...” (14, 52) (напомним, что она пришла с целью “повергнуться” старцу в ноги). За воздетыми вверх руками следует проклятие, гордо поднятая голова означает вызов и т.п. Может показаться, что это натяжки, выдумки от “угла зрения”. Да, свидетельство госпожи Хохлаковой ненадёжно. Можно ведь сказать, что только стоя она истину и узрела, если бы не одно программное и ошарашивающее заявление Алёши. Говоря о том, что и он то же самое, что и брат Дмитрий, он заявляет: “Всё одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты *вверху* (курсив мой. – С.П.), где-нибудь на тринадцатой. Я так смотрю на это дело, но это всё одно и то же, совершенно *однородное* (курсив мой. – С.П.). Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот всё равно непременно вступит и на верхнюю” (14, 101). Учитывая, что речь идет о Митиных грехах, всем, кто знаком с “Лествицей” христианских добродетелей, это высказывание из уст монашка может показаться невероятным¹⁹. Но это не оговорка. Через несколько строк Митя говорит: “Из мерзостей, с поля, загаженного мухами, перейдем на мою трагедию, тоже на поле, загаженное мухами, то есть всякой низостью”. И далее: “Иван – могила” (14, 101). То есть Достоевский прекрасно понимает бинарную оппозицию мира горнего и мира дольного, и в окончательной высоте, в окончательной ценности – “в куполе, полном тихих сияющих звёзд” (14, 328), он не сомневается. Но всё пространство от этого купола до Ивана, все пути и движения внутри него для Достоевского далеко не очевидны и не однозначны. И не похоже, что вертикаль – основной “строительный элемент” его пространственного понимания гармоничного мира.

Согласно нашей логике, в тексте романа должен быть и жест-антитеза. И он есть. Это – поклон. Их необыкновенно много – девяносто восемь (в “Идиоте” – девять), и отражают они совершенно различные ситуации. Высшую ценность земных поклонов утверждает о. Зосима – “люби повергаться на землю и лобызать её” (14, 292). Сам он кланяется часто (девять раз), но ему кланяются чаще (четырнадцать раз). Это, кстати, вызывает недовольство обитателей монастыря: “Возгордась сидел... за святого себя почитал, на коленки пред ним повергались, яко должное ему принимал” (14, 301). Отец Ферапонт и молится (не оборачиваясь, иступлённо, засыпая на коленях) и кланяется не так. Он тоже повергается на землю, но по-другому: “{...} он вдруг обратился в сторону заходящего солнца, воздел над собою обе руки и – как бы кто подкосил его – рухнулся на землю с превеликим криком: – Мой

Господь победил! Христос победил заходящу солнцу! – неистово прокричал он, воздевая к солнцу руки, и, пав лицом ниц на землю, зарыдал в голос как малое дитя, весь сотрясаясь от слез своих и распростирая по земле руки” (14, 304). Ср.: “Он (Зосима. – С.П.), хоть и страдающий, но все еще с улыбкой взирая на них, тихо опустился с кресел на пол и стал на колени, затем склонился лицом ниц к земле, распростёр свои руки и как бы в радостном восторге отдал душу Богу” (14, 294). Ферапонт не позволяет никому кланяться себе (он пресек такую попытку со стороны обдорского монашка), не кланяется сам, видимо, выбрав для себя единственно возможный объект преклонения. Поклоны же Зосимы часто адресованы людям, и они всегда важны для автора и означают переломные моменты в течении романа. Это и публичный поклон-символ (эмблема) будущему Митиному страданию, и глубоко личный, наедине, поклон денщику (поняв, что мало просто просить прощения “так, как был, в эполетах-то, бух ему в ноги лбом до земли” (14, 271). В этом же ряду поклонов спасающих и очищающих находится и мать Алёши, склоненная перед образом Богородицы (разительное сходство этой сцены – Достоевский называет ее картиной – с “Сикстинской мадонной”, все же имеет дистанцию – у Рафаэля Богородица не на коленях; 14, 18), поклон Кати Дмитрию “не с порывом, а мягко так, глубоко до земли, не по-институтски, по-русски!” (14, 106), поклоны богомолков. Но есть и другие поклоны, и их гораздо больше. Миусов, видя поклоны и лобызания монахов, сознательно кланяется по-другому, по-светски. В этой же сцене Иван раскланивается важно и вежливо, но держа руки по швам, Калганов, сконфузившись, не кланяется вовсе, а Ракитин не кланяется как лицо подведомственное и зависимое (14, 36). Есть поклоны насильственные – старая барыня, забирая детей, трижды дёрнула Федора Павловича за волосы *сверху вниз* (14, 14), Алёша хочет заставить Дмитрия кланяться Снегирёву. Очень много поклонов издательских. Фёдор Павлович передразнивает Миусова, Митю (14, 36; 14, 64), в его рассказе философ Дидерот падает в ноги митрополиту Платону, и он так же падает ниц перед о. Зосимой (старец называет эти жесты ложными) (14, 41). Митя, со своим “кланяться и раскланяться”, и вовсе сближает “раскланяться” и “расплеваться”. Есть поклоны пустые, не имеющие силы, – это все рассуждения госпожи Хохлаковой о том, что она пришла “повергнуться” и “стоять на коленях хоть три дня”. Это поклон игумена Фёдору Павловичу, идущий чуть ли не вслед за символическим поклоном Зосимы (старик Карамазов называет этот

поклон “старыми жестами” и “казённой земных поклонов”). Иногда поклоны (понимаемые широко) ведут к противоположным результатам. Так например, Груша, пролежав всю ночь на полу и заливаясь слезами, встает “злее собаки, рада весь свет проглотить”, а Катя хотела упасть к ногам Ивана, но “сделала сцену”. Стремление Кати “пасть ниц за свое предательство на суде” и желание обнять ноги Дмитрия ничем не заканчиваются. Она не делает этого жеста. Груша, упав на колени перед Алешей с упреком, что он раньше не приходил, через минуту кричит ему из окна, чтоб передал поклон Дмитрию, но тот, узнав об этом, только усмехается. Как преданный раб, кланяется Григорий старой барыне, на коленях молит Смердяков Дмитрия, “чтоб не пугал”, а тот на коленях умоляет Феню, чтоб рассказала, где хозяйка, а та, в свою очередь, на коленях умоляет его не погубить Грушу. Митя, уж совсем по-иезуитски, на коленях перед “образом Кати” рассказывает Груше о её “падении”, Фетюкович кланяется своему кумиру – публике. Снегирёв кланяется доктору, деревянной лавке, председателю суда, а последний поклон в романе то же его – сапогам Илюши²⁰.

Мы верим и понимаем вслед за Алёшей (его поклоны всегда искренни, прочувствованны и всегда в ситуации молитвы), “что для смиренной души русского простолюдина, измученной трудом и горем, а главное всегдашней несправедливостью и всегдашним грехом, как своим, так и мировым, нет сильнее потребности и утешения, как обрести святыню или святого, пасть пред ним и поклониться ему...” (14, 29). Но мы знаем и горькую правду Инквизитора: «Приняв “хлебы”, Ты бы ответил на всеобщую и вековую тоску человеческую как единоличного существа, так и целого человечества вместе – это: “пред кем преклониться?” Нет заботы непрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, пред кем преклониться (...) и чтоб непременно *всем вместе*» (курсив Достоевского. – С.П.) (14, 231).

Это утверждение исходит из уст антагониста Христа – Великого инквизитора – но четырьмя страницами раньше Иван упоминает монастырскую поэму “Хождение Богородицы по мукам”. В ней Богоматерь, пораженная и плачущая, падает ниц перед престолом Божьим и просит всем во аде помилования, всем, без различия. К этому молению присоединяются все, молят *все вместе*. Кончается тем, что Она вымаливает у Бога остановку мук на всякий год от Великой пятницы до Троицына дня, а грешники из ада тут же благодарят Господа и вопиют к Нему: “Прав Ты,

Господи, что так судил" (14, 225). Но если Он установил меру и сроки, несмотря на то что *все* молили Его, то чем Он отличается от председателя суда, от судейских, которые судили Митю! (Кстати, у старшины присяжных столько же детей, сколько собралось вокруг Алёши в конце романа – двенадцать.) Мог ли Достоевский этот всеобщий поклон положить в основание мировой гармонии? Нет, должен быть еще какой-то жест-синтез, окно-роза, примиряющий и соединяющий противоречия человеческого бытия и небесного совершенства. И такой жест есть. Но, прежде чем перейти к нему, необходимо дать хотя бы краткую характеристику жестового поведения главных героев романа.

Исходя из целей нашего исследования, их можно разделить на две группы. Персонажи, переживающие некий духовно-нравственный перелом и соответственно изменяющиеся, и те, кто не изменяется, быть может, даже пройдя через какие-нибудь испытания, упорствуя в своем грехе, или не почитая его за грех вовсе, или по каким-нибудь другим причинам.

Таков, безусловно, Михаил Раkitин, высокий паренек лет двадцати двух, со свежим лицом, с широкими скулами, с умными и внимательными узенькими карими глазами. Высокий рост (вертикаль) и не вполне открытые глаза можно рассматривать как предварительную нелестную характеристику. Тем более что умный, внимательный взгляд никак не подтверждается кинеситическими наблюдениями. Только один раз он смотрит "пытливо", в остальных случаях "дико", "плотоядно", "насмешливо" и с "удивлением". Основные эмоции, которые фиксирует в нём Достоевский, – это насмешка и злоба. Причем только одна его просто "улыбка", тотчас же переходит в насмешку. Всё остальное – "губы перекосились", "кривая", или "ненавистная", или "наглая" усмешка. Появляется даже "скверная, сладострастная слюна на губах". Кроме того, он единственный из всех персонажей романа "облизывается". Интонационные характеристики тоже достаточно определённы – от язвительного и ехидного поддразнивания до "прошипел", "пробасил", "промычал" и "огрызнулся". Прикосновения Раkitина к другим людям (гаптика) решительны и, вообще говоря, не соотносятся с телесным поведением другого человека. Один раз он прикасается к госпоже Хохлаковой (от его рукопожатия у неё разболелась нога), все остальные прикосновения относятся к Алёше – "придерживает за плечо", "крепко подхватывает за руку". Их взаимоотношения подчеркнуты коммуникационной бестактностью Раkitина – он кричит в ответ на "тихое слово" Алёши. Абсолютное неприятие того, что

можно назвать “комплексом личности” Алексея, со стороны Ракитина Достоевский маркирует тем обстоятельством, что, завидев его в камере Мити, последний, как бы обороняясь, застегивает пальто, берёт зонт. Есть и ещё одна деталь, которая, пронизывая пространство романа, объединяет Ракитина со Смердяковым, – он садится вперёд всех в доме у Груши (“Аль ты уж сел?” – 14, 315). Мы ведь ещё долго не узнаем, что это можно объяснить их родственными отношениями. Во всяком случае, дальше мы увидим, как Смердяков (и это специально подчеркнуто Достоевским) торопится сесть раньше Ивана (15, 50).

Тамбовская помещица Катерина Осиповна Хохлакова – экзальтированная натура. Её чувства горячи и порывисты. Она часто “вскакивает”, “бросается”, “вспархивает”, “выбегает”, “накидывается” и даже “прыгает”. Но её самое частотное движение – “закрывает глаза” (три раза на одной странице – 14, 52), поминутно зажмуривается (14, 186) и др. Ещё Дарвин, книга которого была в библиотеке Достоевского, замечал, что это означает “пренебрежение в высшей степени”²¹. Для Достоевского закрытые глаза – явно отрицательная характеристика. Впрочем, именно госпожа Хохлакова, рискуя жизнью (по ее мнению), надела Мите образок с мощами Варвары-великомученицы (“...подошла к нему, вплоть, и он всю свою шею мне вытянул!”) (14, 404). В отличие от многих других, жестовое поведение вдовы все же меняется после знакомства с Перхотиным. В ее позах начинают преобладать горизонтальные линии (“лежала”, “полулежала” и т.д.), лицо принимает “игривый вид”, блуждает “кокетливая, милая, загадочная улыбка”.

Ее дочь Лиза демонстрирует безусловно подростковое, контрастное поведение. От “детского хохота” и “шаловливой игры взглядов” до “злобного”, воспалённого “засматривания”, от “смеющегося личика” до “грозного лица”. От “робкой мольбы в голосе”, “лепета”, до “зубовного скрежета”, “визга”, “истерики”. Глаза Лизы часто “сверкают”, “сверкают огоньком”, “загораются”. Она, как и мать, “всплескивает руками” (два раза) – это женский жест амбивалентный в своей природе и означает удивление, огорчение или радость²². Но, в отличие от своей матери, Лиза часто краснеет и никогда не бледнеет (госпожа Хохлакова не краснеет и не бледнеет, что очень редко для женских образов Достоевского). Писатель подробно характеризует смех Лизы – “длинный, нервный, сотрясающийся, неслышный”, “мелкий” (как у матери Алёши), “малый”, “счастливый”. Она, как и другие, испытывает потребность в прикосновении к Алёше: хватает его

за руку, не выпускает, не дает отнять. Но ее последнее движение-самоистязание – прищемила палец дверью – выводит Лизу Хохлакову за пределы телесных взаимоотношений между персонажами и вообще за пределы романа. Достоевский намечает ей другую роль и другую жизнь.

Среди других женских персонажей романа наиболее полно очерчены Аграфена Александровна Светлова и Екатерина Ивановна Верховцева. Портрет Груши достаточно полон – портрет русской красавицы в расцвете своей красоты. Но в нем присутствуют, так сказать, “тревожные нотки”. Задолго до ее появления мы узнаем причину страсти Мити (сладострастия, по замечанию Ракитина) – “изгиб тела”, который и в мизинчике отозвался, т.е. некая телесная вибрация, ускользаемость как свойство. Оброненное определение женщины – “зверь” – подтверждается чуть выступающей вперед нижней челюстью, возникает противоречие интонаций голоса и простодушного, детского выражения лица (у Фетюковича, мы помним, тоже противоречие, но наоборот). Кинеситические наблюдения дают следующие материалы. Во время сцены “с поцелуями” у Кати Груша практически не делает никаких движений. Только в конце она, подхватив мантилью, выбежала из комнаты. В следующей сцене мы застаём её лежащей на диване, “неподвижно протянувшись” (автор прочерчивает длинную горизонталь – от закинутых за голову рук до кончика правой ноги, которым она постукивает по ручке дивана – 14, 313, очень похоже на недовольную кошку, постукивающую хвостом). Появление Алёши и Ракитина заставляет её вскочить и далее, до конца романа, движения Груши приобретают порывистость и значительную амплитуду. Автор специально отмечает: “...все манеры её как бы изменились <...> совсем к лучшему <...> все было просто, простодушно, движения её были скорые, прямые, доверчивые...” (14, 315). Но самым частотным её движением в романе и был, и останется – смех. Она смеётся чаще, чем кто-либо, – двадцать пять раз, смехом от радостного до злобного, и улыбается тринадцать раз, улыбкой от робкой до презрительной. Это можно было бы счесть приметой “молодой весёлости”, которую она не утратила, по замечанию автора, даже после драмы в Мокром, если бы не её признание на суде, что она “над обоими посмеяться хотела”, и совершенно жуткого, оптически достоверного рассказа Смердякова, рисующего поверженного в крови Григория, убежавшего Дмитрия и трясущегося от страха и вожделения старика. Смердяков, обманывая его, говорит: “<...> вон она в кусте-то, смеётся вам, видите?” (15, 64), а через секунду

бьет его в темя углом чугунного пресс-папье. Переломным моментом в жизни Груши, видимо, стал арест Мити в Мокром. “Что-то укрепилось в её взгляде твердое и осмысленное. Сказывался некоторый переворот духовный, являлась какая-то неизменная, смиренная, но благая и бесповоротная решимость”. “Между бровями на лбу появилась небольшая вертикальная морщинка (как плод тяжёлых раздумий. – С.П.), придававшая милому лицу её вид сосредоточенной в себе задумчивости, почти даже суровой на первый взгляд. Прежней, например, ветрености не осталось и следа... В гордых прежде глазах ее засияла теперь какая-то тихость...” (15, 15). Да, Груша изменилась – её внимательные и сострадательные взгляды в сторону Максимова, “неохотный” уже смех, поведение на суде, казалось, свидетельствует об этом, но ... “...глаза эти изредка опять-таки пламенели некоторым зловещим огоньком...” (15, 5), и последняя её сцена в романе, когда она оказалась простить Катю, показала, что “инфернальница”, “царица наглости” (она ведь так и не дистанцировалась от Самсонова, в отличие, например, от Настасьи Филипповны из “Идиота”) и “стяжательница” (“спасу его для тебя”, – говорит ей Катя) оказались сильнее того “нового”, что появилось в ней после перенесённых страданий. Какой-то другой подтекст читается в словах Достоевского о том, что “её *туда* (на каторгу) (курсив Достоевского. – С.П.) не пустят” (15, 185), а мечты Мити об их совместной жизни в Америке оставляют ощущение, что они как раз и проходят мимо того главного, к чему их вёл Достоевский.

Практически не изменяется и Катя. Автор снова отмечает ее “совсем высокий рост”, мощную бодрую походку, властность, гордую развязность, самоуверенность надменной девушки (14, 133), происходившую, быть может, в другом месте добавляет Достоевский, от смелой, благородной энергии и ясной, могучей веры в себя. В этом и не изменяется Катя. В сцене передачи денег, в начале романа, Митя отмечает, что глаза ее смотрели “решительно, дерзко даже, но в губах и около губ, вижу, есть нерешительность” (14, 104). После просьбы о деньгах “концы губ и линии около губ задрожали” (14, 105). Алёша нашёл, что в самом “очертании этих прелестных губ” было нечто такое, во что можно было влюбиться, но нельзя было любить долго, или, по крайней мере, быть всегда счастливым. Достоевский не случайно фиксирует наш взгляд на этих микроскопических деталях (только у Кати) и делает из них такие важные выводы. Ведь увидев эту нерешительность в линиях около губ, Дмитрий, тем не менее, сразу понял, что не она в его власти (“душой и телом”), а он –

“она благородная, а я подлец”. Достигнуть её “вертикали” он не в состоянии – остаётся только ёрнически “кланяться и раскланиваться”, да подличать с деньгами. Когда Катя приходит за деньгами, она не оказывается в той ситуации, в какой оказался Митя, взяв её деньги. Митя говорит, что она “от меня, клопа и подлеца... вся зависит, вся, вся кругом... Очерчена” (14, 105). Как будто магическим кругом – карамазовской паутиной. Но это иллюзия, Катя очерчена, но не им, а сама собой, своей тонкой, противоречивой психической организацией, постоянным поиском силы внутри себя самой (вряд ли Достоевский верил в результаты этих поисков). “Она свою добродетель любит, а не меня”, – заявляет Митя (14, 108). “Уста её говорили гордые, а не сердце”, – с каким-то омерзением произносит Груша (15, 189). Да и прощения у Груши Катя просит, “чтоб казнить себя до конца (15, 189; курсив мой. – С.П.). “Она не простила...”, и Катя неожиданно находит родственную душу: “Люблю её за это!” В конце романа Катя признаёт, наконец, “равновеликость” своей “вертикали” и Митиной: “За то и любила тебя, что ты сердцем великодушен!” Но в этой ситуации, видимо, одна из главных для Достоевского нравственных ценностей – прощение – уже не играет никакой роли: “Да и не надо тебе моё прощение, а мне твоё; всё равно, простишь, аль нет, на всю жизнь в моей душе язвой останешься, а я в твоей – так и надо...” (15, 187). Её последние визуальные и интонационные характеристики – “искажённый голос”, “отрезала”, “глаза сверкнули дикой злобой” (так ничей взгляд в романе не маркирует Достоевский). Наконец, прощаясь с Алешей, Катя обещает не оставить семью Снегирёвых, и тут же – “оставьте меня, пожалуйста!” (15, 189). Жестовые характеристики Кати, данные ей Достоевским, не противоречат общей картине. Она способна делать жесты, направленные вовне, связанные с другими людьми, а не только так называемые эмотивные, репрезентативные её внутреннее состояние. Например, глубокий, по-русски, поклон Мите после передачи денег. Но самый частотный жест Кати – хватание за руки. Она “схватила холодную руку Алёши своей горячей рукой”, за обе руки Ивана, Дмитрия. В камеру к Мите она приходит для того, чтобы “руки сжать, вот так до боли, помнишь, как в Москве тебе сжимала” (15, 187). Человек, схваченный за руки, становится неволен в своих действиях. При всей потребности Кати в прикосновениях и важности этих прикосновений, оправданности их её эмоциональностью – это властный, подчиняющий себе жест, вполне отражающий её натуру.

Совсем иные прикосновения демонстрирует, например, уже упоминавшийся капитан Снегирёв. Он “поминутно дотрагивается до Алеши обеими руками”, “обнимает”, “трогает”. С одной стороны, это свидетельствует об отсутствии чувства “чужой территории”, с другой – о его слабости и потребности в поддержке (гораздо большей, чем, скажем, в сходных с ним Лебедеве или Мармеладове). Вообще “угловато спешащее и раздражительное”, “крайняя наглость и видимая трусость” подчеркнуты этим постоянным “приступом” (он “подскочил в упор”, “сел так, что стукнулся коленом”) и отскакиванием. Амплитуда жестов Снегирёва очень широка, он “вскакивает”, “кидается”, “бежит”, “простирает” на воздух руки, “вскидывает” ими, “всплескивает” (женский жест). Кричит и взвизгивает он почти столько же, сколько бормочет, лепечет и шепчет. Необыкновенно подвижны лицо и губы, но глаза гораздо меньше, он их только “выпучивает”, “смотрит в упор”, “с вызовом”, “странно и дико”. Один раз он прищуривается, что в кинесике означает внутренний смех, сознание своего опыта и хитрости²³. Но и этот жест он делает наполовину – одним только левым глазом. Снегирёв называет Илюшу батюшкой, так же как Фёдор Павлович называет Ивана – “отец мой”, а Груша обращается к Кате – “мать”. Возможно, Достоевский закладывает здесь своего рода признание духовного старшинства. Кроме того, Снегирёв делает один очень важный жест, о котором ниже.

Павел Фёдорович Смердяков – как бы вторая часть (если Григорий первая) Валаамовой ослицы, которая, как известно, заговорила человеческим голосом, протестуя против *побоев*. Человек, по характеристике Фетюковича, “самолюбия необъятного и оскорблённого”, презиращего весь белый свет. Человек задумывающийся. Автор, для объяснения его необыкновенной особенности стоять задумавшись, неподвижно, по десять минут на дворе или на улице, предлагает картину Крамского “Созерцатель”, на которой в “оборванном кафтанишке и лаптишках стоит в глубоком уединении забредший мужичонка”. В истории известен еще один персонаж, вот так же останавливающийся, даже в пылу битвы. Это – Сократ. Смердяков мало похож на мужичонку, который “или в Иерусалим пойдет скитаться и спастись, а может и село родное вдруг спалит” (14, 117). Несмотря на ум и необыкновенную расчетливость Павла Федоровича, его изощренную логику в опровержении христианских догматов в изложении Григория, обстоятельства самоубийства (Сократ был обвинен в нравственном растлении молодежи, но Смердяков еще

молод и, не покончи он с собой, не обвинили ли бы и его в том же самом?), всё же Смердяков не похож и на Сократа. Скорее всего, это чисто русское явление, скептицизм, замешанный на цинизме и приправленный личной судьбой и характером незаконнорожденного лакея, "бунтующего против рождества".

Кинеситическое поведение Смердякова очень сложно и многозначно. Автору все время приходится "расшифровывать" значение его взглядов, мимики и жестов ("дескать то-то и то-то", "как бы хотел сказать" и т.п.). Во время разговора Ивана со Смердяковым у калитки Достоевский сосредоточивает наше внимание на поведении ног последнего – он отставляет то одну ножку, то другую, поигрывает носком. Заметим, что руки он держит за спиной (14, 244). Напомним, что это жест отваги. Алан Пиз в своей книге "Язык телодвижений" пишет, что он характерен для членов королевских династий, полицейских на дежурстве, директоров школ, и считает его жестом уверенного в себе человека с чувством превосходства над другими²⁴. Сочетание рук за спиной и почти детских движений ног скупающего школьника, стоящего перед старшим, но не вызывающим уважения или страха, окрашивает весь разговор. Бросается в глаза, что Смердяков никогда не смеётся, а только усмехается или осклабляется, никогда не кричит, а только "мямлит", "шамкает" или говорит "твёрдо и раздельно", и практически не делает жестов руками. Всё разительно меняется после его последней встречи с Иваном – среди кривых усмешек появляется смех, самое частотное движение в этой сцене – "махнул рукой", наконец, он единственный раз за всё протяжении романа *кричит*: "Иван Федорович! {...} Прощайте-с!" (15, 68). В кинесике жест "махнуть рукой" трактуется тройко – как реакция на суждение, не заслуживающее внимания, как "была не была" и как отчаяние что-либо изменить²⁵. Смердяков машет рукой когда: 1) отказывается от денег ("не надо мне их вообще-с..."); 2) говорит, что деньги отдаёт, но в Бога не уверовал; 3) прощается с деньгами и с Иваном. Во всех трех случаях видно отчаяние что-либо изменить – себя (значит, хотел изменить?), Ивана, ситуацию. Смердяков добровольно расстаётся с деньгами, что-то поняв. Иван берёт их как аргумент, как выясняется, бессмысленный. Деньги, игравшие роль двигательной пружины на протяжении всего романа, совершенно теряют свою силу. Но, "уходя" от Смердякова, они и его лишают силы, надежды и духа, "уходя", уносят с собой всю его суть. Потом, повесившись, он висит "на *звездочке*" (подчеркивается лишение телесности, которая, по мысли Достоевского, видимо, и составляет дух Смердякова),

как кукла после отыгранного спектакля. Его всё-таки истолкли в ступе, как грозился Митя, как боялся он сам; тем самым пестиком, которым Митя ранил (но не убил) Григория, воспитателя Смердякова и антагониста в спорах, как мы уже говорили, спасшего приемного сына, показав об “открытой двери”. Достоевский “открывает дверь”, закрывая ее для Смердякова, лишая его возможности и перспектив настоящего спасения.

По отношению к Ивану Фёдоровичу Карамазову мы не можем дать сколько-нибудь осмысленной картины телесного поведения. Он один из основных героев и часто “присутствует” в романе. Но все его жесты естественны, сообразны обстоятельствам и практически не повторяются. Окружающие люди иногда удивляются его поведению (например, Алеша, во время спора в келье Зосимы) или его детской улыбке, но это тотчас же объясняется его любопытной ученостью или молодостью и т.п. Он, правда, часто смеется (чуть реже, чем Груша) – двадцать три раза, и усмехается двадцать два раза. Чуть чаще сверкает глазами – четыре раза. Заметно, что ему, как говорится, “не сидится”. Иван не вскакивает, не бросается, как капитан Снегирев, но все время встает, поворачивается, ходит из угла в угол. Во время посещения Смердякова он хотел встать и пройти, но в комнате было тесно (напомним, что в келье Зосимы тоже очень тесно), ему помешал стол, и это привело его в бешенство. Это телесное беспокойство Ивана усилилось во время болезни. Заметно, что он “скор на руку”. Получается, что он так же буен, как Митя. Тот применяет физическое насилие четырежды (к Снегиреву – по рассказам, а трижды у нас на глазах: избивает отца, “дерзнул” Григория, утащил поляка), Иван – ударил Максимова, Смердякова, судебного пристава, и хотел *сверху* (с высоты своей “вертикали”?) прибить мужичонку. Два раза в этикетных ситуациях Иван не снимает пальто, специально это оговаривая (напомним, что это защитный жест Ракитина против Алеши). Все же, при всей скрытости жестовых характеристик, Достоевский отмечает Ивана двумя характернейшими и символическими чертами. Прежде всего, это опущенное правое плечо (14, 241). Вольф Шмид висящее правое плечо Ивана трактует как признак обутого чёртовым копытом²⁶. Нам представляется, что этот жест имеет более сложную природу. Здесь своеобразно маркируется положение Ивана в духовном пространстве – между благоразумным и неблагоразумным разбойником. Наклон его плеч повторяет наклон нижней перекладки православного креста. Да, чаша весов для Ивана вышла из равновесия, но Достоевский, как и по

отношению ко всем своим героям, никогда не ставит окончательную точку. Второе – движение судорогой ("он двигался и шёл точно судорогой" (14, 250). В контексте постоянного связывания карамазовской сути с различными "злыми насекомыми", мы можем отметить, что судорожно, на взгляд человека, движутся именно насекомые. Кроме того, есть два загадочных движения. Во время спора Смердякова и Григория Фёдор Павлович велит Ивану нагнуться к *самому* его уху и просит его похвалить Смердякова. Потом снова велит нагнуться к уху и говорит, что любит его (14, 118). Ситуация невозможная – если вы хотите услышать человека, нагибаться надо не к уху, а ко рту. Это не ошибка: в сцене в Мокром Максимов, как и положено, наклоняется к уху Дмитрия и говорит ему свою просьбу. Здесь, на наш взгляд, Достоевский тончайшим образом даёт понять, что "в одно ухо влетело, в другое вылетело", что коммуникация нарушена и что все слова Фёдора Павловича остаются как бы втуне. Есть и ещё один загадочный жест. Во время последнего посещения Смердякова тот, "вдруг, вытащив из-под стола свою левую ногу, начал завёртывать на ней наверх панталоны. Нога оказалась в длинном белом чулке и обута в туфлю. Не торопясь Смердяков снял подвязку и запустил в чулок глубоко свои пальцы. Иван Федорович глядел на него и вдруг затрясся в конвульсивном испуге. – Сумасшедший! – завопил он и, быстро вскочив с места, откачнулся назад, так, что стукнулся спиной о стену и как будто прилип к стене, весь вытянувшись в нитку <...> – Ты меня испугал...с этим чулком <...> – проговорил он, как-то странно ухмыляясь" (15, 60). Что так испугало Ивана? Ведь не детские же "засапожные" деньги, оказавшиеся за чулком. Сам чулок? Белый чулок – белые одежды (ангельские, предсмертные?). Или обнажённое тело Смердякова, его телесность? Иван был чуток к этому – Митя был ему несимпатичен "всею фигурою". Вспомним, как мучила Митю его обнажённая телесная дисгармония (большой палец на ноге с кривым ногтем), как оскорбляла князя Мышкина изъязвлённая телесность гольбейновского Христа. Здесь мы не можем идти дальше предположений.

Смердяков уверяет, что Иван – самый близкий к Фёдору Павловичу человек. Но, с точки зрения кинесики, различий больше. Старик Карамазов, так же как и Иван, беспокойно ходит по комнатам, если шутка не выходит, то "обе щёки к нижним дёснам присыхать начинают, почти как бы судорога делается" (14, 38). Но на этом сходство заканчивается. Фёдор Павлович никогда не смеётся. Он "злобно хихикает", "улыбается своею длинной, полу-

пьяной, но не лишённой хитрости и пьяного лукавства улыбкой”, а если смеется, то визгливо и нагло. Появляется у него и улыбка, которая “раздвигает” рот. Эта редкая для Достоевского характеристика встречается у Ивана (в пике болезни), у Мити, когда он выслушивает рассказ Алёши, как Груша посмеялась над Катей. В полном виде такая улыбка представлена в “Идиоте”, в сцене видения Ипполита: “...Рогожин отклонил свою руку, на которую облакачивался, выпрямился и стал раздвигать свой рот, точно готовясь смеяться...” (8, 341).

У Фёдора Павловича она появляется тогда, когда он “вспоминает”, что у Алёши и Ивана одна мать. Трудно сказать, отмечает ли Достоевский определённое инобытие (или механистичность?) носителей такой улыбки или здесь маркируется “вползание” в сознание какой-то грязной мысли. В случае с Фёдором Павловичем вернее второе. В отличие от Ивана, старик Карамазов (как и госпожа Хохлакова) никогда не краснеет и не бледнеет. Он часто кланяется – и реально, и символически, Иван никому “кланяться не хочет”. Старик Карамазов много плачет, Иван не проронил ни слезинки. Мы не знаем, как выглядел Иван, и имеем подробнейший портрет Фёдора Павловича, где подчёркнута не только телесность, вплоть до отвратительных подробностей, но и приметы мужественности – кадык (адамово яблоко), столь ненавистный Мите. Впрочем, он тут же сравнивается с кошельком. Телесность Фёдора Павловича среди других героев романа наиболее грубо материальна, очевидно и то, что она владеет этим человеком. Через ёрнические, пародирующие, двойные жесты он физически (в этих же терминах Федор Павлович описывает и свое сегодняшнее состояние – “упал и лежу”) пытается стащить любые априорные ценности, выражаемые в поклонах или поцелуях, до своего уровня. Но телесность владеет им настолько, что даже духовные страхи и нравственные сотрясения могут отражаться в нем только физически: “Душа у меня точно в горле трепещется...” (14, 86). Зато и переживает он их гораздо острее. Крохотные лучики надежды на воскрешение (“Я встать хочу”) Достоевский связывает с его сильной страстью к Груше. Именно спрашивая у Алёши, приходила она или нет, Фёдор Павлович делает самые искренние и трогательные жесты за все время своего “пребывания” в романе: “В восхищении он схватил руку Алёши и крепко прижал её к своему сердцу” (14, 130).

Его сын и противник как будто “весь на ладони”. Раkitин и Зосима “угадывают” его с первого взгляда (правда, видят разное). Действительно – это очень открытый и искренний человек.

Достоевский не связывает с ним каких-то символических движений и знаков. Например, загадочное для Алеши указывание Мити на свою грудь разрешается впоследствии вполне реалистически. Отметим, впрочем, что жест "бить себя кулаком в грудь" имеет сложную природу и отличается от прикладывания руки к сердцу (жест Фетюковича). В его основе лежит указание на нательный крест и идея покаяния. Этот жест предполагает статус жестикулирующего, его заслуги, его желание самому выступить в качестве залога своих слов и требование веры ему в этом²⁷. В высшей степени характерно, что Достоевский одним из композиционных узлов романа делает это сочетание "ладанки" с деньгами, нательного креста и жеста. В остальных своих жестовых проявлениях Митя весьма разнообразен и демонстрирует весь возможный спектр телесного поведения. Причем автор тесно связывает его с той или иной ситуацией в романе, несмотря на утверждение, в портретной характеристике, что "взгляд его не выражает минуту". С самого начала романа Митя необыкновенно активен. Он кланяется всем "большим поклоном", "широко шагает", сядясь, "весь выдвигается вперёд" и проч. Говоря: "Зачем живёт такой человек!" (вернее – "рыча") – он "как-то чрезвычайно приподняв плечи и почти от того сгорбившись (...) оглядел (...) всех, указывая на старика рукой" (14, 69). В основе своей это жест страха, приподнимая плечи, человек втягивает в них голову, съёживается, защищается. Актёры называют мышцы, поднимающие плечи, – мышцами терпения. Коммуникативно он означает отсутствие информации или мнения, необоснованность ожидания получить эту информацию, нежелание вмешиваться²⁸. Но у Мити всё преувеличено, он и дальше никогда не "пожимает плечами", а всегда вздёргивает, "бросает вверх" или вот так – "чрезвычайно приподнимает". Его поведение в трезвом и нетрезвом виде практически не отличается ("духом пьян"). В сцене в беседке он хватается за руки Алёшу, прикладывает палец ко лбу, кладет голову на ладонь, хочет обнять и раздавить, меняет местоположение (Алёше приходится поворачиваться) и т.д., и т.д. В дальнейшем частота телодвижений не уменьшается, попадают чисто женские жесты – ломает руки (означает бессилие, но стремление сделать хоть что-нибудь²⁹), и мужские – ударяет кулаком по столу (решимость действовать³⁰), жесты мольбы, закрывание лица руками и удары кулаком по лбу. Но среди примерно трехсот пятидесяти движений, которые делает Митя в романе, мы не найдем кивков (жест, допускающий неискренность в поддержке адресата), покачивания головой ("сторонний наблюдатель"),

почёсывания в затылке (раздумье), прижимания рук к груди (жест мольбы, обращенной к лицу с более высоким социальным статусом) и разведения руками (смирение перед естественным порядком вещей³¹). В сцене в Мокром поведение Мити разительно меняется. Он по-прежнему эмоционален, открыт для контакта и ищет его (протягивает руку через стол), но меняется смех – вместо “короткого”, “деревянного”, “робкое и радостное хихиканье”, “детская улыбка”, появляется такое редкое состояние, как “ослабленный взор”. После ареста жестовая характеристика Дмитрия снова изменяется – он “закрывает руками лицо”, “отворачивается”, “утыкается глазами в пол”, “усмехается”, “глядит высокомерно”, “судорожно поворачивается”, “садится верхом на стул” (защитно-доминантная поза) и проч. Мы вправе ожидать, что после сна “про дитё” Митя приобретет какое-то новое физическое состояние (объясняемое хотя бы и внешними причинами – бессонная ночь, утомительный допрос), и действительно, Достоевский отмечает и “светлую улыбку”, и “новое, озарённое радостью лицо”, но первое движение, которое он сделал в следующей сцене, это, по рассказу Груши, – бросил на пол пирог и растоптал. Она же отмечает его раздраженную весёлость, при встрече с Алёшей он действительно хохочет, “исступленно кричит”. На словах он готов страдать “за всех”, “за дитё” (правда, выходит это немного театрально), но в его телесном поведении присутствует известная раздвоенность – целуя Алёшу, хватая его за плечи, судорожно вскидывает вверх плечами, несообразно коммуникативной обстановке кричит. То, что принципиальных, глубоких изменений в строе личности Дмитрия Карамазова не произошло, становится ясно на суде. Как сказано в авторской ремарке – “сказался характер”. Собираясь страдать “за всех”, он сравнивает Григория с пуделем, отца называет Пьеро и Езопом, о Смердякове говорит “собаке собачья смерть”. И всё это не говорит, а кричит. Но Достоевский не оставляет своего героя. В конце суда, когда он уже “страшно утомлён и телесно и духовно”, “вид независимости, силы, с которым он появился утром в залу, почти исчез. Он как будто что-то пережил в этот день на всю жизнь, научившее и вразумившее его чему-то очень важному, чего он прежде не понимал. Голос его ослабел, он уже не кричал, как давеча. В словах его слышалось что-то новое, смирившееся, побеждённое и приникшее” (15, 175). И сразу после объявления приговора: “Он не договорил и зарыдал на всю залу, в голос, страшно, каким-то не своим, а новым, неожиданным каким-то голосом, который Бог знает откуда у него явился” (15, 178).

Вот теперь Митя действительно изменился, перестал "соответствовать минуте" (о чем говорил Достоевский в портретной характеристике, несколько забегая вперед). Теперь он "стал задумчив" и если начинал говорить, "то заговаривал всегда как-то внезапно и непременно не о том, что действительно ему надо было сказать" (15, 184). То есть он как бы "выпал" из жёсткой цепи и схемы заданной своим характером и судьбой. Его последние движения в романе робки, радостны, просящи. Но Алёша прав – этот слом произошел только после приговора суда, суда человеческого, в котором мера и сроки, и Дмитрий к этим испытаниям и страданиям не готов. Достоевский прочерчивает ему другую, более сложную линию спасения, выходящую за пределы романа.

Главный герой, Алексей Федорович Карамазов, человек ещё "неопределенный", "невыяснившийся". Достоевский отмечает, что он мало экспансивен, мало разговорчив, редко бывает резв и редко весел, ровен, ясен, смел, бесстрашен. Автор специально отмечает его дикую иступлённую целомудренность, несколько контрастирующую со статностью, краснощёкостью, пышущим здоровьем, красотой, стройностью и т.п. Средневысокий рост, тёмно-русые волосы, правильный, удлинённый овал лица, блестящие, тёмно-серые широко расставленные (полная противоположность, например, Фетюковичу) глаза довершают портрет, годящийся для жития святого. Кинеситические наблюдения ему не противоречат. Алёша чаще всего краснеет (пятнадцать раз), улыбается (двадцать семь раз) и дрожит (тринадцать раз). Иван говорит про Алёшу, что "он твёрдо стоит". Но Достоевский практически никак не проявляет это в его телесном поведении. Алёша много передвигается по Скотопригорьевску, и его везде ждут (Катя, Митя, отец, госпожа Хохлакова, в монастыре). Даже если он приходит незванным, как к Ивану, он приходит "во благо". Иногда он забывает прийти туда, куда обещал (например, к Мите), или его ждут завтра, но автор специально подчёркивает всю пагубность такого непопадания в такт ("за ночь бойцы укрепятся"). Даже вопреки чужой воле Алёша *должен* приходить. Концентрированно необходимость *сегодняшнего* деяния отражена в поступке Ивана, который не пошёл к прокурору сразу. Вспомним так же, как болезненно отразилось на Илюше Снегирёве сознательно задержанное воскрешение Жучки-Перезвона. Очевидно, что на Алёшу обращены основные силовые линии в романе и из него исходят, хотя он ничего особенного не делает, а лишь *удерживает* (Катю от нападения на Грушу, Митю от нападения на отца) и пытается "соединить" (Катю и Ивана, например).

Нельзя сказать, что Алёша сильно изменяется после известного кризиса, связанного со смертью Зосимы. Он встает с земли “твёрдым бойцом”, и, действительно, он чаще стал смотреть и говорить “твёрдо”, “глядеть прямо в глаза”, исчезла усмешка, появился даже “серьёзный и важный вид”. Алёша, впрочем, также часто смеётся, вздрагивает, замирает от страха, плачет. Но появляется один жест, который, как нам кажется, и разрешает коллизию вертикали и антивертикали или, если угодно, гордыни и рабского смирения. Но сначала – о поцелуе.

Герои романа часто обмениваются поцелуями. Дмитрий целует Алёшу, Фёдор Павлович целует себя в руку (лезет было лобызаться и к Ивану, как Митя к Самсонову, но у обоих не получается), простодушным чмоком благословляются Калганов и Иван, Катя и Груша *считаются* поцелуями, Лиза, целуя, выталкивает мать из комнаты. Алёша целует отца в плечо (этим монашеским поцелуем, на проскомидии, младшие священники просят старших помянуть их в молитве). Можно подумать, что поцелуй как символ христианской любви и смирения и есть тот жест, который, по мысли Достоевского, примирял все противоречия, соединял несоединимое. Но, по окончании рассказа о Великом Инквизиторе, Алёша, как и Христос, целует Ивана. Тот смеётся: “Литературное воровство!” И не только литературное. Следуя за мыслью О. Меерсон³², мы утверждаем, что Достоевский не допускал типологической подмены и отстаивал уникальность личности Христа во всех её проявлениях. По-разному окрашенные поцелуи (вспомним, что “Поцелуй Иуды” – распространёнейший сюжет в знакомой Достоевскому европейской живописи) не могут претендовать на “скрепу”, объединяющую героев романа. В движениях Алёши после кризиса нарастает другое стремление. Его самый частотный жест в этот период – рукопожатие. В “Братьях Карамазовых” рукопожатие встречается не часто. Чуть ли не столько же, сколько отказ от него. Зосима отказывается пожать руку своему противнику на дуэли, считая себя ещё не достойным (14, 272), следовательно не подаёт руку Дмитрию (*судорожно*), считая его уже недостойным (со всей детской непосредственностью этот жест восполняет Петруша Калганов, чем вызывает горячую благодарность Мити – 14, 461). Алёша безуспешно пытается соединить руки Ивана, Кати и Дмитрия (14, 175). Потом он вспомнил, что старец посылал его примирять и соединять, и ему стало стыдно, что он сделал это неумно, хотя и искренне. Алёша научится. Вместе с другими, пока очень немногими. Среди них Иван – “сделав шаг навстречу, он протянул руку

Алексею", Митя – крепко "как и всегда он делает", пожимает руку Калганову, наконец, капитан Снегирёв со своим сыном – "ручка его в моей руке, по обыкновению; махонькая у него ручка, пальчики тоненькие, холодненькие" (14, 188). Сам Алёша, целуя Лизу, держит её руку в своей руке, протягивает руку Коле, пожимает руку Груше и Кате.

В заключительной сцене романа Алёша в окружении детей (даже чисто зрительно он становится больше, значительнее) предлагает им: "Ну, пойдемте же! Вот мы теперь и идем рука в руку³³. – И вечно так, всю жизнь рука в руку! Ура Карамазову! – еще раз восторженно прокричал Коля...", т.е. предлагает им тот жест, который, отрицая рабское поклонение (последним своим движением в романе Зосима поднимает Алёшу с колен) и гордыню, устанавливает горизонтальные связи между людьми и выше – ибо именно так, рука в руку, на русских иконах Христос выводил праведников из ада.

¹ Проблема невербальной коммуникации имеет значительную историю. На эмпирическом уровне к ней обращались ещё античные ораторы, различные физиогномические школы средневековья и т.п. В XIX в., благодаря трудам И.К. Лафатера, Г.К. Лихтенберга, Ч. Белла, Р. Бирдвистела, Ч. Дарвина, она разрешалась на качественно новом уровне. В наше время, в рамках невербальной семиотики, продолжается поиск единого семантического языка описания (метаязыка) и общепринятого толкования эмпирического материала. В последнее время на русском языке было опубликовано фундаментальное исследование Крейдлина Г.Е. "Невербальная семиотика" (М., 2002), а так же обобщающий труд Григорьевой С.А., Григорьева Н.В., Крейдлина Г.Е. "Словарь языка русских жестов" (М.; Вена, 2001). В дальнейшем – Словарь...

² А. Толстой о литературе. М., 1956. С. 231–232. Цит. по: Литература и живопись. Л., 1982. С. 19.

³ Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 195–204.

⁴ Напомним, что в реальном общении чисто физиологические движения превалируют, а в литературном тексте, наоборот, информационная составляющая возрастает.

⁵ Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. С. 385.

⁶ Словарь... С. 93.

⁷ Мармеладов Ю.П. Тайный код Достоевского. СПб., 1992.

⁸ Словарь... С.140.

⁹ Правда, "жест отваги" Трифона Борисовича Достоевский дополняет ещё одной деталью. Во время первого посещения Митей Мокрого, Пластунов поднял с пола сторублёвую бумажку, зажал в кулаке, да так она у него там и осталась (14, 374). Создается впечатление, что Трифон Борисович так и не разжал кулака за всё время своего "пребывания" в романе.

¹⁰ Достоевский часто выводит своих героев на середину комнаты, для какого-то важного заявления или поступка. Но всякий раз он даёт понять, что с середины комнаты произносится только правда, которая от истины, как известно, отличается объемом. Примером может служить горячая речь Груши, когда

она, “загнав в угол” Ракитина, иступленно кричит Алёше, как соблазнить его хотела, как ненавидит “прежнего” и, может быть, нож с собой в Мокрое возьмёт (14, 320). Любопытно, что в педагогической системе А. Макаренко, необходимым условием “исповеди” колониста было как раз его размещение в середине комнаты. Это так и называлось “встать под абажуром”.

¹¹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1996. Т. 4. С. 537.

¹² *Клейст Г. фон.* Избранное. М., 1977. С. 515–516.

¹³ Там же. С. 515.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Словарь... С. 119.

¹⁶ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. СПб., 1996. Т. 2. С. 484.

¹⁷ *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика. СПб., 2004. С. 235, 277.

¹⁸ В истории культуры прочно закрепилось противопоставление высокого, или возвышенного (чувств, отношений, истин и т.п.), и низкого, или низменного. Достаточно упомянуть фразу Г. Башляра: “Невозможно игнорировать вертикальную ось при выражении моральных величин”. Цит. по: Словарь символов. М., 1994. С. 109. Но “очевидное” для Достоевского не всегда означает “истинное”.

¹⁹ Впрочем, может быть Алёша имеет в виду, что Дмитрий стоит на тринадцатой ступени четырнадцатиступенчатой масонской лестницы. В масонстве, например, он обвиняет Ивана (14, 239).

²⁰ Вышеприведённые поклоны на страницах: Т. 14: 14, 52, 83, 112, 320, 321, 352, 428, 499, 507; Т. 15: 175, 180, 194.

²¹ *Дарвин Ч.* О выражении эмоций у человека и животных. СПб., 2001. С. 238.

²² Словарь... С. 41.

²³ Там же. С. 126.

²⁴ *Пиз А.* Язык телодвижений. М., 1999. С. 75.

²⁵ Словарь... С. 67.

²⁶ *Шмид В.* Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 179.

²⁷ Словарь... С. 37.

²⁸ Там же. С. 93.

²⁹ Там же. С. 65.

³⁰ Там же. С. 142.

³¹ Все объяснения: Там же. С. 61, 104, 119, 129.

³² *Меерсон О.* «Христос или “Князь-Христос?” Свидетельство генерала Иволгина”» // Роман Ф.М. Достоевского “Идиот”: Современное состояние изучения. М., 2001. С. 42–59.

³³ Именно так – “рука в руку”. Возможно этим определением Достоевский намечал возможность движения, которую исключает “рукопожатие”. Возможно, хотел избежать аллюзий с рукопожатиями в ритуале масонов.



О.А. Деханова

ТЕАТР ТРАПЕЗЫ И ВИННАЯ КАРТА ТРАПЕЗЫ В РОМАНЕ “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

1

Полагаю, ни у кого не может вызвать возражение утверждение, что история кулинарии как изустный опыт одной из форм человеческого существования всегда была неразрывно связана с историей цивилизации, от элементарных навыков приготовления пищи до народных традиций и обрядовых действий. Развитие социальных отношений общества сформировало разнообразную лексическую систему понятия “еда”. Так, в русском языке, например, его терминологические оттенки: – “яства и кушанья”, “угощение и разносолы”, “харч и жратва”, “приварок и сухомятка” – характеризуют практически всю общественную вертикаль от придворной аристократии до беднейших слоев общества. Кроме того, прогресс в кулинарии всегда был связан с прогрессом всех других искусств, ибо законы гармонии и правила композиции едины и для повара, и для художника, и для поэта¹.

Но есть еще одна, не менее интересная грань кулинарного искусства. Для гурманов трапеза всегда была театром. Понятия гурман и обжора были синонимами до начала XVIII в., пока Дидро не ввел в обиход определение “гурман” для обозначения утонченной и ненасытной любви к хорошей еде. Собственно это и был фундамент формирования новой культуры отношения к еде и обращения с едой. Простое удовлетворение биологической потребности приобрело причудливые формы театрального действия. Так, например, в конце XVIII в. во Франции, по примеру будущего издателя “Альманаха гурманов” Гримо де ла Реньера, стало чрезвычайно модно обставлять ужин как похоронный обряд. “Новая культура”, таким образом, оказалась хорошо забы-

той старой. Древнегреческие и древнеримские традиции трапезы неожиданно изящно вписались в европейскую гастрономическую эстетику конца XVIII в. Волна аристократической эмиграции привнесла в Россию не только замысловатость французской кухни, но и элементы культуры трапезы. И то и другое нашло своих благодарных поклонников. Помимо популярной темы бренности всего живого (“Где стол был яств, там гроб стоит”) в России не менее популярны были обеды в духе пира Клеопатры².

Концепция праздничной трапезы, связанная с тематической основой, строилась по законам драматургии и имела свою завязку, развитие сюжета, кульминацию и финал. Особенности приготовления еды и подачи блюд представляли собой систему символов и аллегорий и зависели от исполняемого участниками трапезы сценария, а кульминация застолья сопровождалась подачей специального “тематического” блюда.

Однако и без тематической основы схема подачи блюд в XIX в. имела строгую последовательность и состояла, как правило, из четырех перемен: 1 – суп и легкие холодные и горячие закуски³, 2 – горячие вторые блюда, 3 – салаты, 4 – десерт, сыры, фрукты. Одним из важных принципов последовательности являлась парность и противопоставляемость блюд. Между первой и второй переменами непременно должно было быть антре – горячее блюдо, отличное от основного блюда второй перемены (т.е. если во второй перемене мясо, то антре – рыбное). Во второй перемене непременно должны были быть два противостоящих друг другу блюда: жаркое или соус и мясо большим куском, блюдо из дичи и птица целиком.

Любопытно, что “гастрономические” эпизоды романа “Братья Карамазовы” образуют четыре парные перемены с четким элементом противопоставления. Первая перемена – “Церковь”, вторая – “Дом” (Карамазова), третья – “Трактир” и четвертая, десертная, – “Грушенька”. Каждая из перемен имеет свой внутренний конфликт, при этом все они взаимосвязаны сквозной системой монологов, отражая в своей целостности общую религиозно-философскую концепцию романа.

В рамках скромного постного стола Обдорской обители и подчеркнуто праздничного обеда у игумена (“С самого того времени, как архиерея с генералом Пахатовым принимал, помнишь (говорит Ракиitin Алеше. – О.Д.), такого стола еще не было” – 14, 72) обсуждается внутрицерковный конфликт вокруг практики старчества и связанный с ним религиозно-нравственный вопрос о возможности возлюбить ближнего своего как самого себя.

Обед и постный завтрак в доме Карамазова. Тема приглашения на обед к игумену, многократно повторенная, с примечательной динамикой от "Отец игумен (...) покорнейше просит вас всех, господа, у него откушать" (14, 34) до "проклятый этот обед" (14, 71), переходит из монастыря в дом Карамазова – "...дома поем, а здесь чувствую себя неспособным" (14, 71). Монастырским "пескарикам" противопоставлена гастрономическая философия Федора Павловича: "...вместо постного-то масла подам поросенка с гречневой кашей; пообедаем; коньячку поставлю, потом ликерцу; мамуровка есть..." (14, 84). В рамках обеда в доме Карамазова звучит контрроверза Смердякова. Он же (Смердяков) инициирует постный завтрак Федора Павловича накануне убийства.

Размышления о христианской морали в карамазовском доме, где Иван был лишь пассивным, хотя и заинтересованным слушателем, продолжены в трактире. Под почти аскетический обед (уха, чай, варенье) Иван читает "Легенду о Великом инквизиторе", искушая ум и чувства Алеши. На фоне гастрономически безобразной оргии в Мокром происходит нравственное преобразование Мити и Грушеньки. Страдания беззащитных детей, о которых так сладострастно рассказывал за обедом Иван, откликаются в Митином сне об иззябшем дитё совершенно иным, истинным чувством сострадания и душевной боли.

Слащавая манерность коварного ангела Грушеньки, в тон десертному столу у Катерины Ивановны, бесследно исчезает при финальной подаче шампанского в ее доме непосредственно перед отъездом в Мокрое. Алеша видит перед собой совершенно иное, простодушное и доверчивое существо, опровергающее разом все нравственные аргументы теории Ивана. "Я шел сюда злую душу найти – так влекло меня самого к тому, потому что я был подл и зол, а нашел сестру искреннюю, нашел сокровище, – душу любящую... Она сейчас пощадила меня... Аграфена Александровна, я про тебя говорю. Ты мою душу сейчас восстановила" (14, 318).

Детальная интерпретация эпизодов интересна сама по себе как аллегорическая система конфликтов художественного пространства романа и составляет, пожалуй, тему самостоятельного исследования. В то же время совокупность указанных эпизодов образует модель праздничной трапезы, являющуюся одним из конструктивных элементов сюжетного построения. Исследование этой модели и составляет тему настоящего сообщения.

Прежде всего следует заметить, что Достоевский, как и большинство его современников, в совершенстве владел языком гастрономических символов⁴. Безукоризненно корректное

использование этой чрезвычайно информативной знаковой системы – интересная и мало обсуждаемая, к сожалению, характеристика личности писателя. Тем более интересно сопоставление вкусов и привычек Достоевского по материалам дневников и писем с их интерпретацией в художественной прозе.

В ряду эпизодических обращений Достоевского к гастрономической детализации роман “Братья Карамазовы” занимает исключительное место – совокупность гастрономических элементов образует модель трапезы с очевидным философским подтекстом, модель вполне завершенную, чрезвычайно сцениграфическую по форме⁵. Она начинается с монастырской трапезы и завершается трактирной оргией. Если сюжетное пространство романа условно разделить на две части: – “преступление” и “наказание” – то именно первая часть и является системой гастрономических аллегорий и символов. Любое значимое событие здесь маркируется либо подробным и обильным описанием застолья (обед в монастыре и заказ закусок в лавке Плотникова), либо намеренно конфликтным пищевым символом (“бунт” Алеши – колбаса, водка, шампанское).

По законам театрального жанра вначале обозначаются жанр пьесы, действующие лица и место действия.

Жанр, в котором описаны судьбы Мити, Ивана, Алеши и Грушеньки можно отнести к житиям. У каждого героя есть линия жизни, которая представляет собой цепь непрерывных душевных страданий, то погружающих их в греховное сладострастие, то приводящих к воскрешению заблудших душ. Согласно законам жанра, в житии должно присутствовать искушение пороком, и оно, конечно же, есть, и для обозначения его используется тщательно продуманная система гастрономических символов.

Поскольку речь идет о застолье, то главным персонажем, без сомнения, является повар, затем хозяин дома, все остальные – лишь гости. Место действия, естественным образом привязанное к кухне, – дом Карамазова.

Завязку действия составляет принципиальная невозможность возлюбить ближнего как самого себя. Форма выражения конфликта – обращение к теме святой Евхаристии. Примирительный визит Карамазовых к старцу Зосиме должен был завершиться, что очень важно, обедом в монастыре. И именно в трапезной игумена, у накрытого в ожидании гостей стола, главным блюдом которого была рыба во всевозможных вариациях и красное вино, несостоявшаяся евхаристическая трапеза становится символом дальнейшего повествования. “Позволю себе, – обращается игу-

мен к присутствующим, – просить вас от всей души, оставив случайные распри ваши, сойтись в любви и родственном согласии, с молитвой ко Господу, за смиренную трапезою нашей” (14, 81).

Невозможность примирения, выраженная через символическую невозможность сотрапезы, сопровождает Карамазовых на протяжении всего повествования. “Когда вошел Алеша, весь обед уже был покончен, но подано было варенье и кофе” (14, 113). При последней встрече Алеши с отцом: “Кофе холодный, – крикнул он резко, – не потчую. Я, брат, сам сегодня на одной постной ухе сижу и никого не приглашаю” (14, 157). Штабс-капитан Снегирев сидел за столом, “кончая яичницу” (14, 180), когда к нему приходит Алеша. Иван “залучил” Алешу в трактир, при этом “сам он уж кончил обед и пил чай” (14, 208). Старика Максимова, приглашенного Федором Павловичем на поросенка с гречневой кашей, Иван “молча и изо всей силы вдруг отпихнул в грудь” (14, 84). У Катерины Ивановны Алеша, прервавший дамское уединение, видит “две недопитые чашки шоколату” (14, 133). Грушенька принесла Мите в острог пироги, а он их ей назад бросил.

Иными словами, практически каждой семантически важной в романе ситуации с участием Карамазовых предшествует описание несостоявшейся или прерванной сотрапезы.

На фоне всего перечисленного обращает на себя внимание эпизод на Вольфьей станции. Единожды на протяжении всего романа вместо перечисления блюд, употребление которых проходит вне действия, описана собственно трапеза. “Пока впрягали лошадей, ему (Мите. – О.Д.) смастерили яичницу. Он мигом съел ее всю, съел весь большой ломоть хлеба, съел нашедшуюся колбасу и выпил три рюмки водки” (14, 342–343). Позволю себе более подробно остановиться на интерпретации этого эпизода, так как в нем использовано несколько очень важных гастрономических элементов. Во-первых, Митин обед не входит в понятие “сотрапеза”. Проще говоря, читатель имеет возможность наблюдать процесс обеда только потому, что Митя накануне трагических событий оказался один вне конфликтного пространства дома Карамазовых. Во-вторых, свой нехитрый обед Митя сопровождал тремя рюмками водки, а не коньяка, как сделал бы, находясь в городе. Дело не только в том, что коньяк в данной ситуации не имеет никакой гастрономической поддержки. Помимо бытовой логики обстоятельств и места действия следует учесть и смысловое значение водки в авторской транскрипции. Надо отметить, что у Достоевского употребление любого алкогольного

напитка тщательно атрибутировано, что составляет тему отдельного исследования. Водка, например, неминуемо предрекает выпившему ее физическую или нравственную гибель⁶.

Семантически интересно и упоминание в описываемом эпизоде яичницы, как кулинарной интерпретация яйца, древнехристианского символа слез Христа, надежды и возрождения. В романе это блюдо упоминается дважды. Кроме Митиного обеда она возникает в доме штабс-капитана Снегирева. “На столе стояла сковорода с остатками глазной яичницы, лежал надъеденный ломоть хлеба и, сверх того, находился полуштоф со слабыми остатками земных благ лишь на донушке” (14, 180). Когда вошел Алеша, штабс-капитан Снегирев сидел за столом, “кончая яичницу”.

Все дальнейшее развитие сюжета, представляющее собой многоуровневую систему локальных застолий, изобилует гастрономическими подробностями. Однако из всего их многообразия следует выделить три очень важных кулинарных атрибута, присутствующих практически во всех описываемых эпизодах: хлеб, уха и сладости.

Упоминание хлеба как важного христианского символа в сюжетном пространстве романа вполне естественно. На столе у игумена был “превосходно выпеченный хлеб трех сортов” (14, 79), к которому никто из приглашенных так и не притронулся. Алеша отказывается от обеда у отца, сославшись на съеденный на игуменской кухне ломоть хлеба. При последней встрече с отцом Алеша забирает из родительского дома хлеб: “Вот этот хлебец возьму с собой, коли дадите, – сказал Алеша и, взяв трехкопеечную французскую булку, положил ее в карман подрясника” (14, 160). Он так и не съел ее за столом у отца. Автор, что интересно, прослеживает дальнейшую судьбу булки: Алеша съедает ее по пути к штабс-капитану Снегиреву, не застав дома брата. Митя в остроге отвергает пироги (по сути, хлеб), принесенные Грушенькой.

Не менее символично и упоминание в романе ухи⁷. На несостоявшемся обеде у игумена кроме свежесвепеченного хлеба была уха со стерлядью, в трактире в преддверии рассуждений о невозможности любви к ближнему “Иван позвонил полового и приказал уху, чай и варенья” (14, 208) для Алеши. Раздраженный Федор Павлович не приглашает Алешу к завтраку на постную уху, но кричит вслед: “– Приходи когда-нибудь, поскорей, и на уху, уху сварю особенную, не сегодняшнюю, непременно приходи!” (14, 160). Примечательно, что именно в этом обращении к

Алеше процесс предполагаемой варки ухи указан от первого лица и не сопровождается упоминанием Смердякова. Для сравнения – в первой сцене домашнего обеда, когда “валаамова ослица вдруг заговорила”, Федор Павлович обращается к Алеше: “На кофе да на кулебяки Смердяков у меня артист, да на уху еще, правда. Когда-нибудь на уху приходи, заранее дай знать” (14, 113).

И наконец, последний кулинарный атрибут – сладкое и его однокоренные формы – сладострастие, сладострастник. Сладострастие (сластолюбие) в словаре В. Даля определено как “наклонность к чувственным наслаждениям, плотоугодие” и может быть в равной мере отнесено как к чревоугодию, так и к области человеческих отношений. И хотя, судя по дневниковым записям Анны Григорьевны, Достоевский чрезвычайно любил и мороженое, и сладкие фруктовые пироги, и сладкие пудинги, по каким-то личным причинам он поставил в романе знак равенства между упоминаемыми сладкими блюдами и сладострастием, граничащим с развратом.

Федор Павлович “любил после обеда сладости с коньячком” (14, 113), а также очень уважал ликерцы и сладкие наливки. В перечне еды, заказанной Митей в лавке Плотникова, почти половину составляет сладкое: конфеты, шоколад, леденцы, монпансье, тягушки. Для девок в Мокром был сварен шоколад, и они, напившись ликера и наевшись конфет, стали вытворять что-то уж совсем безобразное. И даже тихоня Максимов “уж и не отходил от девок, изредка только отбегал налить себе ликерчику, шоколаду же выпил две чашки. Личико его раскраснелось, а нос побагровел, глаза стали влажные, сладостные” (14, 393) и захотелось ему особых конфеток с ванилью, для старичков, и близкого знакомства с девочкой Марьюшкой.

В гостиной Катерины Ивановны, затеявшей рискованную игру с Грушенькой, на столе пред диваном заметил Алеша “две недопитые чашки шоколату, бисквиты, хрустальную тарелку с синим изюмом и другую с конфетами” (14, 133). Это, как эпиграф, определило смысл дальнейших событий. Восторженно-слащавый монолог слишком уверенной в себе Катерины Ивановны ничуть не смутил сладкого ангела Грушеньку, обладательницу “слащавого” голоса, с телодвижениями “слащавой выделки”, которая сладострастно наносит Катерине Ивановне смертельную обиду “самым уже нежным и слащавейшим голоском”. Неискренность слов и жестов подчеркнута постоянно повторяющимися “как бы”.

Рассказ Ивана о турках, которые с сладострастием мучили детей на глазах матерей, что “и составляло главную сладость”, завершается не относящейся вроде бы к сути рассказа репликой: “Кстати, турки, говорят, очень любят сладкое” (14, 217).

В свете приведенных выше эпизодов тем более интересно подробное обсуждение Иваном вишневого варенья, любимого с детства Алешей. Все прочие упоминания этого продукта в романе даны без уточнений по происхождению. Возможны различные комментарии к эпизоду, но одна из наиболее интересных, на мой взгляд, версий касается иконографических канонов европейской живописи XVI–XVII вв., где красная вишня – символ Божественной любви, пребывающей в непорочных детских душах.

Завершая тему “сладкого сладострастия”, необходимо отдельно остановиться на шоколаде. Тема шоколада в романе сопровождает тему сладострастия и искушения. Порок имеет привкус шоколада – он горек и сладок одновременно. Символизирующий наслаждение шоколад у Достоевского замешан на крутом кипятке страданий его героев, и потому это не просто сладость, в нем есть нечто мистическое. Шоколад изменяет людей: уже спавшие девки в Мокром пробуждаются, почуяв небывалое угощение, и, напившись шоколада, постепенно с количеством выпитого, переходят в нечто совсем уж непристойное. Помещик Максимов скабрёзно хихикая, просит шоколадных конфеток с ванилью, для старичков. Очевидно, Достоевскому было известно об афродизиаческих свойствах шоколада, особенно в сочетании с ванилью, популярных уже в середине XIX в. в медицинских кругах. Шоколад появляется на столе там, где нужно обольстить, и не просто обольстить, а еще и насладиться содеянным. Именно вкусу, запаху и действию шоколада вполне соответствует восторженно-возбужденная речь Катерины Ивановны. По частоте употребления лексических форм прилагательного “сладкий” кажется, что вся сцена буквально вымазаны растопленным шоколадом. Впоследствии, в разговоре с Алешей, Грушенька вспоминает этот эпизод, но уже с оттенком сладостно-горького наслаждения болью от содеянного: “Я знаешь, Алеша, все думала, что ты на меня сердишься за третьеводнишнее, за барышню-то. Собака я была, вот что... Только все-таки хорошо оно, что так произошло. И дурно оно было и хорошо оно было, – вдумчиво усмехнулась вдруг Грушенька, и какая-то жестокая черточка мелькнула вдруг в ее усмешке. (...) Разобидела я тогда ее уж очень. Зазвала меня, победить хотела, шоколатом своим

обольстить... Нет, оно хорошо, что так произошло, – усмехнулась она опять" (14, 316).

Кульминация театральной трапезы в романе – оргия в Мокром. С одной стороны, этот эпизод композиционно противопоставлен описанию обеда у игумена. И прежде всего по количеству заказанных и выпитых спиртных напитков: четыре дюжины шампанского, коньяк, красное вино, белое рейнское вино, ром, пунш, ликер. Собственно это изобилие и создает атмосферу пьяного угара и болезненного бреда. С другой стороны, это явное продолжение обозначенной в романе темы Каны Галилейской: "И глагола ему: всяк человек прежде доброе вино полагает, и егда упиются, тогда худшее: ты же соблюл еси доброе вино доселе" (14, 326).

Из всей снеди, заказанной в лавке Плотникова, в Мокром в качестве закуски упоминаются только шоколад и конфеты. Интересно, что при всем внешнем изобилии заказанных продуктов, остается ощущение некоторой безликости. Ни одно из упоминаемых наименований не сопровождается уточнением по способу приготовления или происхождению. Акцент сделан не на гастрономическом оформлении трапезы, а исключительно на стоимости приобретенного: "Да слушай: чтобы сыру там, пирогов страсбургских, сигов копченых, ветчины, икры, ну и всего, всего, что только есть у них, рублей этак на сто или на сто двадцать, как прежде было... Да слушай: гостинцев чтоб не забыли, конфет, груш⁸, арбуза два или три, аль четыре – ну нет, арбузато одного довольно, а шоколаду, леденцов, монпансье, тягушек – ну всего, что тогда со мной в Мокрое уложили, с шампанским рублей на триста чтоб было" (14, 360). Беспорядочный и нелепый купеческий размах кутежа, сопровождаемый непристойными песенками: "Купчик девушек пытал, девки любят али нет?" (14, 393), напоминающий чем-то торг Рогожиным Настасьи Филипповны, – это извращенная имитация праздника. Митя пьет, чтобы "ни о чем не думать, обо всем забыть, хотя бы только на эту ночь, на час, на мгновение!" (14, 395). Грушенька, продолжая аналогию с именинами у Настасьи Филипповны, хочет совсем пьяная напиться, чтобы забыть позор любовного разочарования. "Вино спокойствия не дает", – говорит Грушенька (14, 397), повторяя, как ни странно, слова Федора Павловича: "...раздражает, а покою не дает" (14, 159). Примечательно, что роковое для себя многоречивое и бессвязное "пьяное" письмо Митя написал на обратной стороне какого-то счета в трактире "Столичный город", где как следует и напился. Беспорядочная пьяная оргия в

данном контексте – крайняя оппозиция благодарственной сотрапезы.

В описанном эпизоде есть один небольшой интересный штрих, такой как пресловутая рюмка водки и вишневое варенье. Речь пойдет об устрицах в лавке Плотникова. «Предложили, не пожелают ли господа устриц, “первейших устриц, самого последнего получения”. – К черту устриц (...), – почти злобно огрызнулся Петр Ильич. – Некогда устриц, – заметил Митя, – да и аппетита нет» (14, 366). Можно предложить не менее трех версий намеренно настойчивого упоминания автором этого деликатеса в суматохе сборов Мити в Мокрое. Первая – это классическое сочетание с шампанским, воспетое еще Пушкиным. Вторая – намек на конечную цель поездки: устрицы еще в средневековых медицинских трактатах были отмечены как продукт, возбуждающий аппетит как в еде, так и в интимных отношениях. Хотя стилистически это мало согласуется с контекстом эпизода. Третья – в христианской интерпретации раскрытая раковина устрицы может также символизировать душу, готовую покинуть бренное тело⁹. Что-то похожее творилось в Митиной душе в ту сумасшедшую ночь, что, даже не будучи до конца осознанным и высказанным, так смутило и встревожило Петра Ильича.

В финале праздничной трапезы принято приглашать на сцену самое главное лицо – повара. Смердяков, как и полагается, “допускался стоять у стола, то есть под конец обеда” (14, 117). Он, как и положено повару, прилежно принял к исполнению заказанные ему гастрономические фантазии. Эта лакейская прилежность, не совместимая, как оказалось, с приобретенной профессией, и составила суть его личной трагедии. Несовместимость гения и злодейства в полной мере относится и к поварскому искусству.

Ритуальная трапеза в духе “*memento mori*”, заказана была уже в самом начале действия. После посещения старца Зосимы Ракитин обращается к Алеше, почти называя имя исполнителя: “По-моему, старик действительно прозорлив: уголовщину пронюхал. Смердит у вас” (14, 73). С точки зрения ритуала трапезы диалог Ивана и Смердякова у ворот дома более всего напоминает обсуждение деталей подачи и сервировки заказанного ключевого блюда. Примечательно, что к этому моменту Иван, который с самого прибытия в карамазовский дом “стал являться к обеду почти каждый раз”, который “до трактиров вообще не охотник” (14, 208), вдруг отправляется обедать в трактир, используя как формальный предлог встречу с братом. Накануне роковых собы-

тий Смердяков совершает почти ритуальные приготовления: на завтрак Федору Павловичу подана постная уха. Более ни на какие другие приготовления пищи Смердяков уже не отвлекается, он имитирует припадок и ждет своего выхода.

Интересная деталь постного завтрака Федора Павловича – остывший кофе. Кофе на столе Федора Павловича, благодаря стараниям Смердякова, всегда был горячий. “– Не подогреть ли? Да нет, и теперь кипит. Кофе знатный, смердяковский” (14, 113). Остывший кофе Карамазова символически тождествен погасшему самовару в последнем убежище Смердякова. Однако погасший самовар не единственный символ гибели Смердякова-повара. Без видимых причин он покидает дом Карамазова, флигель, в котором располагалась кухня, т.е. место своего профессионального обитания. Он перестает быть поваром. Рожденный в мерзости, воспитанный в унижении, выросший без любви, но обретший “искру Божию” – талант, дающий право на самоуважение, он теряет все в угоду чужим страстям и собственному неумному самолюбию.

2

Анализируя кулинарный антураж романа “Братья Карамазовы” разделить “вино” и “хлеб” почти невозможно, хотя, являясь ритуальными элементами сотрапезы, эти древние символы, тем не менее, могут быть и вполне самодостаточными носителями информации.

Культура потребления и технология изготовления вина и пищи развивались по одним и тем же законам, от примитивного удовлетворения чувства голода до эстетики театрального действия, от потребности в наркотическом эффекте “волшебного эликсира” или “дара Богов” до интеллектуального наслаждения симфонией вкуса, первой скрипкой которой является удачно выбранное вино.

Время и место, когда и где человек впервые попробовал продукт брожения виноградного сока – предмет для профессиональных дискуссий. Очевидно то, что история вина столь же древняя, как и история впервые приготовленной хлебной лепешки. Анализ археологических материалов, найденных на территории Грузии, позволяет датировать первые попытки виноделия III–V тысячелетиями до н.э. Рукописные источники свидетельствуют,

что принципы культивирования виноградной лозы и получения вина существовали еще до Великого потопа. В девятой главе Книги Бытия описано, как Ной, сойдя с ковчега и выпустив спасенную живность, посадил лозу, собрал урожай, сделал вино и злоупотребил им чрезмерно. В более древнем, чем Книга Бытия, эпосе о Гильгамеше (около 1800 г. до н.э.), который выглядит вавилонской версией о наводнении, рассказывается о поиске заколдованного виноградника, вино которого дает бессмертие. Но наиболее цитируемая в данном вопросе – персидская легенда о некоем полумифическом царе Джамшиде, так же спасшем животных. Один из сосудов, в котором обычно хранился виноград, стал издавать необычный, неприятный запах. Виноград сочли испорченным и непригодным для еды. Забродивший сок выпила одна из обитательниц гарема, искавшая смерти от неизлечимой мигрени. Но вместо смерти она обрела веселье и бодрящий сон¹⁰.

Вкусовые качества вина, ставшего с древних времен неотъемлемым элементом трапезы, формировались веками в зависимости от национальных и географических особенностей региона и кулинарных пристрастий исторической эпохи.

Древнеримская кухня, например, – это прежде всего всевозможные приправы, смешанные с изюмом, медом, сладким вином. Финиковый и черносливовый соусы с фруктами использовались обычно для приготовления и подачи как мясных, так и рыбных блюд. Неудивительно, что любовь римлян к сладкому искала возможности повышения сахаристости и концентрации виноградного сока (винного сусла), для чего практиковался поздний сбор урожая, подвяливание ягод, уваривание сока (дефрутум) для получения совсем уже крепких и сладчайших вин. На греческий манер вина настаивали на различных травах, добавляли смолы, вкусовые добавки, морскую воду. При этом плебеям приходилось довольствоваться жидким напитком, почти уксусом, сброженным водным настоем на коже и стеблях винограда. Такую жижу вместо вина пили французские крестьяне почти до начала XIX в., называя ее “*riquette*”. Уксусом из своего пайка смачивали губку солдаты, распявшие Христа.

Магеллан, закупаая снаряжение для своей кругосветной экспедиции, потратил на необходимое вооружение меньше, чем на “*Vino de Jeres*”. Тот самый херес, который обессмертил Шекспир устами сэра Джона Фальстафа, напиток, согревающий кровь и тело, наполняющий ум животворными образами.

Молодой французский кларет, стремительно умирающий при хранении в бочке, обрел в XVII в. шанс становиться великим

вином благодаря революционному изобретению винной бутылки и корковой пробки.

Изменение формы винного бокала происходило постепенно, с усложнением сервировочных элементов стола и совершенствованием технологии виноделия. Трансформация формы была направлена на максимально полное восприятие и сохранение аромата и вкуса напитка. Последовательное введение ритуальных неудобств – это один из аспектов динамики истории быта, при этом нарушение положительности динамики становится, как правило, признаком общего культурного кризиса.

Советский менталитет, заменивший хитроумные столовые принадлежности простой и понятной рабоче-крестьянской ложкой, породил дикие традиции закусывать, например, шампанское шоколадом, а из простонародно-купеческой среды унаследовал обычай пить коньяк стаканами, закусывая его лимоном. Сочетания, убивающие вкусовые рецепторы до элементарной оценки только крепости или сладости потребляемого напитка.

Накрытый праздничный стол в XIX в. – это сложнейшая законодательная система тарелок, вилок, ножей, бокалов и прочих атрибутов трапезы, формой и размером определенных для каждого блюда или спиртного напитка. Строго определенная последовательность подачи блюд подразумевала и не менее четкую систему соответствия типа вина предлагаемой пище. На холодном закусочном столе¹¹ стояли, как правило, несколько сортов водки, к супам и паштетам подавались обычно крепленые вина – херес или портвейн, к блюдам из говядины – красное сухое бордо, обычно Марго или Лафит, к телятине – шабли, к индейке – сотерн, к рыбным блюдам рекомендовалось белое сухое вино Бургундии, например, макон – к стерляди или кло-де-вужо – к угрю, к жаркому из дичи – сладкие десертные вины, к кофе – ликеры¹². Отдельное место занимало шампанское. Оно, как признак торжественности ситуации, могло сопровождать любое блюдо в течение всех перемен, но до сладкого десерта. При этом изысканность меню и разнообразие вин не подразумевало и не поощряло злоупотреблений. Особенно в период правления Александра II, когда умеренность, почти аскетизм, приобрели статус государственного имиджа. При этом изысканность и изобилие кулинарных эссе на страницах русских классиков от Державина до Чехова вовсе не доказательства их тайного чревоугодия. Русская интеллигенция уже к середине XIX в. исповедовала трезвость и умеренность в еде. Культура трапезы, прививаемая с детства, возводила умение наслаждаться пищей и разбираться в

винах в ранг искусства и являлась своего рода социальным маркером.

Художественная проза почти всегда является в той или иной мере отражением личного опыта автора. Кроме того, в дневниках и воспоминаниях Анны Григорьевны содержатся хоть и незначительные, но интересные замечания о вкусах и пристрастиях Достоевского. И можно с уверенностью утверждать, что он прекрасно разбирался в винах, как сухих (рейнское, мозельское, лафит, медок, сотерн), так и крепленых (порто, херес, малага), а шампанское вообще занимает особое место в его произведениях и составляет предмет отдельного исследования, поэтому позволю себе практически обойти молчанием упоминание его в романе “Братья Карамазовы”¹³.

Винная карта романа в своем разнообразии адекватна изобилию и разнообразию трапезы и представляет собой не менее информативную систему символов. В ней представлены почти все из упоминавшихся ранее Достоевским спиртных напитков: медок, портвейн, мед, коньяк, ликер, наливка (мамуровка), ром, шампанское, пунш, красное и белое вино, водка¹⁴. Прежде чем попытаться интерпретировать алкогольную символику в рамках религиозно-философского контекста романа, необходимо определиться с терминологией и бытовым смыслом каждого из напитков в повседневном обиходе XIX в.

Медок и портвейн упоминаются на праздничном столе игумена: “Портвейн старый Фактори, медок разлива братьев Елисеевых, ай да отцы!” (14, 83). Описываемая роскошь сервировки и изобилие блюд предвосхищается ремаркой: “С самого того времени, как архиерея с генералом Пахатовым принимал, помнишь, такого стола еще не было” (14, 72). Для такого исключительно торжественного случая должно быть и соответствующее вино. Обстоятельства и место действия исключают подачу шампанского. Значит, указанные в тексте вина должны иметь, по крайней мере, неоспоримые гарантии качества. В XIX в. самым веским аргументом качества была торговая марка поставщика.

Медок – это прежде всего винодельческий регион, расположенный к северу от Бордо, славу которого составили элитные красные вина. Собственно говоря, главная и большая часть Бордо и есть Медок. Несмотря на похожее звучание, к меду это название не имеет никакого отношения, а обозначает территорию, лежащую между берегом Атлантического океана и устьем реки Жиронда. Из этого региона поставлялись в Россию еще в XVIII в. знаменитые Марго и Лафит. Особой популярностью в России

Лафит обязан крупным инвестициям Ротшильдов царскому правительству с условием экспорта вина на льготных условиях. Медок – это и общее название красных вин из Медока (базовая ступень качества). “Не могу надивиться, как все изменилось: бывало за обедом и у лучших людей ставили на стол хороший Медок да и полно; теперь, где ни обедаешь, везде видишь Лафит, по 6 и 7 рублей бутылка”¹⁵. А торговая марка братьев Елисеевых подтверждает подлинное происхождение и, соответственно, высокое качество вина¹⁶.

Портвейн – крепленое португальское вино, производимое в верховьях реки Дору. Портвейн как вино приобрел более или менее четкую идентификацию по технологии и сортам используемого винограда только в конце XVIII – начале XIX в. Основным экспортером и потребителем портвейна исторически была Англия (в XVIII в. португальские вина составляли около двух третей всего импорта Британии). Для получения одновременно и крепкого и сладкого густого вина исходный процесс ферментации прерывается добавлением бренди, когда сусло содержит не менее половины неперебродившего сахара. Именно эти характеристики (крепость, сладость, насыщенность), с одной стороны, обеспечивали популярность портвейна, с другой стороны, объясняли массовость его фальсификации. Фальсификации, имевшей место и в Португалии, и в Англии, и в России. В России подделка производилась в больших количествах, стоила дешево и пользовалась большой популярностью в мещанской и купеческой среде. По данным “Нижегородской ярмарки в 1851 г.”, продажи лиссабонского вина составляли около 8% от продажи всех вин, уступая по объему только шампанскому¹⁷. Достоевский всегда четко разделяет употребляемый его персонажами портвейн по качеству: настоящий дорогой портвейн и беспородное лиссабонское. На поминках Мармеладова: “Были водка, ром и лиссабонское, всё сквернейшего качества, но всего в достаточном количестве” (6, 291).

Качество и подлинность портвейна подтверждается упоминанием термина “Фактори”. В обязанности созданной в конце XVIII в. так называемой Винной компании Дору входил не только контроль над всем экспортом портвейна, но и классификация виноградников по качеству: “*гато*” для внутреннего рынка и Бразилии и “*feitoria*” с ее лучшими винами для Британии и Северной Европы. Экспорт вин в Британию разрешался при условии, что они пройдут через дегустаторов компании и будут оценены как “*feitoria*”. Таким образом, “Фактори”, как упрощенная русская

транскрипция португальского “feitoria”, составляла гарантию качества выставленного на стол портвейна.

Мед (“две бутылки великолепного монастырского меду”) – спиртной напиток, изготавливаемый брожением из меда, хмеля, возможно, с использованием фруктово-ягодного и пряноароматического сырья. По технологии различали мед вареный и ставленый. Вареный мед выдерживался в бочках до готовности от нескольких недель до 5 лет, а ставленый – до 30–40 и более. В XIX в. для хранения и торговли готовым медом использовались темно-зеленые литые бутылки, обычно пивные. В данном контексте речь идет, возможно, о ставленом меде, так как он отличался большой крепостью, высоким качеством и весьма ценился в домашнем быту, однако дороговизна и длительность изготовления делали его доступным ограниченному кругу.

Пунш, изобретенный английскими колонистами в Индии в начале XVII в., появился в России в конце XVIII – начале XIX в. Название напитка “пунш” произошло от английского punch (хинди – “пять”), так как состав его пятикомпонентный: ром, чай, лимон, сахар, вода. Варьировались: качественный и количественный состав алкоголя, ароматические и вкусовые добавки. Наибольшее распространение он получил в армейской и литературно-художественной среде. “Пунша пламень голубой” воспевали А.С. Пушкин, Д.В. Давыдов, Н.М. Языков. В простонародном варианте количество компонентом могло сокращаться до трех: крепкий спиртной напиток, чай, сахар. Именно наличие сахара и температура напитка усиливали действие алкоголя. При этом государственные власти первой половины XIX в. пытались контролировать распространение пунша среди сельского населения. В связи с этим запрещалось иметь горячую воду (кроме питейных домов при больших дорогах), так как пунш не употребляется сельскими жителями и желательно было бы не приучить их к этому роду напитков. В художественных текстах Достоевского пунш упоминается во всем присущем ему многообразии: классический армейский вариант готовят в Мокром, добропорядочные немцы потягивают пунш в кондитерской (“Униженные и оскорбленные”), пять стаканов ромового пунша свалили с ног господина Голядкина (при этом изумительно описывается воздействие напитка: ощущение счастья и невозможность стоять на ногах), упрощенный вариант пунша подают на поминках Мармеладова, Макар Деушкин плачет о Самсоне Вырине, который спившись окончательно, “горе пуншиком захлебывает”.

Ликеры, сладкие спиртные напитки средней или высокой крепости, были известны в России еще в XVIII в. Регулярный импорт, в основном из Франции, в это время еще отсутствовал, и ликеры изготавливались домашним способом. Их рецепты почти не отличались от наливок. В XIX в. основную долю в продаваемых ликерах составляли импортируемые из Франции. К середине XIX в. в России производились многочисленные плодово-ягодные и травяные ликеры, однако их потребление все еще было незначительным. Ликеры подаются после десерта к кофе или чаю в маленьких узких рюмках.

В тексте романа упоминание ликера в словообразовательных формах "ликерец", "ликерчик" является своего рода синонимом сладострастия (как и все прочие сладкие продукты, упоминаемые в романе). Употребление указанных словарных форм ликера строго регламентировано. Прежде всего это типологическая характеристика Федора Павловича: "...коньячку поставлю, потом ликерцу", "Коньячку не приглашаю <...> Нет, лучше тебе ликерцу дам, знатный!" (14, 113). Кроме того, ликер возникает как элемент пьяной оргии в Мокром: "Оказалось, что Максимов уж и не отходил от девок, изредка только отбегал налить себе ликерчику, шоколаду же выпил две чашки. Личико его покраснелось, а нос побагровел, глаза стали влажные, сладостные" (14, 393). Но для стороннего обозначения его как спиртного напитка используется лексема "ликер": Трифон Борисович "очень негодовал на то, что девки пьют ликер и едят конфеты" (14, 391). Аналогично его использование в пьяном монологе Федора Павловича в главе "За коньячком": "Третьего года он нас звал к себе на чаек, да с ликерцем" и тут же, в скобках: "...барыни ему ликер присылают" (14, 124).

Коньяк – самый знаковый для романа напиток. История производства коньяка во Франции датируется концом XVII – началом XVIII в. Наибольший расцвет его производства и, соответственно, импорта в Россию пришелся на 1860–1870-е годы. Именно тогда, в 1862 г., русские купцы братья Майковы по указанию Александра II приобрели виноградники в Шаранте и основали русский дом в Коньяке (ныне существующий торговый дом Meukow). Французский коньяк от торгового дома "А.С. Майков" поставлялся к императорскому двору, а в сети магазинов Елисеева коньяк от Майковых был одним из самых дорогих. Можно с уверенностью утверждать, что потребляемый в романе коньяк исключительно французский, так как знаменитые Кизлярские и Шустовские коньяки получили широкое распространение в России только в самом конце XIX в.

Основные характеристики напитка, имеющие значение для интерпретации упоминания его в романе, это: крепость, социальный статус потребителя и порядок подачи на определенной стадии приема пищи.

Крепость коньяка – не менее 40–43% об. спирта. Именно поэтому до революции среди простонародья коньяк ценился за крепость, особенно в сравнении с разбавленной кабацкой водкой. Речь идет в основном о дешевых коньячных спиртах или их законных фальсификатах. В конце XIX в. в России все производимые и продаваемые коньяки делились на три группы: русский, иностранный и искусственный. Русский коньяк изготовлялся только из виноградного вина, искусственный – из хлебного спирта и эссенций. В обоих случаях крепость его должна быть не ниже 43% об. спирта (“О торговле русским и искусственным коньяком”, Устав о питейном сборе, VIII, 29.05.1900 г.).

Регулярность потребления хорошего коньяка характерна для людей занимающих высокий социальный статус, или имеющих большие доходы, или для тех, чье имущественное состояние перестало соответствовать их социальному положению, а оставить привычку к роскоши означает для них признать социальную катастрофу.

По порядку подачи коньяк относится к классическим дигестивам (*digester, digestive* – средство, способствующее пищеварению). То есть подается после обеда, пьется в чистом виде, идеально сочетается с кофе и сигарой. Коньяк, как и некоторые другие крепкие винные напитки, улучшает пищеварение, снимает отрицательные эмоции, улучшает настроение. В отличие от современных представлений, в XIX в. было принято пить коньяк из маленьких рюмок тонкого стекла, что нашло свое отражение в тексте романа.

Таким образом, коньяк – это стиль жизни, элемент роскоши, его принято не пить стаканами, а потягивать из рюмки, он не сопровождает обед, а составляет элемент послеобеденных неспешных философских бесед, он достаточно крепкий, но его качество обеспечивает его мягкость и даже употребление его сверх меры всегда пристойнее, чем пить горькую.

Анализируя ситуации, маркируемые употреблением коньяка, можно четко проследить сознательное использование автором всех перечисленных выше критериев для психологической и социальной характеристики персонажей и для создания внутреннего подтекста событий.

Кроме того, как и для описанного выше ликера, смысловой акцент в тексте романа сделан на использовании синонима лексемы "коньяк"—"коньячок". Уменьшительная словообразовательная форма, используемая применительно к Федору Павловичу, служит не только определением качества напитка, но и отражает удовольствие и чувственное наслаждение потребляющего его субъекта: "— Заклучай, брат, скорей заклучай, — поторопил Федор Павлович, с наслаждением хлебнув из рюмки" (14, 119). Кроме того, эта форма может иметь и оттенок эвфимистического употребления, когда говорящий хочет представить количество выпиваемого им как небольшое: "А ведь только одну рюмочку... Я ведь из шкалика" (14, 159).

Вся "коньячная тема" сосредоточена практически в третьей книге романа и касается исключительно Карамазовых, причем с четким разделением по словообразовательным формам: Федор Павлович — "коньячок", Алеша, Митя, Иван — "коньяк". Это наиболее заметно в диалогах Федора Павловича с сыновьями.

Предложение Алеше: "А что, коньячку не выпьешь? Возьми-ка кофейку холодненького, да я тебе и прилью четверть рюмочки, хорошо это, брат, для вкуса".

Ответ Алеши: "Нет, не надо, благодарю. <....> А коньяку и вам бы не пить, — опасливо посоветовал он, вглядываясь в лицо старика" (14, 159).

Предложение Ивану: "Люблю тебя так же, как и Алешку. Ты не думай, что я тебя не люблю. Коньячку?"

Ответ Ивана: "— Дайте" (14, 118) и далее: "Я и уеду; вас коньяк разбирает" (14, 125).

Смысловым исключением является замена Федором Павловичем "коньячка" на "коньяк" в ситуации, когда наслаждение сменяется отвращением: "Ух, голова болит. Убери коньяк, Иван, третий раз говорю" (14, 125) и когда коньяк из объекта личного удовольствия становится абстрактным образом: "Я тебя и без коньяку люблю, а с подлецами и я подлец" (14, 159).

Гастрономически правильный порядок подачи коньяка обозначен Достоевским от имени Федора Павловича уже в самом начале романа: "... подам поросенка с кашей; пообедаем; коньячку поставлю, потом ликерцу; мамуровка есть" (14, 84) или: "Федор Павлович любил после обеда сладости с коньячком" (14, 113).

В отличие от Федора Павловича употребление Митей коньяка лишено оттенка наслаждения, но отмечено такой же неумеренностью.

“Однако сам-то ты порядочно нагрузился”, – пристально поглядел на отца Иван Федорович” (14, 118). “...Федор Павлович под конец вдруг нахмурился. Нахмурился и хлопнул коньячку, и это была совсем лишняя рюмка” (14, 121).

“Не думай тоже, что я с пьяну болтаю. Я совсем не с пьяну. Коньяк есть коньяк, но мне нужно две бутылки, чтоб опьянеть, (...) а я и четверти бутылки не выпил и не Силен” (14, 98). В последнем случае число бутылок – очевидный элемент хвастовства нетрезвого уже человека, так как даже для физически крепкого Митиного организма одна бутылка коньяка без закуски неизбежно приведет к ожидаемому результату.

Главы “Контроверза” и “За коньячком”, в которых Федор Павлович декларирует свою философию сладострастия, эмоционально повторяют Митину исповедь горячего сердца, которая и начинается с того, что Алеша, «войдя в беседку, увидел на столике полбутылки коньяку и рюмочку. – “Это коньяк! – захотел Митя, – а ты уж смотришь: “опять пьянствует”? Не верь фантому» (14, 96). В обоих случаях пары коньяка стимулируют философствование о смысле бытия и резкие перепады настроения от приступов любви и слезливого самобичевания до иступленной агрессии. Указанные эпизоды логически соотносятся с “гастрономическим принципом парности”, рассмотренным ранее в модели трапезы как театрального действия. А элементом противопоставления является Иван, философская концепция которого озвучивается хоть и в трактире после обеда, но без каких-либо намеков на алкоголь. А вот “за коньячком” в доме отца он лишь сторонний наблюдатель.

И, наконец, глава “За коньячком” отражает почти весь спектр перечисленных выше качественных характеристик коньяка. Пища для размышлений, полученная во время обеда, переваривается и подытоживается за рюмкой коньяка: “Не дают, каналы, после обеда в тишине посидеть”, досадливо восклицает Федор Павлович, хлопнув лишнюю уже рюмку коньяка. Вопросы религии и нравственности конкретизируются до элементарно простых критериев: “Бог есть – Бога нет”.

“– А черт есть? – Нет, и черта нет. (...) – Цивилизации бы тогда совсем не было, если бы не выдумали Бога. – Не было бы? Это без Бога-то? – Да. И коньячку бы не было. А коньяк все-таки у вас взять придется” (14, 124). В последней реплике Ивана чрезвычайно интересна игра словообразовательных форм. В первой половине фразы “коньячок” персонифицируется с Федором Павловичем и подразумевает чувственное наслаждение

самого порочного свойства. Порочность не может быть без добродетели, ибо как определить плохое, если нет критериев хорошего. Тогда в рамках любой цивилизации существование Бога предполагает существование черта. При этом вторая половина фразы, относящаяся по употреблению словарной формы "коньяк" непосредственно к Ивану, позиционирует его как стороннего наблюдателя собственных философских построений. Нечто похожее, но в более упрощенном варианте, без игры суффиксами, уже использовалось Достоевским в "Бесах" (ч. 2, гл. II).

Склонность Карамазовых решать религиозные и нравственные вопросы за рюмкой коньяка позволяет, как уже было сказано, соотнести главу "За коньячком" с главой "Исповедь горячего сердца. В стихах", которая, в свою очередь, связана с главой "Кана Галилейская".

Связь первых двух глав очевидна, по крайней мере, по употреблению одного и того же напитка. Митя по известным причинам не может принимать участие в совместной трапезе в доме Карамазова, но переживаемый им кризис личностной самооценки озвучивает нравственные проблемы, обсуждаемые в той или иной мере в каждой из указанных глав: "Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облекается Бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и Твой сын, Господи, и люблю Тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть" (14, 99). И сразу далее стихотворная иллюстрация сказанного: "Душу Божьего творенья / Радость вечная поит, / Тайной силою броженья / Кубок жизни пламенит".

Последнее возвращает нас к началу романа, к несостоявшемуся обеду у игумена, обеду как символу Святой Евхаристии. Роскошное угощение сопровождали бутылка бордо и портвейна. С гастрономической точки зрения невозможно объяснить подачу красного сухого вина или порто к рыбным блюдам, но красное вино вкупе с хлебом – ритуальные символы благодарственной трапезы. Восторженный монолог Мити – вольная интерпретация сформулированного Фомой Аквинским смысла вина в мессе: "Таинство Евхаристии может исполняться только вином лозы, ибо такова воля Иисуса Христа, который избрал вино, когда учреждал сие Таинство <...> и также потому, что вино из винограда есть в известном роде образ воздействия Таинства. Под этим я разумею радость духовную, ибо написано, что вино веселит сердце человека"¹⁸. Сказанное выше создает логический мостик к главе "Кана Галилейская". Алкоголь в связи с Алешей упоминается в

романе дважды: нереализованное желание водки как форма бунта и глоток шампанского у Грушеньки. Но избавление от мрачного кошмара интеллектуальных упражнений Ивана и нравственное его становление происходит под чтение отцом Паисием о первом чуде Иисуса Христа о восполнении недостатка вина в Кане: “Кто любит людей, тот и радость их любит. (...) Без радости жить нельзя, говорит Митя... Да, Митя. Все, что истинно и прекрасно, всегда полно всепрощения – это опять-таки он говорил...” (14, 326).

Порочная диалектика Злого Духа, исповедуемая Иваном, обозначается впервые в контрверзе за коньячком, в доме Карамазова, в присутствии Смердякова. Обычно немногословный, как и полагается лакею, Смердяков провоцирует религиозный спор, суть которого – подмена христианства язычеством. Примечательно, что происходит это именно в доме Карамазова, в “языческом”, если можно так сказать, пространстве романа, определенном таковым уже в самом начале многочисленными признаками. Федор Павлович «особенно указывал на свой нос, не очень большой, но очень тонкий, с сильно выдающеюся горбиной: “Настоящий римский, – говорил он, – вместе с кадыком настоящая физиономия древнего римского патриция времен упадка”. Этим он, кажется, гордился» (14, 22). Тяга его к сладкому, совершенно в духе древнеримской кухни, – синоним порочного сладострастия. И дракон-Смердяков – естественный языческий элемент и хранитель этого пространства, убивающий Карамазова самым древним и примитивным способом, – камнем по затылку. Смердякова объединяет с Иваном отношение к еде: ни тот ни другой не употребляет на протяжении романа хлеб или вино. Иван пьет кофе, коньяк, обедает чем-то подчеркнуто неопределенным в трактире. Смердяков идет дальше, на его столе только остывший самовар с пустыми чашками. Иван становится для Смердякова чем-то вроде апостола новой религии. А в обозначенном “римском” пространстве романа это может быть только языческий культ с ритуальными жертвоприношениями. И здесь снова возвращаемся к трапезе в монастыре. Языческие ритуалы, связанные с жертвоприношениями, с питием крови или крови, смешанной с вином, или вина, символизирующего кровь, совершаемые как акты благодарения, назывались греческим словом “евхаристия”. Таким образом, христианское слово, обозначающее языческий акт поклонения, прямо связывает его с языческим жертвоприношением. Смердяков, предавший своего создателя и хозяина, приносящий кровавую жертву лжепророку, моделирует скверный и кошмарный гротеск на известный библейский сюжет.

¹ По этому поводу очень точно заметил С. Дали, вернувшись из поездки по Америке: "... в странах, где национальная кухня ужасна, нет живописи. Ведь поварское искусство схоже с ремеслом художника. Чтобы приготовить великолепное блюдо, нужно немного того, немного этого, нужно попробовать, добавить, подправить – так и достигается искомый вкус. Очень похоже на то, что делает художник" (*Дали С. Тайная жизнь Сальватора Дали, написанная им самим. М., 1996. С. 413*).

² Подробнее об этом см.: *Пыляев М.И.* Старое житье. СПб., 1897; *Мир русской усадьбы // Памятники Отечества: Альманах. 1993. С. 38; Лотман Ю.М., Погосян Е.А.* Былой Петербург: Великосветские обеды. СПб., 1996.

³ Не следует путать с так называемым закусочным столом. Он накрывался в отдельной от обеденной залы комнате и являлся аналогом современного понятия фуршет. Из закусок обычно подавались: икра "салфетошная" (красная), икра зернистая или паюсная, копченые балыки, окорок, сельдь, овощи. Из спиртных напитков – несколько сортов водки, реже вино. Закусочный стол – исключительно мужская привилегия. Он либо предшествовал непосредственно праздничному обеду, либо был самостоятельным мероприятием. Образец закусочного стола описан Ф.М. Достоевским в "Скверном анекдоте".

⁴ Исследование в области русской драматургии от Д.И. Фонвизина до А.П. Чехова: *Похлебкин В.В.* Из истории русской кулинарной культуры. М., 2002. По аналогии с "Ревизором" Гоголя или с пьесами Островского в романе "Братья Карамазовы" гастрономические элементы использованы как дополнительная, а иногда и как ключевая, система идентификации ситуаций, конфликтов, характеров. Элементы подобного художественного приема можно проследить в романе "Бесы" (эпизод о застрелившемся в гостинице мальчике и патологическое плотоядие Петра Верховенского). В то же время, например, в романах "Преступление и наказание", "Подросток", "Униженные и оскорбленные", "Записки из мертвого дома" описание "еды" сведено к общепринятому литературному минимуму и не имеет, как правило, функционального характера.

⁵ Модель "Дома Карамазова" идеологически близка идее фильма Питера Гринуэя "Повар, вор, его жена и ее любовник". Об этом подробнее: *Деханова О.А.* Реплика по поводу "кухонных талантов" Смердякова // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004.

⁶ Эта тенденция достаточно четко прослеживается в "Скверном анекдоте". Позорная гибель Пралинского вполне могла бы состояться и после двух выпитых им бутылок шампанского, но на столе возникает роковая рюмка водки. В "Бесах" Федька Каторжный накануне смерти пьет водку под разварную говядину, там же Степан Трофимович, романтический поклонник шампанского выпивает рюмку водки под замечательные крестьянские блины. В "Преступлении и наказании" Раскольников накануне убийства выпивает рюмку водки и ему снится сон об избиваемой лошади, там же – полупустой штоф (подразумевается с водкой) на столе перед гибелью Мармеладова. В "Двойнике" уже в самом начале повествования Голядкин выпивает рюмку водки в кафе на Невском (на ум приходит пресловутое ружье Станиславского). В романе "Братья Карамазовы", помимо упомянутого эпизода, водка вкупе с колбасой как форма "бунта" Алеши приводит его в дом Грушеньки, где водка счастливым образом заменилась глотком шампанского. Примечательно, что при описании роскошно сервированного стола у игумена делается специальная ремарка: "Водки не было вовсе" (14, 79).

⁷ В русской кухне XVII в. для приготовления ухи использовалась не только рыба, но различная дичь или домашняя птица. Уха представляла собой крепкий

бульон, сваренный из одного вида продукта. Впоследствии круг продуктов, используемый для приготовления ухи, ограничился различными видами рыб. Принципиальное отличие ухи от различных видов рыбных супов состоит в том, что это – горячее жидкое блюдо, полученное при быстрой варке (не более 15–20 мин) свежей или даже живой рыбы одного вида практически без добавления каких-либо пряностей, а уж тем более без корней и картофеля. Отсюда и названия: уха стерляжья, осетровая, сигаевая и т.д. Для варки стерляжьей или осетровой ухи допускалось использовать предварительно приготовленный из молодой курицы бульон. В конце варки бульон осветляли паусной икрой и добавляли шампанское, мадеру или сотерн. Простую, постную уху варили из окуней и ершей, заправляли перед подачей рубленой зеленью и кусочками картофеля, сваренного отдельно. Таким образом, уха почти идеальное изображение символа рыбы в воде.

⁸ Груши и арбуз – единственные свежие фрукты, упоминаемые в романе. Относительно арбуза можно было бы провести параллель с “Ревизором”, где Хлестаков, не владея вообще гастрономической лексикой аристократического стола упоминает его как дорогой продукт, адекватный в нашем понимании черной икре. Необычно высокая стоимость арбузов (до 3–5 руб. по ценам Петербурга) объяснялась в основном сложностями их транспортировки. Упоминание груш может иметь отношение к предмету Митиной страсти: женское каноническое имя древнегреческого происхождения святой девственницы, мученицы Агриппины, более известной в России под именем Аграфены-купальницы, по чисто хронологическому совпадению дня св. Агриппины с началом одного из важнейших дохристианских праздников – дня Иван-купалы (см.: *Калининский И.П.* Церковно-народный месяцеслов на Руси. СПб., 1877. С. 145–146). Это обстоятельство придавало имени “Аграфена” налет некоей таинственности, греховности и святости одновременно. Это имя в сознании читателей XIX в., не забывших еще символическое значение имен, ассоциировалось с темой полной внутренней свободы, не вступающей в противоречие с христианской моралью. Красивые женщины в романах Достоевского всегда таят в себе несчастье, несут в сердце глубокую рану, они обязательно кем-то оскорблены. Они всегда не замужем и мечутся между несколькими мужчинами, мучая при этом и себя и других. В них всегда перемешаны порочность и святость, они то безумно грешат, то каются и бьются в истерику под образами. Они то полны цинизма и злобно-расчетливы, то неистово-сентиментальны, бесконечно щедры и безрассудны. Достоевский, хорошо знавший религиозную и народную символику, очень точно выбрал имя для своей героини, такое же двойственное, как и она сама. Кроме того, плоды груши имеют и собственное символическое значение: крупные, спелые груши – символ удовольствия, приятных приключений, чувственного наслаждения; любоваться грушами – прекрасные перспективы на будущее, есть груши – к болезням и потерям, см.: *Справочный энциклопедический лексикон сновидений.* СПб., 1862. С. 71.

⁹ *Садков В.А.* Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII вв.: Каталог выставки “Зримый образ и скрытый смысл”. М., 2004.

¹⁰ Об этом подробнее: *Джонсон Х.* История вина. М., 2004.

¹¹ Закусочный стол для мужчин, общепринятый элемент приема гостей в XIX в. для самых различных социальных групп, накрывался в отдельной комнате до официального обеда или ужина. Пример закусочного стола в “Скверном анекдоте”: “Он прямо пробрался в привлекательную заднюю комнатку, где для

танцующих кавалеров, еще с начала вечера, поставлена была на маленьком столике, накрытом ярославской скатертью, водка двух сортов, селедка, икра ломтиками и бутылка крепчайшего хереса из национального погребка" (5, 23). Или в романе "Униженные и оскорбленные": "На третьем столе, покрытом белоснежной скатертью, стояли разнообразнейшие закуски: икра, сыр, пастет, колбасы, копченый окорок, рыба и строй превосходных хрустальных графинов с водками многочисленных сортов и прелестнейших цветов – зеленых, рубиновых, коричневых, золотых" (3, 330).

¹² Лотман Ю.М., Погосян Е.А. Указ. соч.

¹³ В романе "Братья Карамазовы" шампанское практически уходит на второй план, уступая место коньяку. Употребление его (кроме эпизода Алексей – Грушенька) – это необходимый для сцены кутежа фон, как, например, обязательный для купеческого загула цыганский хор. Шампанское для Достоевского – роковой, почти мистический напиток. Подобная репутация восходит к известному воздействию его на психику и к личному опыту писателя и потому употребление шампанского в художественных текстах предвосхищает или поясняет всякого рода безумства. После рассказа "Скверный анекдот" апофеозом роковых свойств шампанского стал роман "Идиот", где этот напиток играет такую же ключевую роль, как коньяк в романе "Братья Карамазовы".

¹⁴ К перечисленному можно добавить: пиво, мадера, лиссабонское ("Преступление и наказание"), херес ("Подросток", "Скверный анекдот"), малага ("Село Степанчиково и его обитатели"), лафит ("Униженные и оскорбленные").

¹⁵ Вяземский П.А. Старая записная книжка. Цит. по: Багриновский Г.Ю. Энциклопедический словарь спиртных напитков. М., 2003. С. 222.

¹⁶ Ссылка на торговую марку Елисеева использована Достоевским в романе "Униженные и оскорбленные": "На столе перед диваном красовались три бутылки: сотерн, лафит и коньяк, – бутылки елисеевские и предорогие" (3, 330).

¹⁷ Багриновский Г.Ю. Указ. соч. С. 221.

¹⁸ Цит. по: Джонсон Х. Указ. соч. С. 81.



Ганна Боград

СЕКТАНТ ЛИ СМЕРДЯКОВ

(к теме “Достоевский и секты”)

Смердяков является одной из самых загадочных фигур в романе “Братья Карамазовы” и, может быть, в творчестве Достоевского. Его роль для раскрытия идеи и фабулы романа, как известно, чрезвычайно велика.

Часто исследователи творчества писателя рассматривали его только в качестве двойника Ивана, его темной стороны. Однако не случайно Алеша утверждает, что убийца отца не Митя и не Иван, а Смердяков, подчеркивая этим разницу между Иваном и Смердяковым. Действительно, Смердяков играет в романе вполне самостоятельную роль, будучи представителем иного, нежели Иван, сословия, хотя и является одним из четырех братьев Карамазовых. Эту роль рассмотреть непросто – ведь многое в повествовании в силу особых обстоятельств (цензурных соображений) рассчитано на догадку читателя. С самого начала рассказчик старается снизить интерес к образу Смердякова. Наскоро сообщив историю его появления на свет о том, что его вырастил слуга Григорий и в доме Федора Павловича его использовали в качестве повара, повествователь замечает: “Очень бы надо примолвить кое-что о нем специально, но мне совестно столь долго отвлекать внимание моего читателя на столь обыкновенных лакеев”. Автор надеется, что “о Смердякове как-нибудь сойдет само собою в дальнейшем течении повести” (14, 93). Таким образом, становится ясно, что рассказчик мог бы сообщить о нем что-то особенное, но, нарочито подчеркивая заурядность Смердякова, этого не делает.

Двадцатичетырехлетний Смердяков – человек-загадка. Рожденный городской юродивой в помещении бани (“...ты не человек, ты из банной мокроты завелся, вот ты кто...” (14, 114) – говорит о нем спасший его Григорий), он с раннего детства проявлял нелюбимость, неблагодарность и черты изуверства (вешал

кошек, хоронил их с церемонией), издеваясь, таким образом, над православным богослужением. Вел себя высокомерно. Но после пощечины, полученной от Григория за неуважение к Священному Писанию, вскоре заболел падучей болезнью, не оставлявшей его до конца жизни. По-видимому, пощечина была для него сильным нравственным потрясением. Чтение интереса у него не вызывало (“все неправда” или “скучно”). Узнав о безразличии Смердякова, его чистоплотности, Федор Павлович отправил его в Москву учиться на повара. “В ученье он пробыл несколько лет, – говорится в романе, – и воротился, сильно переменившись лицом. Он вдруг как-то необычайно постарел, совсем даже несоответственно с возрастом сморщился, пожелтел, стал походить на скопца” (14,115). Стоит отметить, что на “скопческое, сухое” лицо Смердякова автор будет в дальнейшем указывать неоднократно. Нравственно же в Москве Смердяков не изменился, но, как говорит автор, “сама же Москва его мало заинтересовала, так что он узнал в ней разве кое-что, на все остальное и внимания не обратил” (14, 116). Итак, в Москве узнал он “кое-что”. Ограничивается ли это “кое-что” только приобретенными поварскими навыками или помимо них он узнал еще что-то? Сообщается, что из Москвы он прибыл хорошо и чисто одетым, тщательно следил за своим гардеробом, особенно за щегольскими сапогами, которые чистил “английской ваксой так, чтобы они сверкали как зеркало” (14, 116), жалованье он тратил на одежду, духи и прочее, но женским полом не интересовался. В ответ на предложение Федора Павловича женить его отмалчивался, бледнел от досады. Поваром же он, как говорится в романе, “оказался превосходным”. Старик Карамазов особо отмечал приготовленные им уху, кулебяку (пирог с рыбой и капустой или кашей), кофе. Обратим внимание на то, что речь не идет о мясных блюдах.

В то же время было трудно понять, что у него на уме, когда он останавливался и как бы задумывался, т.е. занимался самозерцанием. Достоевский (а здесь он явно перебивает рассказчика) сравнивает его с героем картины И.Н. Крамского “Созерцатель”, где «изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужичонок, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то “созерцает”». Если “спросили бы его, – продолжает Достоевский, – о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего

созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит <...> может, вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то, и другое вместе. Созерцателей в народе довольно. Вот одним из таких созерцателей был наверно и Смердяков...” (14, 116–117).

Таким образом, Достоевский отмечает, что какой-то стороной своего существа Смердяков соприкасается с народной стихией. И в нем заключается разрушительная сила, та способность дойти до конца в своем отрицании, о котором говорит писатель в главе из “Дневника писателя” за 1875 г. “Влас”: “...разрушить себя самого во веки веков для одной лишь минуты торжества отрицанием и гордостью, – ничего не мог выдумать русский Мефистофель дерзостнее! Возможность такого напряжения страсти, возможность таких мрачных и сложных ощущений в душе простолюдина поражает!” (21, 38).

Сравнение Смердякова с героем картины Крамского в романе имело определенную цель. Благодаря этому, образ Смердякова становится для читателя более понятным. Может быть, Достоевский, как и Крамской, считал, что никакое описание не может так цельно рассказать о человеческой физиономии, как ее изображение. Крамской говорил, что лицо надо написать так, “чтобы казалось, что оно как будто не то улыбается, не то нет, то вдруг как будто губы дрогнули – словом, черт знает что, дышит”¹.

Так написан и Созерцатель – герой одноименной картины, которая демонстрировалась на VI выставке картин Товарищества передвижных художественных выставок в Петербурге с 9 марта по 22 апреля 1878 г., т.е. незадолго до начала работы Достоевского над романом о Карамазовых. И впечатления от картины, где изображен рефлектирующий тип из простого народа, вызвавшей повышенный интерес зрителей, у читателя были еще свежи. Картина эта давала понять, что и простой человек чувствовать умеет. “Может ли русский мужик против образованного человека чувство иметь?” – спрашивает в романе уязвленный Смердяков. И тут же сам с иронией отвечает: “По необразованности своей он никакого чувства не может иметь” (14, 204–205). Картина же Крамского утверждает обратное.

Это – этюд с натуры, написанный в 1876 г. Он долго не имел названия. П.М. Третьяков, владелец галереи, для которой он собирал работы русских художников, в письмах к Крамскому называет его по-разному. Так, в феврале 1877 г. он писал художнику:

«Ну, а вот насчет вашего этюда “Путника” или “Прохожего”, или “Странника”, как хотите его называйте {...}. Я его называю созерцателем потому что он непременно природу созерцает»².

Как видим, у современников подобный тип ассоциировался со странником. Стоит вспомнить, что в XIX в. понятие “странник” относилось прежде всего к сектантам-раскольникам: странникам, или бегунам³. Современники Достоевского это понимали, но мистические секты (бегунов, хлыстов, скопцов) были под запретом. О них писали исследователи, в основном с этнографической точки зрения. Открыто героями литературных произведений они становились крайне редко. Не случайно Достоевский в ноябре 1866 г. писал редактору “Русского Вестника” Н.А. Любимову о поэме А. Майкова “Странник”, рекомендуя её к печати, как о новом явлении в поэзии: “Три лица, все три раскольники, бегуны. Ещё в первый раз в нашей поэзии берется тема из раскольничьего быта. Как это ново и эффектно!” (28, 170–171).

Понятие “раскол” объединило староверов и сектантов различного толка. Странники, или бегуны относились к так называемым беспоповцам – одному из главных направлений, на которые разделилось в XVIII в. старообрядчество, возникшее, в свою очередь, в результате раскола Русской Православной церкви в конце XVII в. Основатель секты бегунов Ефимий учил, что начиная с Петра I, все царствующие “воплощают (в себе. – Г.Б.) чувственного антихриста; все власти мира – проявление его; бороться с его силой нужно таясь и бегая (т.е. не служа. – Г.Б.), не имея родины (т.е. постоянного местожительства. – Г.Б.) и крова”⁴.

Таким образом, можно предположить, что на картине Крамского изображен старообрядец, раскольник, сектант, по своим взглядам противостоящий официальной церкви.

Интерес Достоевского к религиозному и культурному расколу в русском обществе и его последствиям, как известно, был чрезвычайно велик. Тема раскола стала центральной в творчестве писателя. Странников, или бегунов, как и представителей других, более вредных мистических сект (хлыстов и скопцов), Достоевский в своих произведениях вниманием не обошел.

Достаточно вспомнить сектантов (по предположению О.Г. Дилакторской, – скопцов) – хозяев Ордынова – в ранней повести “Хозяйка”⁵, раскольника-бегуна Миколку из “Преступления и наказание”, многозначную фамилию главного героя – Раскольников, странника Макара Долгорукого из “Подростка”, тему скопцов в “Идиоте”, упоминания о хлыстовщине в различных произведениях писателя.

Интерес Достоевского к расколу и сектам зародился ещё в юные годы. По свидетельству дежурного офицера Савельева, учась в Инженерном училище, он слушал рассказы старшего писаря Игумнова об Инженерном замке и собраниях в нем секты “людей Божиих” (близких к хлыстам) и их радениях⁶.

Раскольники разного толка интересовали петрашевцев. “Некоторые из петрашевцев, как видно по следственному делу, рассчитывали на восстание крепостных людей”, – говорится в первой биографии Достоевского. Там же указывается на то, что “Ф.М. действительно думал о сближении с раскольниками”⁷. Старообрядцев и раскольников – так называемых представителей “народной религии” было, по некоторым данным, чуть ли ни треть населения России. На протяжении всей сознательной жизни Достоевский интересовался сведениями о расколе. Старался понять старообрядцев.

Открыто о мистических сектах, возникших в XVII–XVIII вв., стали писать довольно поздно. Первые сообщения появились в 30-х годах XIX в. В 1845 году секретная комиссия, учрежденная министром внутренних дел, выпустила четыре тома материалов о сектах для внутреннего пользования. Первыми серьезными исследователями мистических сект хлыстов и скопцов были В.И. Даль, Н.И. Надеждин, Е.В. Пеликан – профессор кафедры судебной медицины Санкт-Петербургской медицинской академии и директор департамента медицины Министерства внутренних дел. В 1840–1850-х годах в Германии вышел труд о скопцах барона Августа фон Хакетхаузена, затем в России этнографа Павла Мельникова (А. Печерского). В конце 50-х – начале 60-х годов появляются работы А. Шапова, В. Калатузова, В. Кельсиева и многих других. В 1860-х годах в газетах и толстых журналах появляется множество статей о мистических сектах, в том числе в № 10 за 1862 г. журнала братьев Достоевских “Время” было опубликовано исследование Афанасия Шапова “Земство и раскол. Бегуны”. Позже, в № 1 журнала “Эпоха” за 1865 г., который редактировал Ф. Достоевский, появится “Очерк быта и верований скопцов. Из рассказов странницы” В. Калатузова.

В статье о бегунах автор писал, имея в виду раскольников: “Основной мотив всех этих движений и физических и нравственных сил податного крепостного и служилого народа составляла месть за угнетенье и жажда воли”⁸.

Это мнение было близко и Достоевскому. В статье “Два лагеря теоретиков”, напечатанной в № 2 за 1862 г. в журнале “Вре-

мя”, Достоевский говорит, что “ни славянофилы, ни западники не могут как должно оценить такого крупного явления в нашей исторической жизни как раскол. Они не поняли в этом странном отрицании страстного стремления к истине, глубокого недовольства действительностью” (20, 20–21).

По свидетельству А.Г. Достоевской, в личной библиотеке писателя в 60-е годы “много было серьезных произведений по отделам истории и старообрядчества”⁹. На счет Достоевского в книжный магазин А.Ф. Базунова 25 августа 1862 года среди других поступают и заказанные им книги по расколу: “Рассказы по истории старообрядчества” С.В. Максимова, “Раскольниковы дела” Г. Есипова, “История Выговской старообрядческой пустыни”, “Раскол” А.П. Шапова (“В пользу раскола”)¹⁰.

Достоевский считал, что в поисках истинной веры человек может пройти через целый ряд соблазнов. Так, 11(23) декабря 1868 г. он писал Ап. Майкову из Флоренции, что задумал огромный роман под названием “Атеизм”, где будет представлен поиск веры потерявшим её героем, которую он в конце концов обретает. Но среди соблазнов будет и обольщение иезуитом, и погружение в глубину хлыстовщины.

Позже, как известно, первоначальный план романа изменится, появится другое название – “Житие великого грешника”. Неосуществленный замысел впоследствии найдет отражение в “Бесах”, “Подростке” и “Братьях Карамазовых”. Как видим, в 1870-х годах интерес Достоевского к расколу по сравнению с 1860-ми не снизился.

Интересно отметить сходство между описанием Достоевским героя картины “Созерцатель” и описанием Калатузовым странницы Родионовны, от имени которой ведется повествование, в “Очерке быта и верований скопцов”: “...умные глаза неопределенно смотрели на предметы: признак, что Родионовна сосредоточивала чаще свои мысли на себе самой, самоуглублялась, чем созерцала внешний окружающий ее мир”¹¹. И далее там же: “Всякий мало-мальски знакомый с подобного рода людьми, увидевши Родионовну в первый раз (...) непременно признал бы в ней странницу”. В очерке говорится, что она ходит по миру с посохом и котомкой за плечами, ноги ее замотаны тряпьем. С тростью, котомкой, обернутыми в тряпье ногами, обутыми в лапти, представлен и крестьянин на картине Крамского “Созерцатель”.

Может быть, при виде этой картины Достоевский вспомнил и об очерке Калатузова, посвященном скопцам?

По мысли Достоевского, созерцатель на одноименной картине копит впечатления, которые в дальнейшем способны спровоцировать его действия. Копит впечатления для своих дальнейших действий, которые могут вылиться во что-то непредвиденное, и похожий на него самоуглубленностью Смердяков.

Достоевский считал, что ранние впечатления детства являются для человека основополагающими. Какие же впечатления с детства приобрел Смердяков? Не мешает вспомнить об условиях, сопутствовавших его рождению, воспитанию и росту.

Как известно, его, новорожденного, нашел в бане возле умирающей матери слуга Григорий, только что потерявший своего младенца-сына. У Григория и его жены Смердяков и вырос. Что же представлял собой сам Григорий Васильевич Кутузов? Это “вернейший”, честный и неподкупный слуга Федора Павловича Карамазова, который остался при своем бывшем барине и после отмены крепостного права. Трех сыновей своего хозяина от двух браков, после того как они лишались матерей, Григорий забирал к себе, заботился о них до тех пор, пока их не забирали родственники. Смердяков же вырос в семье Григория, т.е. в семье слуги. Сам впоследствии стал слугой, хотя и думал о других возможностях.

Григорий после похорон своего ребенка «стал по преимуществу заниматься “божественным”, – говорит автор романа, – (...)». В самое последнее время стал прислушиваться и вникать в хлыстовщину, на что по соседству оказался случай, видимо был потрясен, но переходить в новую веру не заблагорассудил. (...) Может быть, он склонен был к мистицизму» (14, 89).

Кто же такие хлысты, чья вера так поразила Григория? Члены секты называли себя “христами”, или “божьими людьми”. Хлыстами же их называли представители официального православия. Время создания этой мистической секты – вторая половина XVII в. В секте были общины, которые назывались кораблями. Во главе каждого стояли “живой” христос или “живая” богородица – наиболее сильные и фанатичные члены общины, умеющие влиять на своих подопечных, аллегорически трактующие Священное Писание.

Собрания (радения) общин проходили обычно по ночам в отдаленных изолированных домах, сараях или банях на краю поселений. Начинались они так называемой иисусовой молитвой, духовными песнопениями, сопровождавшимися неистовым кружением радеющих, одетых во все белое. Они себя называли “белыми голубями”, которым уготовано вечное блаженство, ибо

в Откровении Иоанна Богослова о достойных спасения сказано: “Побеждающий облечется в белые одежды” (3:5). Кормщики пророчествовали ритмической речью, радеющие приходили в экстаз, покрывались потом (это называлось “духовной баней”), галлюцинировали, а возбужденные тела предавались свальному греху. Семейная жизнь сектой отвергалась, ее члены должны были порвать всякие родственные связи, так как секта была закрытой.

В своем глубоком исследовании о хлыстах А. Эткинд писал: “Согласно большинству оценок, хлыстовство во второй половине 19 века было третьей верой русского населения России, уступая по своему распространению только церковному православию и старообрядчеству”¹².

Однако в конце XVIII в. возникла еще более радикальная секта, созданная на основе хлыстовства, – секта скопцов, где отвергались вообще всякие греховные отношения. Чтобы не предаваться им, сектанты прибегали к добровольному осклоплению. Судьбу детей решали родственники. Осклопление могло быть полным – “большая печать”, и неполным – “малая печать”.

Идея осклопления родилась от своеобразного толкования Евангелия (от Матфея), где сказано: “Ибо есть скопцы, которые из чрева матерного родились так; и есть скопцы, которые осклоплены от людей; и есть скопцы, которые сделали сами себя скопцами для Царства Небесного” (Мф 19:12).

Скопцы считали, “что рожденные на свет не по своей воле и обреченные на смерть, они рождаются еще раз, уже по собственному желанию. Это второе рождение – и предвкушение смерти, чья власть над жизнью отныне не важна”, – пишет автор фундаментального труда о секте скопцов Лора Энгельштейн¹³.

Операции (осклопления), как правило, происходили в подвалах или деревенских банях ночью. Процедура называлась “огненным крещением” или “вторым рождением”, совершаемым теперь по желанию неопита.

Все же остальные ритуалы скопцов и хлыстов совпадали. “Божьи люди” не употребляли мясной пищи, не курили, не пили спиртное, не употребляли бранных слов, были честны и трудолюбивы. Но полностью от страстей избавиться не могли. Главной страстью скопцов считалось стяжание. Они были успешные специалисты своего дела, предприниматели и ростовщики. Однако им приписывали изуверские наклонности.

Поскольку обе секты были закрытыми, так как считались вредными за “самообожение” и “членовредительство”, и за при-

надлежность к ним (особенно к последней) лишали состояния и навечно ссылали в Сибирь, сектанты часто внешне придерживались официального православия, посещали богослужения в церквях.

Григорий, воспитатель Смердякова, мог сблизиться с хлыстами только приобретя их полное доверие, что было непросто. Повествователь в романе говорит, что Григорий стал “вникать в хлыстовщину, на что по соседству оказался случай” (14, 89). О соседях Карамазовых в романе почти ничего не говорится, разве что о Марье Кондратьевне, которая приехала из Москвы, живет с больной матерью, носит платье со шлейфом и ходит на карамазовскую кухню к жене Григория за супом. Но в конце романа становится известным, что она со своей больной матерью переселилась из своего бедного домика на окраину города в покосившийся бревенчатый домик, состоявший из двух частей, разделенных сенями, которые делали изолированной каждую из этих частей. В подобных домах часто проходили радения сектантов. Здесь Марья Кондратьевна будет ухаживать за больным Смердяковым, поселив его в лучшей “белой” половине дома (“белой избе”). Рассказчик говорит, что Смердяков жил у них даром. “И мать и дочь его очень уважали и смотрели на него как на высшего пред ними человека” (15, 50). Возможно, Марья Кондратьевна посещала карамазовскую кухню не только из-за супа, но и имела какие-то общие интересы с семьей Григория? Тем более странно, что испытывая материальный недостаток, она не продала ни одного из своих “шикарных” платьев со шлейфом, привезенных из Москвы. Может быть, живя на окраине города, она пользовалась помощью “добрых людей”, навещавших Смердякова во время его болезни?...

Действительно, увлечение Григория хлыстовщиной могло повлиять в свое время на юного Смердякова. О своей матери – юрочивой Лизавете Смердящей, родившей его без отца, – он также знал. Видевшие ее с сочувствием и со снисхождением вспоминали, что она ходила с колтуном на голове и имела рост два вершка с *малым* (вместо: с малым). Это особенно злило Смердякова. «Я с самого сыздетства, как услышу, бывало, “с малым”, так точно на стену бы бросился», – говорит он (14, 205).

Униженный своим происхождением, он повторяет слова страдальца Иова, проклинавшего день своего рождения в обращении к Богу. “И зачем ты вывел меня из чрева? пусть бы я умер, когда еще ничей глаз не видел меня”, – говорит Иов (Иов 10:18). Иов ропщет, но не отказывается от Бога: “Он убивает меня, но я

буду надеяться; я желал бы только отстоять пути мои пред лицом Его" (Иов 13:14).

«Григорий Васильевич попрекает, – говорит Смердяков, – что я против рождества бунтую: “Ты, дескать, ей ложесна раз-верз”. Оно пусть ложесна, но я бы позволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с» (14, 204). Смердяков бунтует против своего “рождества”, т.е. рождения. Он не обращается к Богу с любовью, как Иов. Накопивший с детства отрицательные впечатления и эмоции, соединившиеся с его недоброй натурой, Смердяков обратился в секту к “земным богам” и стал скопцом, пережил “второе рождение”, или принял “печать”. “Печать”, по мнению скопцов, должна напоминать о тех “ста сорока четырех тысячах запечатленных”, о которых говорится в Откровении Иоанна Богослова (7:4).

Напомним, что Григорий, найдя вскоре после смерти своего сына новорожденного Смердякова, назвал этот факт “печатью” (14, 89).

О том, что Смердяков скопец и сектант, говорят многие детали, встречающиеся в романе. Прежде всего, прямое указание на его внешность, на тонкий голос (фистулу), его нелюбовь к женщинам, вкупе с этим – чистоплотность (одно из объяснений необходимости оскотления – это стремление к чистоте), предпочтение рыбных блюд мясному, добросовестное отношение к своему делу, видимая честность, работоспособность. Даже болезнь его (эпилепсия) могла рассматриваться сектантами как священная.

Федор Павлович называет его “иезуитом”. У Достоевского это определение уравнивает названного с представителем вредной секты¹⁴. Для Смердякова ничего не стоит отказаться и от Христа, и от собственного крещения (ведь он принял другое – “огненное крещение”).

Многое объясняет песня Смердякова. 10 мая 1879 г., посылая Н.А. Любимову, редактору журнала “Русский Вестник”, пятую, главную книгу романа “Братья Карамазовы” “Pro и Contra”, Достоевский писал: «Еще об одном пустячке. Лакей Смердяков поет лакейскую песню, и в ней куплет:

Славная корона –
Была бы моя милая здорова.

Песня мною не сочинена, а записана в Москве. Слышал ее еще 40 лет назад. Сочинилась она у купеческих приказчиков 3-го разряда и перешла к лакеям, никем никогда из собирателей не записана, и у меня в первый раз является.

Но настоящий текст куплета:

Царская корона –
Была бы милая здорова.

А потому, если найдете удобным, то сохраните слово “царская” вместо “славная”, как я переменял на случай. (*Славная*-то само собой пройдет)» (30₁, 64).

Редакция учла пожелание автора, и в тексте романа появилась “царская корона”.

Н.К. Пиксанов в статье “Достоевский и фольклор” справедливо замечает об этой песне: “Что касается самого текста песенки, то можно думать, что перед нами устная переработка книжной традиции, притом – с порчей текста. Двустипшие

Царская корона –
Была бы моя милая здорова

Бессвязно. Это отголосок какого-то бессвязного текста. В старинных печатных песенниках находим ту же песенку в стройном тексте...”¹⁵.

В.Е. Ветловская указывала, что эта песня может иметь литературный источник – стихотворение поэта С.Н. Марина¹⁶. Но во всех этих случаях в роли “милрой” подразумевается женщина. У Марина упоминается ее имя – Лила – и ее “кроткий нежный взгляд”. “Впрочем, не исключена возможность заимствования Достоевским песенки Смердякова из другой переработки печатного текста”, – пишет Пиксанов¹⁷. Он же замечает: “Куплеты песенки так тесно слиты со всем диалогом, так характерны для Смердякова, так необычны, что их легче всего принять за стилизацию самого романиста”¹⁸.

И по нашему мнению, эту видимую бессвязность в песне создает сам Достоевский. Но для чего? Вероятно, чтобы скрыть образ истинной героини песни. В романном варианте героиня не женщина, а царская корона (действительно, эпитет “славная” лишил бы песню смысла). Именно о благополучии короны заботится исполнитель. Во-первых, после слова “корона” в тексте стоит тире, говорящее, что пожелание здоровья относится именно к ней, кроме этого, в тексте романа имеется прямое уточнение: «В прошлый раз еще лучше выходило, – заметил женский голос (Марьи Кондратьевны. – Г.Б.), – вы спели про корону: “Была бы моя милочка здорова”. Этак нежнее выходило, вы, верно, сегодня позабыли» (14, 204).

Истинную царскую корону даже лакей в своей песне “милочкой” не назовет. Вероятно, стоит напомнить о создателе скопче-

ской секты крестьянине Орловской губернии Кондратии Селиванове.

Глава общины хлыстов, членом которой он был, Акулина Ивановна (она же Богородица) признала его своим сыном, рожденным от Святого Духа. Именовал он себя Иисусом Христом и чудом спасшимся царем Петром III. Он проповедовал оскотление как единственное средство защиты от греха, основал свой “царский корабль”, где уже назывался “Сыном Божиим”. В 1775 г. Селиванов, сосланный в Нерчинск, задержался в Иркутске, откуда через 20 лет бежал в Москву. По сказаниям скопцов, называя себя Петром III, Селиванов явился к императору Павлу I с предложением ему оскотиться. По велению Павла его отправили в дом умалишенных (Обуховскую больницу). После смерти Павла I его взял на поруки скопец – камергер Елеонский. Селиванов поселился в небольшом деревянном доме в Петербурге в районе Песков, где руководил радениями. Здесь, по преданию, его несколько раз навещил Александр I. В 1820 г. Селиванова отвезли в Суздальский Ефимиев монастырь, где он имел учеников и свободно жил до самой смерти в 1832 г. В сочинении “Страды” он описал свои страдания и ссылку.

В приведенной справке имеется упоминание о царе Павле I, имя которого носит Смердяков, и о “царском корабле”, кормчим которого был Селиванов.

В романе Достоевский изменяет известную ему “реальную” ситуацию, и скопец по имени Павел заботится об атрибуте царской власти – “моей милой” короне. Может быть, Смердяков имел в виду свой “царский корабль” или хотел этого?

Судя по некоторым признакам, в иерархии сектантской общины он, эпилептик, мог занимать не последнее место. Как уже отмечалось, во время болезни в больнице его навещали какие-то “добрые люди”, в доме Марьи Кондратьевны, чье отчество напоминает о Кондратии Селиванове, он жил в “белой избе” и пользовался особым уважением хозяев.

И с Иваном Смердяков, “зная себе цену”, разговаривает без всякого уважения. А перед смертью во время их последнего свидания дает ему понять, что принадлежит к мистической секте. Иван увидел, что на ноге Смердякова, обутой в туфлю, – длинный чулок белого цвета. Вместо блестящих сапог – часть ритуальной одежды скопцов, где он прятал украденные деньги. Вот как описывается в романе реакция Ивана на увиденное:

“Иван Федорович глядел на него и вдруг затрясся в конвульсивном испуге. – Сумасшедший!” – завопил он и, быстро вскочив с

места, откачнулся назад, так что стукнулся спиной о стену и как будто прилип к стене, весь вытянувшись в нитку. Он в безумном ужасе смотрел на Смердякова. <...> – Ты меня испугал... с этим чулком... – проговорил он, как-то странно ухмыляясь. – Неужто же, неужто вы до сих пор не знали? – спросил еще раз Смердяков” (15, 60).

Этот вопрос Смердякова несет двойной смысл: с одной стороны, он является продолжением прерванного разговора о виновности Ивана в убийстве, совершенном Смердяковым, с другой – удивление тем, что Иван не догадывается о принадлежности Смердякова к секте скопцов. Если этого не учитывать, то замечание Ивана о чулке, который его так испугал, остается без ответа.

Достоевский ни в коей мере не оправдывает Смердякова, но, исходя из его природы и накопленных им впечатлений, объясняет его мысли и поступки.

Многое отмечено в речи защитника Мити Фетюковича. В пассаже о Смердякове он суммирует то, о чем говорилось на протяжении всего повествования, и дает оценку его личности:

“Здоровьем он был слаб, это правда, но характером, но сердцем – о нет, это вовсе не столь слабый был человек <...> Особенно не нашел я в нем робости. Простодушия же в нем не было вовсе, напротив, я нашел страшную недоверчивость, прячущуюся под наивностью, и ум, способный весьма многое созерцать” (15, 164). Защитник называет Смердякова существом “злобным, честолюбивым, мстительным и знойно-завистливым”. Далее он говорит о Смердякове: “Считая себя сам <...> незаконным сыном Федора Павловича, он мог ненавидеть свое положение сравнительно с законными детьми своего господина: им, дескать все, а ему ничего, им все права, им наследство, а он только повар. Он поведал мне, что сам вместе с Федором Павловичем укладывал деньги в пакет. Назначение этой суммы, – суммы, которая могла бы составить его карьеру, – было, конечно, ему ненавистно” (15, 165).

Совершению Смердяковым преступления способствовал целый ряд обстоятельств: отъезд Ивана, отсутствие в ту ночь в доме Алеши и появление Мити. Ненавидя его ненавистью Каина, Смердяков совершает преступление, точно рассчитав, что обвинение падет на Митю. Но воспользоваться украденными деньгами он не пожелает из-за разочарования в состоятельности теории Ивана о вседозволенности и из-за его нерешительности.

Он покончит с собой в напоминающей баню, где он родился в первый и, возможно, во “второй раз”, душевной комнате с наположенной изразцовой печью. Здесь он (так любящий чистоту) носил засаленный халат и пользовался “засморканным” платком, отказавшись от прежней щегольской одежды и мечты об открытии кафе-ресторана в Москве или за границей.

Он мог бы спасти Митю, оставив признание в предсмертной записке, но не сделал этого. Ведь признание – это голос совести.

Защитник Фетюкович объясняет: “⟨...⟩ совесть – это уже раскаяние, но раскаяния могло и не быть у самоубийцы, а было лишь отчаяние. ⟨...⟩ Отчаяние может быть злобное и непримиримое, и самоубийца, накладывая на себя руки, в этот момент мог вдвойне ненавидеть тех, кому всю жизнь завидовал” (15, 166).

Защитник, которому автор явно симпатизирует, понял, как видим, характер и мотивы поведения Смердякова. Однако он не учел принадлежности последнего к мистической секте. А эта принадлежность поднимает образ Смердякова до символа унижения, злобы, бесправия, отчаяния и внутреннего протеста, переходящего в своеобразный бунт представителя народа против самой жизни, ее продолжения и даже ее источника – он убивает отца.

Это саморазрушение на фоне карамазовской живучести – свидетельство еще одной стороны разложения семьи Карамазовых и общества в целом.

Как видим, Смердяков в это разложение вносит народную стихию, будучи сектантом, раскольником, носителем “народной религии”.

¹ Гомберг-Вержбинская Э. Передвижники. Л., 1970. С. 46.

² Переписка И.Н. Крамского (1869–1887). М., 1953. С. 182.

³ Брокгауз Ф.А. – Ефрон И.А. Малый энциклопедический словарь. М.: Терра, 1997. Т. 4. С. 1603.

⁴ Там же.

⁵ Дилакторская О.Г. Скопцы и скопчество в изображении Достоевского: (К истолкованию повести “Хозяйка”) // Philologica. 1995. № 2.

⁶ Савельев А.И. Воспоминания о Ф.М. Достоевском // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т. 1. С. 102.

⁷ Миллер О.Ф. Материалы для жизнеописания Ф.М. Достоевского // Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского. СПб., 1883. Т. 1. С. 87.

⁸ Шапов А. Земство и раскол: Бегуны // Время. СПб., 1862. № 10. С. 320–321.

⁹ Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1971. С. 207.

¹⁰ Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1993. Т. 1. С. 377.

- ¹¹ Калатузов В.К. Очерк быта и верований скопцов // Эпоха. 1865. № 1. С. 1.
- ¹² Эткинд А. Хлыст. М., 1998. С. 37.
- ¹³ Энгельштейн Л. Скопцы и царство небесное. М., 2002. С. 22.
- ¹⁴ См. письмо Достоевского Ап. Майкову о замысле романа "Атеизм" от 11(23) декабря 1868 г. (28₂, 329).
- ¹⁵ Пиксанов Н.К. Достоевский и фольклор // Сов. этнография. 1934. № 1/2. С. 160–161.
- ¹⁶ Ветловская В.Е. "Братья Карамазовы": Дополнение к комментарию // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 190.
- ¹⁷ Пиксанов Н.К. Указ соч. С. 161.
- ¹⁸ Там же. С. 160.





Л.И. Сараскина

МЕТАФИЗИКА ПРОТИВОСТОЯНИЯ В “БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ”

Господи, подумать только о том, сколько отдал человек веры, сколько всяких сил даром на эту мечту, и это столько уж тысяч лет! Кто же это так смеется над человеком? Иван? В последний раз и решительно: есть Бог или нет? Я в последний раз!

(Федор Павлович Карамазов)

ИВАН – АЛЕША: РАССКАЗЧИК И СЛУШАТЕЛЬ “ПОЭМЫ О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ”

Хочу напомнить “Вступительное слово” Ф.М. Достоевского, сказанное перед чтением главы “Великий инквизитор” на литературном утре в пользу студентов Санкт-Петербургского университета 30 декабря 1879 г.

“Один страдающий неверием атеист в одну из мучительных минут своих сочиняет дикую, фантастическую поэму, в которой выводит Христа в разговоре с одним из католических первосвященников – Великим инквизитом. Страдание сочинителя поэмы происходит именно оттого, что он в изображении своего первосвященника с мировоззрением католическим, столь удалившимся от древнего апостольского православия, видит воистину настоящего служителя Христова. Между тем его Великий инквизитор есть, в сущности, сам атеист. Смысл тот, что если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие. Вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом *социальной* любви к человечеству является уже не замаски-

рованное презрение к нему. Изложено в виде разговора двух братьев. Один брат, атеист, рассказывает сюжет своей поэмы другому” (15, 198)¹.

В контексте данной темы весьма важно, как именно Иван Карамазов оповещает брата о своем сочинении.

“Знаешь, Алеша, ты не смейся, я когда-то сочинил поэму, с год назад. Если можешь потерять со мной еще минут десять, то я б ее тебе рассказал?” (14, 224). В этом высказывании подчеркнутые выражения имеют самое существенное значение.

Заметим, Иван говорит: не “написал поэму” и не “я тебе ее прочту”, а “сочинил поэму” и “я б тебе ее рассказал”. Эти литературные тонкости немедленно подмечает Алеша и переспрашивает: “Ты написал поэму?” И слышит и ответ: “О нет, не написал, – засмеялся Иван, – и никогда и жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал. Ты будешь первый мой читатель, то есть слушатель. Зачем в самом деле автору терять хоть единого слушателя, – усмехнулся Иван. – Рассказывать или нет? (...) Вещь нелепая, но мне хочется ее тебе сообщить” (Там же).

Как видим, Иван настойчиво противопоставляет два литературных жанра, по канонам которых могла бы явиться на свет его поэма-фантазия. Поэма, подчеркивает Иван, никак не могла бы существовать в виде стихотворного текста. Он категорически отвергает саму возможность подобного литературного упражнения: “Никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов” (Там же). Отрицает он, заметим, и такое весьма важное обстоятельство, как наличие рукописи; поэмы вообще не существует в виде текста, пусть и прозаического, пусть даже в форме набросков, черновиков, пунктов плана. Рукописи не существует; нет ничего на бумаге. Оказывается, любая письменная фиксация принципиально противопоказана его поэме-фантазии.

Речь, стало быть, идет о некоем другом жанре. Не сочинил в смысле “записал”, а сочинил, т.е. “выдумал и запомнил”. Не “прочту поэму”, а “расскажу поэму”. Его собеседник и брат Алеша, провозглашается, таким образом, не “читателем поэмы”, а “слушателем поэмы”. При этом первым и единственным... Нет текста и нет читателя. Есть устный рассказ и есть его слушатель. Есть один-единственный и, разумеется, последний факт рассказывания и прослушивания. Рассказанная или, как еще Иван говорит, *сообщенная* поэма не может быть повторена в точности, воспроизведена вновь. Иван сотворил *штучное, неповторимое*, предназначенное для однократного сообщения и поэтому исклю-

чительное сочинение. Как бы сейчас сказали, эксклюзивное сочинение, эксклюзивность которого – не столько форма, сколько принцип существования.

Зададимся вопросом: почему нет текста, нет рукописи поэмы? Потому ли, что Иван не умеет изложить на бумаге свои мысли, рассуждения, фантазии? Лишен литературных способностей? Не владеет словом? Отнюдь нет.

Литературная биография Ивана Карамазова в романе тщательно выписана, а его авторство как создателя поэмы глубоко мотивировано. Уже в детстве, чуть не в младенчестве, Иван "стал обнаруживать какие-то необыкновенные и блестящие способности к учению" (14, 15), благодаря которым тринадцати лет попал в одну из московских гимназий и на пансион к опытному и знаменитому педагогу. Учась затем в Московском университете, где ему пришлось "очень солоно", так как необходимо было полностью себя содержать, Иван, будучи студентом естественного факультета, впервые обращается к литературной работе. «Молодой человек не потерялся нисколько и добился-таки работы, сперва уроками в двугривенный, а потом бегая по редакциям газет и доставляя статейки в десять строчек об уличных происшествиях, за подписью "Очевидец"» (Там же). Литературный дебют студента был удачен. "Статьйки эти, говорят, были так всегда любопытно и пикантно составлены, что быстро пошли в ход, и уж в этом одном молодой человек показал всё свое практическое и умственное превосходство над тою многочисленною, вечно нуждающеюся и несчастною частью нашей учащейся молодежи обоего пола, которая в столицах, по обыкновению, с утра до ночи обивает пороги разных газет и журналов, не умея ничего лучше выдумать, кроме вечного повторения одной и той же просьбы о переводах с французского или о переписке" (Там же).

Следующий шаг на журналистском поприще составил Ивану уже и литературное имя. "Познакомившись с редакциями, Иван Федорович всё время потом не разрывал связей с ними и в последние свои годы в университете стал печатать весьма талантливые разборы книг на разные специальные темы, так что даже стал в литературных кружках известен" (14, 15–16). Настоящую славу и известность принесла ему работа весьма любопытная и спорная. "Уже выйдя из университета и приготавливаясь <...> съездить за границу, Иван Федорович вдруг напечатал в одной из больших газет одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов, и, главное, по предмету, по-видимому,

вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественным. Статья была написана на поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном суде" (14, 16).

Итак, Иван Карамазов представлен в романе как выпускник московской гимназии и Московского университета, а также как сложившийся литератор. К своим двадцати трем годам он приобрел несколько литературных профессий: уличного репортера, литературного рецензента и книжного критика, уже известного в литературных кругах, и автора специальных статей.

Наблюдательный репортер, талантливый критик, составивший себе имя аналитическими разборами и рецензиями, виртуозный полемист, которому по плечу и по уму участие и серьезных дискуссиях на общественно значимые темы, – таково его литературное досье в момент сочинения поэмы.

Крайне важно сопоставить и синхронизировать два вида его литературных занятий. Поэму, как мы помним, он сочинил "с год назад". Сочинил и никому не сказал о ней. Зато составил себе громкое имя другой литературной работой: как сообщает повествователь, "лишь в самое только последнее время ему удалось случайно обратить на себя вдруг особенное внимание в гораздо большем круге читателей, так что его весьма многие разом тогда отметили и запомнили" (Там же).

Статья Ивана в одной из больших газет была написана на "поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном суде. Разбирая некоторые уже поданные мнения об этом вопросе, он высказал и свой личный взгляд. Главное было в тоне и в замечательной неожиданности заключения" (Там же). Эффект статьи был таков, что церковники "решиительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать" (Там же). Ивану удалось одурачить обе спорящие стороны: "В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка" (Там же).

Между тем в монастыре, куда сошла "семейка" Карамазовых, о статье Ивана вполне серьезно размышляет иеромонах Иосиф, библиотекарь: "О любопытнейшей их статье толкуем (...). Нового много выводят, да, кажется, идея-то о двух концах" (14, 56).

"Статьи не читал, но о ней слышал" (Там же), – признается старец Зосима. Разгорается спор с участием автора статьи и четырех заинтересованных лиц: библиотекаря иеромонаха Иосифа, старца Зосимы, иеромонаха Паисия и местного помещика атеиста Миусова.

Напомню, что обсуждение спорной статьи завершилось весьма многозначительно. "По всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали о церкви и о церковном вопросе", – объявил Ивану старец Зосима (14, 65). "Но все же я и не совсем шутил" (Там же), – оправдывается Иван.

"Не совсем шутили, это истинно. Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния. **Пока с отчаяния и вы забавляетесь** – и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя... В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо действительно требует разрешения...", – заключает Зосима (Там же).

Поразительно, что эту же, в сущности, мысль выскажет позже и Ракитин: "Иван теперь **богословские статейки** пока и шутку по какому-то глупейшему неизвестному расчету печатает, **будучи сам атеистом**, и в подлости этой сам сознается <...>. Эк ведь Иван вам загадку задал. <...> Статья его смешна и нелепа. <...> Вся его теория – подлость!" (14, 75–76).

Временные пометы романа позволяют увидеть: поэма Ивана придумана *или незадолго до статьи, или параллельно с ней*, в одно и то же время. А главное – поэма придумана человеком, пребывающим в том же самом умонастроении и духовном состоянии, с теми же способностями к умственным спекуляциям и литературному эпатажу, в котором пребывал он, сочиняя статью по церковному вопросу.

Иван в момент сочинения *и поэмы, и статьи* (т.е. придумывая сюжет поэмы и записывая текст статьи) виртуозно владеет техникой интеллектуальной провокации, умеет тонко скандализировать публику, изощренно дразнить и издеваться над ней, так что ему блестяще удастся под видом богословского сочинения протасить в печать дерзкий фарс.

Нетрудно сделать вывод: Иван – искушеннейший автор; он настолько владеет слогом, стилем, риторикой, словесной игрой и интеллектуальной провокацией, что может (втайне забавляясь и имея некий расчет) ввести в заблуждение очень опытных и серьезных читателей.

Можно также утверждать – затея Ивана со статьей по церковному вопросу, задуманная как литературная дерзость, блестяще удалась: он не только обратил на себя внимание публики, но и вызвал скандальную полемику. Именно благодаря статье Ивану "везет" спровоцировать старца Зосиму, и тот дарит ему

загадочное пророчество – может ли быть вопрос Ивана решен в сторону положительную. “Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его. Но благодарите Творца, что дал вам сердце высшее, способное такую мукой мучиться (...). Дай вам Бог, чтобы решение сердца вашего постигло вас еще на земле, и да благословит Бог пути ваши!” (14, 65–66).

Благодаря игре ума и пера Иван отмечен, выделен из толпы; причем не кем-нибудь, а старцем, высоким духовным лицом. Ивану, скандальному публицисту, именно благодаря сомнительной публикации приписываются достоинства, которые в глазах окружающих выглядят весьма лестно и стоят дорого. И если, вслед за Ракитиным, подозревать у Ивана расчет, то расчет этот оправдался: Ивану вновь удастся подтвердить свое превосходство, теперь уже на поприще духовных исканий и благородных сомнений.

Игра выиграна; после такой “высокой” аттестации со стороны авторитетного церковного лица, на фоне столь сильного эффекта, произведенного в среде людей светских, можно быть спокойным за литературную карьеру: она состоялась, и Иван Карамазов подтвердил свое литературное имя. Достанься такое имя карьеристу вроде Ракитина, он бы сумел им воспользоваться более ощутимым образом.

Так почему же все-таки статья осуществилась и как рукопись, и как публикация, а поэма нет? Неужели такому дерзкому и талантливому литератору не хватило смелости, куража, чтобы оформить сюжет-фантазию в приемлемой литературной форме?

Подробное изучение литературной биографии Ивана Карамазова позволяет обнаружить у него любопытные и необычные для печатающегося литератора склонности. Помимо произведений, существующих в его досье в виде рукописей или публикаций, мы находим следы и других сочинений. *Другой литературы.* Условно назову ее литературной наживкой, для частного использования и весьма специфического назначения.

Понадобился Черт, отвратительное видение Ивана, кривое зеркало и сгусток дряни, чтобы обнаружилась потайная литературная деятельность сочинителя Ивана Карамазова, что называется, “на живца”. Мы видим, таким образом, не сами произведения, а разборы и комментарии Черта, служащего при сочинителе поэм-фантазий критиком-отрицателем.

Благодаря едкому и саркастичному критическому разбору Черта обнаруживается некое сочинение Ивана под названием

"Легенда о рае". Если вынести за скобки язвительные комментарии Черта, то сюжет "Легенды" в сокращенном пересказе выглядит следующим образом.

Жил-был на земле «один такой философ и мыслитель, "все отвергал, законы, совесть, веру", а главное – будущую жизнь. Помер, думал, что прямо во мрак и смерть, а перед ним – будущая жизнь. Изумился и вознегодовал: "Это, говорит, противоречит моим убеждениям..." Присудили его, чтобы он прошел во мраке квадриллион километров (...) и когда кончит этот квадриллион, то тогда ему отворят райские двери и всё простят... (...) Осужденный на квадриллион постоял, посмотрел и лег поперек дороги: "Не хочу идти, из принципа не пойду!..." Прележал почти тысячу лет, а потом встал и пошел. (...) Что же вышло, когда дошел? А только что ему отворили в рай, и он вступил, то, не пробыв еще двух секунд, (...) воскликнул, что за эти две секунды не только квадриллион, но и квадриллион квадриллионов пройти можно. (...) Словом, пропел "осанну", да и пересолил, так что иные там, с образом мыслей поблагороднее, так даже руки ему не хотели подать на первых порах: слишком уж стремительно в консерваторы перескочил. Русская натура» (15, 78–79).

Важно напомнить реакцию Ивана на пересказанный Чертом сюжет легенды:

– Я тебя поймал! (...) Этот анекдот о квадриллионе лет – это я сам сочинил! Мне было тогда семнадцать лет, я был в гимназии... я этот анекдот тогда сочинил и **рассказал одному товарищу**, фамилия его Коровкин, это было в Москве... Анекдот этот так характерен, что я не мог его ниоткуда взять. Я его было забыл... но он мне припомнился теперь бессознательно – мне самому, а не ты рассказал!" (15, 79).

Вновь обращаю внимание на ключевые слова: "**сочинил и рассказал одному товарищу**". Никаких сведений о том, кто такой Коровкин и какое значение он сыграл в судьбе семнадцатилетнего гимназиста Ивана Карамазова, в романе нет, но можно видеть, что форма устного сочинения на тему "Како веруеши али вовсе неверуеши?" (14, 213) Ивану была известна по крайней мере с гимназических времен.

В пылу спора Черт напоминает Ивану о существовании еще одного сочинения в этом же жанре – поэмы "Геологический переворот", сочиненной "прошлой весной" (15, 83).

"Прошлая весна" – это, согласно художественному календарю "Братьев Карамазовых", время накануне приезда Ивана в Скотопригоньевск к отцу. Значит, поэма сочинена менее чем за

полгода до того момента, когда Иван рассказывает Алеше свое предыдущее сочинение – “Поэму Великому инквизиторе” (как помним, сцена встречи братьев в трактире происходит в конце августа).

Краткий сюжет поэмы “Геологический переворот” в изложении Черта сводится к следующему.

Некие новые люди полагают разрушить все и начать с антропофагии. Но, по мнению автора поэмы, и разрушать ничего не надо, а надо всего только разрушить в человечестве идею о Боге. Раз человечество отречется поголовно от Бога (а автор поэмы верит, что этот переворот – параллель геологическим периодам – совершится), то само собою, без антропофагии, падет все прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность, и наступит все новое. Люди совокупятся, чтобы взять от жизни все, что она может дать, но непременно для счастья и радости в одном только здешнем мире. Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости, и явится человеко-Бог. Всякий узнает, что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо и спокойно, как Бог. Если такой период наступит, то все решено, и человечество устроится окончательно. Всякому сознающему уже и теперь истину позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. В этом смысле ему “всё позволено” (15, 83–84).

Нечего и говорить о том, что “Геологического переворота”, третьего по счету тайного и, судя по реакции Ивана, самого криминального сочинения, также не существует на бумаге в виде написанного текста.

Эта поэма – так же как и первые два опуса – *рассказывается* Иваном. Мы обнаруживаем следы рассказывания с помощью показаний очевидцев. “Не далее как дней пять тому назад, в одном здешнем, по преимуществу дамском, обществе он (Иван Карамазов. – Л.С.), торжественно заявил в споре, что на всей земле нет решительно ничего такого, что бы заставляло людей любить себе подобных, что такого закона природы: чтобы человек любил человечество – не существует вовсе, и что если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бессмертие. (...) Уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, всё будет позволено, даже антропофагия. (...) Нравственный закон природы должен немедленно измениться в полную противоположность прежнему, религиозному, и

эгоизм даже до злодейства не только должен быть дозволен человеку, но даже признан необходимым, самым разумным и чуть ли не благороднейшим исходом в его положении. <...> Нет добродетели, если нет бессмертия” (14, 64–65).

Итак, помимо легальной (в данном случае – зафиксированной в письменном тексте) литературной деятельности, Иван осуществляет и другую специфическую литературную работу, заключающуюся в сочинении некоторых особых сюжетов в присутствии собеседников.

Известные три его сочинения такого рода – “Легенда о рае”, “Великий инквизитор”, “Геологический переворот” – составляют своеобразную трилогию, триптих, объединенный единым смысловым, жанровым и исполнительским типом существования.

Между этими тремя сочинениями, точнее сказать, между актом сочинения каждого из трех сюжетов пролегло разное количество времени: между “Легендой о рае” и “Великим инквизитором” прошло около пяти лет, между “Великим инквизитором” и “Геологическим переворотом” – несколько месяцев. Но они сосуществуют во времени, в романном времени “Братьев Карамазовых”: в момент романских событий все три сочинения живут в памяти и воображении Ивана и так или иначе выходят наружу.

Первый опус был рассказан Иваном гимназическому товарищу и непроизвольно пришел на ум в сцене с Чертком; второй опус рассказан Алеше; третий – сообщен в дамском обществе провинциального Скотопригоньевска.

Триптих на тему “Како веруеши али вовсе неверуеши?” объединен, как оказывается, и еще одним замечательным литературным свойством.

Все три сочинения существуют как *литературно-философские импровизации на заданную тему и с заданной целью*. То есть являются особым видом литературного творчества, при котором акт сочинения происходит непосредственно в процессе исполнения. Сохраняется лишь смысловое ядро – именно то, что можно “выдумать и запомнить” – идея, краткий сюжет (анекдот), суть, соль. Все остальное – фантазия-импровизация, учитывающая конкретные обстоятельства исполнения и, самое главное, характер аудитории.

Самая способность героя-сочинителя к работе в импровизации – свидетельство высокого мастерства и большого опыта. Иван Карамазов в течение последних шести лет своей жизни, т.е. еще с гимназических лет, пробует свои силы в сочинении теологических фантазий-импровизаций.

Будучи литературно-философскими импровизациями на тему, которая задана всем романом (счастье человека – с Богом или без Него?) и составляет экзистенциальный интерес для Ивана Карамазова, все три сочинения являются рассказами, выполняющими специфическую роль и ставящими перед собой одну и ту же, как правило, цель. Можно, повторяю, только догадываться (по закону аналогий), какая цель была у гимназиста Ивана, когда он рассказывал товарищу своему, Коровкину, “Легенду о рае”. Из реплик Миусова можно судить о намерениях Ивана, эпатирующего дамское общество идеями поэмы “Геологический переворот”, – по мнению Миусова, это всего лишь парадоксы и эксцентрика для смущения светских дам. Но в случае с “Великим инквизитором” можно судить более доказательно и с аргументами в руках: существуя лишь в устном варианте, в первом и единственном исполнении, для первого и единственного слушателя, “Поэма” источает *яд соблазна и искушения*.

Позже, спустя полгода после событий, изложенных в главе “Pro и contra”, мотив искушения как цели предстанет в сцене поединка Ивана с Чертом со всей ясностью и определенностью.

“Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель”, – заявляет Черт. Кошмар, однако, продолжается:

– Шут! А искушал ты когда-нибудь вот таких-то, вот что акриды-то едят, да по семнадцати лет в голой пустыне молятся, мохом обросли?

– Голубчик мой, только это и делал. Весь мир и миры забудешь, а к одному этакому прилепишься, потому что **бриллиант-то уж очень драгоценен**; одна ведь такая душа стоит иной раз целого созвездия – у нас ведь своя **арифметика**. Победа-то драгоценна!” (15, 80).

Но в момент знакомства с братом перед бегством из города (“Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?” – 14, 211) Иван как раз и практиковал чертову арифметику, найдя душу “ценой в созвездие”. Искушая брата, инока и послушника, богоборческой идеей, Иван расчетливо использует для своей фантазии ту стихию чувств, ту полемическую напряженность, тот духовный азарт и душевную открытость, которые исходят от “монашка” Алеши. Движение мысли и сюжета “Поэмы” всецело подчинено диалогу: любой ценой необходимо вовлечь “монашка” в интеллектуальные упражнения и философскую софистику.

Психологический механизм искушения, реализованный в сценах главы “Братья знакомятся”, обнажится и будет “разоблачен” позднее, в явлении кошмара: «Но колебания, но беспокойство, но

борьба веры и неверия – это ведь такая иногда мука для совестливого человека, вот как ты, что лучше повеситься. <...> Иные <...> такие бездны веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент, что, право, иной раз кажется, только бы еще один волосок – и полетит человек “вверх тормашки”» (15, 80).

Захватывающий сценарий эксперимента имеет для философа-импровизатора особую остроту еще потому, что экспериментатор почти не скрывает своих намерений от будущей жертвы: Иван искушает брата и сам ему об этом докладывает. С удовольствием и по разным поводам Иван расхваливает брата на мотив “бриллиант уж очень драгоценен”:

– А ты очень желал меня увидеть?” – спрашивает Алеша.

– Очень, я хочу с тобой познакомиться раз навсегда и тебя с собой познакомить. <...> Я тебя научился уважать: твердо, дескать, стоит человек. <...> Ведь ты твердо стоишь, да? Я таких твердых люблю, на чем бы там они ни стояли” (14, 209).

Вдохновенный монолог о кубке жизни и клейких листочках дает Ивану повод вновь повторить признание в любви: “Ужасно я люблю такие professions de foi вот от таких... послушников. Твердый ты человек, Алексей. Правда, что ты из монастыря хочешь выйти?” (14, 210). Объявив, что долгожданный разговор будет посвящен обсуждению предвечных вопросов “Како веруеши...”, Иван прямо заявляет брату, что испытывает его: “Я вчера за обедом у старика тебя этим нарочно дразнил и видел, как у тебя разгорелись глазки. <...> Я с тобой хочу сойтись, Алеша, потому что у меня нет друзей, попробовать хочу” (14, 213).

Чувствуя далее, что брат подозревает его в лукавых намерениях, Иван на всякий случай подстраховывается: “Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою, – улыбнулся вдруг Иван, совсем как маленький кроткий мальчик” (14, 215).

Однако немедленно вслед за этим “маленький кроткий мальчик” прибегает к уже знакомому, испытанному приему. Глава “Бунт” начинается с монолога Ивана на хорошо известную в скотопригоньевских кругах тему. Сравним: “Я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних. <...> Чтобы полюбить человека, надо, чтоб тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое – пропала любовь” (Там же).

Но подобная мысль уже звучала: “На всей земле нет решительно ничего такого, что бы заставляло людей любить себе подобных, такого закона природы: чтобы человек любил челове-

ство – не существует вовсе” (14, 64). Нетрудно опознать в начальных фразах монолога лейтмотив и вариации из поэмы “Геологический переворот”. Значит, Иван все-таки лукавит, начиная “сдвигать” брата с помощью тактики, уже опробованной им в обществе провинциальных дам, где он был принят как милый эксцентрик и парадоксалист. Оказывается, для того чтобы “себя исцелить”, Ивану надо было лишь поставить брата “на свою точку” (14, 216).

Своей цели Иван достигает, собственно, сразу. Сюжеты о страдании детей как сильнейший аргумент бунта превосходят по эффективности все ожидания: Алеша легко поддается искушению и без сопротивления “летит вверх тормашки”.

“Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какой-то улыбкой подняв взор на брата.

– Браво! – завопил Иван в каком-то восторге, – уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алешка Карамазов!” (14, 221). Хотя Иван и сорвал “разом весь капитал”, его победа далась ему ценой огромного эмоционального потрясения. Оба участника диалога – и схимник, и искушитель – испытали сильнейший психологический шок, род умопомешательства: оба точно в каком-то безумии и бреду.

Самое время обнажить прием, пойти ва-банк. Алеша не выдерживает:

“– Для чего ты меня испытываешь? – с надрывом горестно воскликнул Алеша, – скажешь ли мне наконец?

– Конечно, скажу, к тому и вел, чтобы сказать. Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме” (14, 222).

Теперь игра идет в открытую: чтобы не “уступить” брата, Иван заставляет его признать несовершенство сотворенного мира и моральную уязвимость любого человека, познавшего счастье среди моря зла. Против неотразимых аргументов Ивана у Алеши есть один-единственный контраргумент: “Ты сказал сейчас: есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но Существо это есть, и Оно может всё простить, всех и вся и за всё, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за всё. Ты забыл о Нем, а на Нем-то и созидается здание” (14, 224).

Но Иван о Нем не забыл, а только ждал, когда же Алеша сам вспомнит о “Едином безгрешном” и Его крови. “Нет, не забыл о Нем и удивлялся, напротив, всё время, как ты Его долго не выводишь, ибо обыкновенно в спорах все ваши Его выставляют пре-

жде всего” (14, 224). Иван ждал и дождался: как только Алеша “вывел” на поле спора Христа, Иван как свое самое главное и тяжелое орудие “выставил” поэму. Значит, не упомяни Алеша о “Едином безгрешном”, не для чего было бы Ивану “ходить с козырей”; поэма бы не понадобилась.

“Если можешь потерять со мной еще минут десять, то я б ее тебе рассказал?” – начинает Иван, договариваясь о регламенте. Станный это регламент. Глава “Великий инквизитор”, если ее просто прочитать вслух, занимает отнюдь не десять минут. Даже если вычесть из текста главы вопросы Алеши и ответы на них Ивана, оставив один “голый” сюжет поэмы, это составит по времени, как минимум, в шесть раз больше. На что тратится остальное время? Ведь, судя по реплике Ивана, поэма, сочиненная год назад, умещается в десять минут рассказывания и, значит, по объему примерно равна двум другим сочинениям, каждое из которых может быть изложено как раз в эти десять минут. Ивану как опытному рассказчику-импровизатору, по его предварительным расчетам, и на новую поэму должно было хватить оговоренных десяти минут.

Анализ построения “Поэмы” позволяет прокомментировать причины нарушения регламента рассказчиком-импровизатором.

“Поэма” начинается предисловием, собственно, к ее сюжету не относящимся. В нем, как в авторской ремарке, сообщаются сведения о времени действия (XVI в., эпоха инквизиции) и о месте действия (Испания, Севилья). Приводятся литературные аналоги и литературные прецеденты; кратко, в одной фразе, обозначен сюжет: “У меня на сцене является Он; правда, Он ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит. (...) Но человечество ждет Его с прежнею верой и с прежним умилением. (...) Но дьявол не дремлет, и в человечестве началось уже сомнение в правдивости этих чудес” (14, 225–226).

Собственно “Поэма” начинается со слов: “Он возжелал хоть на мгновенье посетить детей Своих и именно там, где как раз затрещали костры еретиков” (14, 226).

Ритм и плотность рассказа – вплоть до ключевых слов, сказанных Инквизитором: “Зачем же Ты пришел нам мешать?” (14, 228), – таковы, что и должны составить вместе с предисловием искомые десять минут, даже немного меньше. Ивану остается добавить совсем немного, чтобы закончить поэму, всего одну сцену: Инквизитор, уже объявивший Пленнику, что Тот будет завтра же осужден и сожжен на костре, вынужден почему-то переменить свое решение и отпустить Его, произнеся страшные и

кошунственные слова: “Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!” (14, 239).

Однако, не дослушав финала “Поэмы”, Алеша перебивает Ивана: “Я не совсем понимаю, Иван, что это такое?” – спрашивает первый и единственный слушатель. – “Прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*?” “Не всё ли равно нам с тобою, что *qui pro quo*, что безбрежная фантазия? Тут дело в том только, что старику надо высказаться (...) о чем все девяносто лет молчал”, – отвечает Иван (14, 228).

Тем не менее Алеша задает одни за другим еще три вопроса, которые вынуждают Ивана переменить стиль, ритм и темп рассказывания.

Энергетика повествования, рассчитанного на десятиминутный рассказ давно готового сюжета, почти было исчерпанная, резко возрастает, пополнившись энергией единственного слушателя поэмы-импровизации.

Напомню, что Иван назвал свое сочинение *поэмой*. В любой поэме имеет место некое поэзное событие, т.е. столкновение личности, которая рассказывает эту поэму (или ее сочиняет, придумывает), с силами внеличными: с историей, мифологией, социумом.

Ни Достоевский, ни автор “Поэмы о Великом инквизиторе”, Иван Карамазов, не были историческими писателями. Можно с полной уверенностью сказать, что ни того ни другого литератора вовсе не интересовало событие, имевшее место в Севилье в XVI в., тем более что оно было обозначено сочинителем-импровизатором как фантазия. Речь здесь идет совершенно о другом.

Вопрос, что отражено в “Поэме о Великом инквизиторе” – прошлое, будущее или настоящее, – может быть решен в тесной соотнесенности с жанром сочинения. Не зря уже давно соперничают два жанровых обозначения: “Легенда о Великом инквизиторе” и “Поэма о Великом инквизиторе”. Я оставляю в стороне вопрос, почему один из самых замечательных истолкователей творчества Достоевского, В.В. Розанов, назвал этот фрагмент “Братьев Карамазовых” “легендой”, но это, думаю, имеет принципиальное значение. Легенда как жанр опрокинута в прошлое и, как правило, не предусматривает экстраполяций в современность. Поэма как жанр имеет другой временной вектор, а поэзное событие всегда содержит выход в настоящее и будущее.

В жизни Ивана Карамазова, в его духовной биографии поэзное событие реализуется в эксперименте над самим собой –

над тем, кто стремится увлечь идеей богоборчества верующего брата. Ивану удастся испытать восторг победителя, пережить острейший момент своего духовного бытия; так что его импровизация становится актом истинного творчества. Располагая лишь сюжетом, сочинитель-импровизатор творит на глазах слушателя.

В самый острый, захватывающий момент импровизации в рассказ вклинивается слушатель. Таким образом, монолог видоизменяется, и "Поэма" приобретает форму диалога двух братьев. С определенного момента она движется и развивается только в диалоге. Поединок Великого инквизитора и Христа уже не подчинен авторской воле импровизатора, а протекает с участием Алеши Карамазова. Он, таким образом, становится соавтором "Поэмы", и дальнейшее ее течение без него невозможно. Ибо именно он, этот молодой человек, "монашек", переводит метафизический подтекст "Поэмы" и эзотерическую тему о втором пришествии Христа в плоскость сугубо земную, мирскую, в сферу гражданскую и политическую.

Итак, главный, центральный тезис поэмы, ее метафизический эффект, ее главное событие состоят в том, что Пленник молчит, а Алеша говорит. Алеша вступает в диалог; таким образом, вопрос Великого инквизитора: "Зачем же Ты пришел нам мешать?" сразу скомпрометирован. Алеша своим немолчанием "снижает градус" инквизиторской логики. В ее моральной дискредитации и заключен главный эффект спора братьев.

Картина этого спора, если ограничиться речью Инквизитора, без участия Алеши, получилась бы существенно иная: Инквизитор не дает сказать Христу своего слова – Иван строит рассказ так, что ответ в принципе невозможен, а значит, смысл истории в том, что она уже произошла. Когда Алеша включается в разговор, картина резко меняется. Инквизитор не дает сказать слово Пленнику, однако Алеша нарушает саму концепцию молчания. Иван строит рассказ так, что ответ невозможен, однако использование Алеши как слушателя вынуждает его построить общение с братом в форме диалога. Смысл истории, таким образом, не в том, что она уже произошла и ничего нельзя изменить, а в том, что история жива, пока жив человек, и он имеет право относиться к ней творчески.

Главная реплика Алеши, его выдающийся творческий вклад в грандиозную композицию Ивана, сразу расставляет все по местам. "Алеша, всё слушавший его молча, под конец же, в чрезвычайном волнении, много раз пытавшийся перебить речь брата, но видимо себя сдерживавший, вдруг заговорил, точно сорвался с

места. – Но... это нелепость! <...> Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того” (14, 237).

Алеша с высоты своих двадцати лет снижает эзотерику “Поэмы”, ее метафизику, экстраполируя смысл спора в обыденность и социальность. И нельзя не видеть, насколько это забытовление футурологично и провиденциально. “Мы знаем иезуитов, про них говорят дурно, но то ли они, что у тебя? Совсем они не то, вовсе не то <...> Самое простое желание власти, земных грязных благ, порабощения... вроде будущего крепостного права, с тем что они станут помещиками... вот и всё у них. Они и в Бога не веруют, может быть. Твой страдающий инквизитор одна фантазия... <...> Никакого у них нет такого ума и никаких таких тайн и секретов... Одно только разве безбожие, вот и весь их секрет!” (14, 237–238).

Принципиально важно, что соавтор “Поэмы” Алеша переводит разговор в сферу современности, что Иван не заморозил его величием исторических фигур и романтикой инквизиционных декораций. Спор братьев – это спор не о прошлом: их занимает Россия, ее настоящее и ее будущее. Спор братьев открыт и по сей день; это те самые проклятые вопросы о типе власти, ее методах и мотивах, о духовном выборе человека.

Итак, тайная цель сочинителя-импровизатора Ивана вышла наружу, обнажая сами приемы искушения. Задача вовлечь душу “бриллиантовой твердости” в соблазн и искушение вроде бы и достигнута: Алеша, подчиняясь соображениям гуманности, готов к бунту против мирового зла. Однако затем находит в себе духовные силы и компрометирует главный тезис Инквизитора.

Разговор исчерпан. Иван прощается с братом, требуя никогда больше (разве что последний раз перед смертью) не заговаривать на все эти темы; “всё исчерпано, всё переговорено” (14, 240).

Кто одержал победу в “Pro и contra”? Алеша? Как того всем сердцем хотел бы Достоевский. Но это был бы не Достоевский, если бы на несомненной моральной победе, одержанной в споре об Инквизиторе младшим Карамазовым, он поставил бы точку.

Глава пятая, между тем заканчивается так: Алеша бежит к монастырю. «Ему было почти страшно; что-то нарастало в нем новое, на что он не мог бы дать ответа. <...> Он почти бежал. “Pater Seraphicus <...>, он спасет меня... от него (т.е. от брата Ивана. – Л.С.) и навеки!”

Потом он с великим недоумением припоминал несколько раз в своей жизни, как мог он вдруг, после того как расстался с Ива-

ном, так совсем забыть о брате Дмитрие, которого утром, всего несколько часов назад, положил непременно разыскать и не уходить без того, хотя бы пришлось даже не воротиться на эту ночь в монастырь» (14, 241).

Так Достоевский снова переводит тему богоборческих искушений в плоскость метафизическую и эзотерическую.

“Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?” Этот “Каинов ответ Богу об убитом брате” (14, 211) предложил Иван. Но непостижимым образом забыл о брате Дмитрие и Алеша. Победа куда-то девалась. Осталось лишь великое недоумение.

ФЕРАПОНТ – ЗОСИМА: ОПЫТ НЕДОВЕРИЯ КАК ФАКТОР НЕНАВИСТИ

В системе координат романа “Братья Карамазовы”, которую условно назовем “Како веруеши али вовсе неверуеши?” (14, 213), на хрупких пересечениях веры и неверия располагаются некие мерцающие точки, характеризующие еще одно состояние – не веры, не неверия, а недоверия.

Поясню, о чем идет речь. У Даля *недоверие* определяется как недостаточная, неполная вера; *недоверок* – это человек, который мало, плохо или несовершенно верует. Как правило, во всех трех состояниях (веры, неверия или недоверия) субъект состояния занят собой. Здесь будет рассмотрено состояние, субъект которого более всего озабочен тем, что *не верит вере другого*: не спорит с ним о предмете веры, а подозревает и уличает его в неверии и маловерии. То есть ведет себя как инспектор или ревизор, облеченный правом контролировать веру другого и, кроме того, – как имеющий некую гарантию в отношении себя самого: мол, я-то верую по всем правилам и как бы “прописан” в вере, тогда как другой – обладает в лучшем случае “временной регистрацией”.

Достоевский не раз повторял: ищи не в селе, а в себе. Именно в себе как будто пытаются разобраться Иван и Алеша, понять про себя и друг про друга, “что я за человек, во что я верую и на что я надеюсь”. Однако сцена встречи в трактире – из разряда исключений, ибо в мире “Братьев Карамазовых” накоплен опыт огромной разрушительной силы: *опыт недоверия вере другого как фактор вражды и ненависти*. Такой опыт, как правило, не касается одной лишь веры, а глобально связан со всеми структурами личности и всеми слоями жизни. Пагубный опыт недоверия

проникает во все сферы общества и прежде всего в семью, из которой последовательно удалена стихия материнства: отец и сыновья ненавидят и боятся друг друга, подозревая друг у друга камень за пазухой или предательский нож.

Ф.П. Карамазов жалуется Алеше, что Ивана боится больше, чем Митю, ибо “в теперешнее модное время принято отцов да матерей за предрассудок считать” (14, 158). И Митя действительно может схватить старика за космы волос, дернуть и с грохотом ударить об пол, два или три раза стукнуть лежащего каблуком по лицу, со словами: “...не убил, так ещё приду убить, (...) не раскаиваюсь за твою кровь, проклиная тебя сам и отрекаюсь от тебя совсем...” (14, 129). Старик Карамазов трясется от страха, чувствуя, что Иван почитает правом своим желать смерти обоим ненавистным родственникам. Митя, который по одной женщине соперничает с отцом, а по другой женщине – с братом, естественно, не доверяет ни тому ни другому, так как понимает, что у отца нет к нему чувств отцовских, а у брата – братских.

Ивана крайне раздражает Алеша, который пронзил сердце отца тем, что все видел и ничего не осудил. Сам тезис – Алеша не хочет быть судьей людей и не возьмет на себя осуждения (14, 18) – усилиями Ивана радикально опровергается в той самой встрече братьев (напомню пресловутое “расстрелять”). Алеша резонно не верит вере Великого инквизитора, подозревая того в низменном желании власти и земных грязных благ, осуждает Ракитина за бесчестье, замечает, что у Смердякова не русская вера, и в свою очередь возбуждает у двух последних брезгливое презрение. Тезис о “раннем человеколюбце” (14, 17), имеющем “дар возбуждать к себе особенную любовь” (14, 19), живущем, “совершенно веря в людей” (14, 18), последовательно дискредитирован. Алеша не оправдывает первоначальной репутации – “всё видел и ничего не осудил” (14, 87), так что Иван, не церемонясь более с братом, заявляет ему, что пророков и эпилептиков не терпит, посланников Божиих особенно, и заявляет о разрыве отношений (15, 40).

И все Карамазовы вместе люто ненавидят Смердякова. “Иезуит смердящий, казуист, ослица” (14, 119), – говорит ему в лицо Федор Павлович; с отвращением ненависти глядит на него Иван, называя в глаза идиотом, подлецом, страшным мерзавцем, смердящей шельмой, банной мокротой, вонючим лакеем и хамом, передовым мясом. Заметим: ни разу не вступается за Смердякова Алеша, ни разу не урезонивает родных удержаться от тяжких, непереносимых оскорблений, полагая, видимо, что

лакей и хам действительно не чувствителен к ним. Но тот как раз весьма чувствителен. "Я бы на дуэли из пистолета того убил, который бы мне произнес, что я подлец, потому что без отца от Смердящей произошел" (14, 204), – вот что на самом деле чувствует Смердяков, и это значит, что он таит дуэльную ненависть против всех Карамазовых, включая слуг отцова дома. "Дмитрий Федорович хуже всякого лакея и поведением, и умом, и нищетой, своей-с, и ничего-то он не умеет делать, а, напротив, от всех почтен. (...) Дмитрий Федорович голоштанник-с, а вызови он на дуэль самого первейшего графского сына, и тот с ним пойдет-с, а чем он лучше меня-с?" (14, 205). И вот заочный ответ Мити: "Смердяков – человек нижайшей натуры и трус. Это не трус, это совокупление всех трусостей в мире вместе взятых, ходящее на двух ногах. Он родился от курицы" (14, 428).

Мир семьи погряз в ненависти и мести, и все будто только и ждут не *удобного*, а *любого* случая заявить о ней. Митя – как свежую новость – сообщает Алеше, что Ракитин ненавидит Ивана, не жалует Алешу и сильно не любит Бога, что в монахи не пойдет, а сделается в Петербурге журналистом-выжигой. Но не остается в долгу и Ракитин: не кому-нибудь, а Алеше объясняет, что все Карамазовы – сладострастники, стяжатели и юродивые, а теория Ивана – подлость; и лютая ненависть брызжет из семинариста при виде доброго порыва Алеши и Грушеньки. И обнаженнее всего состояние всеобщей нравственной энтропии выражает Лиза Хохлакова: все потихоньку любят дурное, всем нравится, что Митя отца убил, а ей нравится, что Иван никому не верит и всех презирает; потому – скучно, "не хочу быть святой, хочу, чтоб меня все осудили, а я бы всем смеялась в глаза, хочу беспорядка, хочу дом зажечь, *хочу, чтобы нигде ничего не осталось*".

И Алеша с грустью вынужден признать: "В ваших словах про всех есть несколько правды" (15, 23). Ему ли не знать: ведь не только в семье или в обществе, но и в церкви, возле любимого старца, происходит то же самое. Уже год наблюдает он в монастыре "ненавистников и завистников" Зосимы, противников старца и старчества. Одни восстают против совместных "братских" исповедей, считая их профанацией таинства, почти кощунством, которое вводит в грех и соблазн. Другие тяготятся ходить к старцу и являются поневоле, потому что все идут, чтоб только отделаться. Алеша знает, что среди монашеской братии копится негодование на обычай здешней обители: приносить письма от родных, получаемых скитниками, сначала к старцу, чтоб он распечатывал

их прежде получателя. Конечно, предполагается, что все это будет совершаться свободно и искренно, от всей души, во имя вольного смирения и спасительного назидания, но на деле, “происходит иногда и весьма неискренно, а, напротив, выделанно и фальшиво” (14, 145).

Алеша знает, что главный противник Зосимы, 75-летний монах Ферапонт, постник и молчальник, живет семь лет в уединенной келье, ест 2 фунта хлеба в 3 дня, отрывист, странен и груб; ведет беседу с небесными духами, а с людьми молчит, считает старчество вредным и легкомысленным новшеством и к Зосиме не ходит. “Множество братии вполне сочувствовало ему, а из приходящих мирских очень многие чтили его как великого праведника и подвижника, несмотря на то, что видели в нем несомненно юродивого” (14, 151). На глазах мирян и монашеской братии сначала заочно, а потом и публично разыгрывается опасное соперничество за звание праведника, в которое – так же как в соперничество отца и сына Карамазовых – оказывается втянут весь город. В противостоянии двух монахов есть, конечно, много анекдотически недостойного, но есть суть, от которой невозможно отмахнуться.

Ибо кто есть старец? “Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус, эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя, избежать участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя в себе не нашли” (14, 26). Но повествователь “Братьев Карамазовых” честно предупреждает: “Это испытанное и уже тысячелетнее орудие для нравственного перерождения человека от рабства к свободе и к нравственному совершенствованию может обратиться в обоюдоострое орудие, так что иного, пожалуй, приведет вместо смирения и окончательного самообладания, напротив, к самой сатанинской гордости, то есть к цепям, а не к свободе” (14, 27). Действие этого обоюдоострого оружия показано в романе будто в стендовой демонстрации.

Проповеди Зосимы о важности покаяния, о полной и самоотверженной любви к ближнему, о потребности в правде, о молитве за всех и даже за самоубийц прекрасны своей возвышенной любовью и предельным милосердием. Однако в художественном

мире “Братьев Карамазовых”, где сопоставлены два недостойных соперничества, отца и сына, с одной стороны, и старцев-монахов – с другой, эти проповеди производят до странности противоречивое действие и становятся неким тотальным психогенным раздражителем. *Весь город наблюдает за этими двумя соперничествами, которые зреют параллельно, и все нетерпеливо ждут, на чьей стороне будет победа. Никто не может, а главное, и не хочет помешать назревающему скандалу.*

Поэтому все решает смерть каждого из пары соперников – старика Карамазова из семейной пары и старца Зосимы из монашеской пары, при этом Зосима, покинув сей мир чуть раньше, невольно уступает поле битвы силам злого соблазна. Соперничество монахов скандально выходит наружу тотчас по успении старца: его кончина будто освобождает всех от обязанностей долга, любви и доверия. Оглушительное известие о тлетворном духе, естественно, радует неверующих, но поразительно, что среди верующих нашлось возрадовавшихся даже более самих неверующих, ибо “любят люди падение праведного и позор его” (14, 298).

В стенах монастыря и за его пределами разыгрывается недостойный фарс, где правят разнузданность, соблазн и провокация, фарс тем более опасный, что прежде тлетворный дух, даже если он исходил от гробов самых смиренных, не вызывал ни малейшего волнения. Сказывается закоренелая вражда к старчеству, затаившаяся в монастыре, и зависть к святости усопшего. Очевиден печальный парадокс: Зосима, который воздвиг вокруг себя целый мир любви, породил завистников и ожесточенных врагов в монастыре и в миру, вызвал из бездны самую ненасытимую злобу. Многие из врагов его, ощутив запах тлена, безмерно торжествовали, люди преданные – оскорбились и обиделись. Иноки не хотели скрывать радости, явно сиявшей в озлобленных взорах, полагая, что сам Господь допустил, чтобы меньшинство временно одержало верх. Люди говорили друг другу безнадежные слова, дескать, провонял старец, и возрастало при этих словах некое зловещее торжество: будто тут указание Божие и перст его. Начиналось “нечто очень неблагоприятное”, и даже “все любившие покойного старца” “страшно чего-то вдруг испугались”, “враги же старчества, яко новшества, гордо подняли голову” (14, 301).

В сознании монашеской братии и мирян завещание Зосимы, который почему-то не заслужил посмертного благоухания, лишился славы и потерпел срам, тотально поставлено под сомнение: неправильно учил, по-модному веровал, огня материального

во аде не признавал, постов не содержал по чину схимы своей, вишневое варенье ел, чай распивал, конфетой от барынь-прихожанок прельщался, чреву жертвовал, инокам от снов про нечистую силу слабительное (пурганец) давал, себя же за святого почитал. Апофеозом позора и провокации становится появление Ферапонта, который, радикально не веря вере усопшего старца, пришел березовым веником выметать из его кельи чертей. Даже если радение Ферапонта вызвано его фанатичной, до изуверства, верой – истинный смысл претензий Ферапонта показан оскорбительно примитивным: над Зосимой “преславный канон станут петь”, “а надо мною, когда подохну, всего-то лишь стихирчик малый” (14, 303–304).

Итак, в основе всякого недоверия вере другого лежит зависть. И оказывается, что ферапонтовщина, или притязание быть контролером-вероблюстителем, есть не что иное, как то же самое, узнаваемое, *жгучее желание земных грязных благ* (в случае Ферапонта – *посмертных почестей*). Мы видим, как прискорбно эти притязания берут верх: девяностолетний Инквизитор арестовывает Христа, а Ферапонт, свежий и здоровый старик атлетического сложения, злобно кощунствует у гроба Зосимы. “Падение праведного и позор его” как апофеоз недоверия вере другого торжествуют повсеместно – в семье, в обществе, в церкви. Ферапонтовщина разъедает души в мире “Братьев Карамазовых”, переводя количество недоверия в катастрофическое качество, когда точка возврата пройдена. Недоверие экстремально разрывает человеческие связи, как червь точит общественную ткань, она дряхлеет и распадается. Недоверие – это точки разрыва в системе координат “како веруеши али вовсе неверуеши?”, это уже не симптомы состояния общества, а его диагноз: над миром стоит зарево ненависти и разъединения, из зияющего пролома в стене церкви потянуло призраком смерти, и крайне подорваны силы, которые могли бы еще на единый исторический миг задержать любовь и веру в холодеющем мире.

Но заметим: не только Иван проповедует сакраментальное “Бога нет – всё дозволено” или “Христова любовь к людям есть невозможное на земле чудо” (14, 216). Не одного Ивана Черт водит попеременно между верой и безверием и заражает недоверием. Просвещенный европеец Петр Александрович Миусов уверен, что Зосима – “злая и мелко-надменная душонка” (14, 37). В поклоне старца Мите Ракитин видит “всегдашние благоглупости”: “У юродивых и всё так: на кабак крестится, а в храм камнями мечет” (14, 73), а Федор Павлович Карамазов – старую

ложь, ханжество и казенщину земных поклонов (14, 83). Он подозревает даже, что у Зосимы, "как у благородного существа", кипит затаенное негодование на то, что надо "представляться... святыню на себя натягивать" (14, 124), и шутовски упрекает отцов-монахов, дескать, на капусте спасаются, пескариков кушают и думают "праведники" пескариками Бога купить (14, 69). "Коли Бог есть, существует... я тогда виноват и отвечу, а коли нет его вовсе-то, так с них мало головы срезать" (14, 122–123). До истории в монастыре Хохлакова еще сколько-то волнуется о бессмертии души, боится, что на ее могиле лопух вырастет, что ей решительно нечем возратить потерянную веру. После "истории в монастыре", или, как говорят горожане, "поступка Зосимы", она уже совершенно излечилась и стала "реалисткой".

Духовный кризис принял в мире Карамазовых глобальные формы, затронул всех членов общества, независимо от возраста и социального статуса. "Я не против Христа. Это была вполне гуманная личность, и живи он в наше время, он бы прямо примкнул к революционерам" (14, 500), – таков узнаваемый тезис Коли Красоткина, и ни один тринадцатилетний школьник, как злорадно заявляет Ракитин, во все эти сказки про Бога теперь не верит. Даже Алеше мысль о тлетворном духе, "поспешном и предупредившем естество" (14, 307), кажется столь ужасной и бесславной, что он бежит из монастыря с озлобленным сердцем, бунтуя против Того, Кто попустил позор и бесславие.

Если ни в семье, ни в обществе, ни в церкви нет веры, все шатается и падает, может ли быть крепко, надежно и справедливо в суде присяжных? Суд над Митей – ярчайший пример тотального недоверия: все связи порваны и правда попорана. Как известно, все свидетельства до единого оказались против Мити и ни одного в его пользу. Следователи не поверили ему ни в чем и ни на грош. Все дамы были совершенно уверены в полной его виновности и огорчились бы, если б виновность его не столь подтвердилась. Все время следствия Иван был уверен, что виновен Митя, равно как Калганов и все свидетели в Мокром. "И все-то на него, что он убил, весь город" (15, 10). Но заметим, Смердяков тоже никак не может победить своей недоверчивости, все кажется ему, что Иван все знает, и только так представляется. Рассказав, как все было на самом деле, он остается совершенно уверен, что Ивану никто в суде не поверит. Все происходит точно так же, как в истории Зосимы с таинственным посетителем: убийца открывается Зосиме и под его влиянием решается на покаяние, город же восстает на Зосиму как на погубителя достойного человека.

Все желают смерти отца, не будь отцеубийства – все бы они рассердились и разошлись злые. Один гад съедает другую гадину (15, 117), – это уже сказано не про отца и Дмитрия, но про всех в этом городе.

Итак, драма в семье Карамазовых происходит по рецепту Ивана. Никто не выразил христианского сожаления о смерти Федора Павловича и Смердякова, и некому молится за них. Поучения Зосимы (“не ненавидьте атеистов, злоучителей, материалистов, даже злых из них... любите человека и во грехе его...” – 14, 149), а также его каждодневные молитвы за самоубийц не услышаны; кажется, формула про двух гадов общество устраивает больше. Митина линия защиты (“слезы ли чьи, мать ли моя умолила Бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение” – 14, 425–426) не имеет ни одного шанса на победу, ни среди судей, ни среди присяжных заседателей. Суд не может признать “духа светлого” свидетелем защиты. Адвокат Фетюкович тем более не рассматривает версию, что Митя не убил и его Бог спас, у столичного адвоката имеется гораздо более удобная версия, что Митя убил, но это как бы и не считается (убийство “такого”, т.е. плохого, отца не может быть названо отцеубийством).

Если бы мужички не “постояли за себя”, т.е. победила бы линия защиты Фетюковича и Митя был бы спасен, это парадоксально стало бы апофеозом аморализма: правда о юридической невиновности Мити восторжествовала бы бесконечно дурной общественной ценой. Таким образом, ценой 20-летней каторги для Мити Карамазова общество удержалось на краю, шатаясь над бездной, еще на какое-то время. “Святая Русь умирала изнутри, идея сохранения христианства в массах терпела страшное крушение”², – писал С.И. Фудель о последних десятилетиях XIX века и начале века XX. “Братья Карамазовы” – самый откровенный роман Достоевского, последняя правда о предстоящей русской катастрофе: “Русь слиняла в два дня. Самое большое – в три (...) Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частных. Не осталось Царства, не осталось Церкви, не осталось войска. Что же осталось-то? Станным образом – буквально ничего”³ – писал В.В. Розанов в 1918-м.

События романа как знамения времени – о расшатанных до основания нравственных началах, о безвременном одряхлении общественного организма, когда только уголовные дела еще тревожно напоминают “о какой-то общей беде, с которой, как со всеобщим злом, уже трудно бороться” (15, 124). Общество

морально анестезировано и потеряло чувствительность к трагической безалаберщине настоящей минуты, оно способно лишь смаковать сильные ощущения.

Открытость финала (герои молоды и у них все впереди) могла казаться перспективной только современникам Достоевского; для поздних его читателей будущее молодых героев было уже их собственным трагическим прошлым. В этом смысле сюжет с Алешей особенно драматичен.

Все всегда вспоминают, что на похоронах Илюши Снегирева Алеша приглашает мальчиков никогда не забывать друг друга и помнить славного, храброго, доброго Илюшечку. "Я слово вам даю от себя, господа, что я ни одного из вас не забуду; каждое лицо, которое на меня теперь, сейчас, смотрит, припомню, хоть бы и чрез тридцать лет", – клянется Алеша (15, 196).

Но *никто никогда не вспоминает* (или не видят?) другого обстоятельства. Почему в поминальном перечне Алеши как-то странно отсутствует имя убитого отца Федора Павловича Карамазова и его сына, отцеубийцы и самоубийцы Смердякова, т.е. Алешиного единокровного брата Павла? Конечно, хороших и милых мальчиков помнить куда приятнее, чем омерзительного родного папеньку. Но ведь долг велит помнить всех без исключения.

Никто никогда не замечает болезненного бесчувствия Алеши, его готовности – на фоне только что случившейся собственной семейной трагедии, фактической гибели и распада семьи при обстоятельствах постыдных и скандальных – легко переключиться на память о *чужом* отце. "Будем помнить и лицо его, и платье его, и бедненькие сапожки его, и гробик его, и несчастного грешного отца его" (15, 196).

Почему-то проходит мимо сознания читателя, как этически неуместны те радость и веселье, которые демонстрирует у Илюшиного камня Алеша, еще "башмаков не износивший" с похорон отца. "Неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?" – восклицает Коля Красоткин. "Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу всё, что было, – полусмеясь, полу в восторге ответил Алеша" (15, 197).

Однако это сомнительное даже и для двадцатилетнего юноши, чья семья рухнула в одночасье, ощущение "полусмеясь, полу в восторге" – далеко не случайно; оно имеет в романе глубокие корни и не может быть списано на приступ этического минимализма у Достоевского, этического максималиста.

Иван по мысли, а Алеша по факту поступают согласно тезису: “Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?” (14, 211). В этом мире уже настолько никто никому не сторож, будто и сторожить совсем нечего и незачем; потому и гибнет семья Карамазовых, как полвека спустя погибает империя. Отпущенный Алеше нравственный ресурс действенной любви оказался не востребован и не задействован, ибо завет старца – быть в миру, около обоих братьев – не был им исполнен. Алеша на сутки опаздывает сделать главный поступок своей жизни. Ведь выполнить долг перед семьей нужно было не когда-нибудь вообще, не в разговорах с милыми его сердцу мальчиками у камня, а немедленно, в ситуации вполне безобразной. Роковая минута, когда Алеша бунтует против тленного духа, выбивает из его сознания “обязанность страшную” – непременно быть около отца и Мити.

Роман содержит неотразимые улики моральной виновности Алеши. Алеша пришел к Груше *“именно в вечер того дня, который закончился трагической катастрофой”* (15, 100; курсив мой. – Л.С.). Митя едет в Мокрое – и *«это была та самая ночь, а может, и тот самый час, когда Алеша, упав на землю, “исступленно клялся любить ее во веки веков”»* (14, 369; курсив мой. – Л.С.). Но в тот самый час, когда он целовал землю и предавался исступлению, земля в квартале от него обагрилась кровью отца, и уже никакие подвиги в будущем не смогут стереть эту кровь. Он целовал землю, хотел всех простить, пал слабым юношей, а стал “твердым на всю жизнь бойцом” (14, 328), – читаем мы, но времени и поприща для борьбы у него не осталось. Как скажет прокурор, Алеша, убоясь общественного цинизма и разврата, бросается в материнские объятия родной земли, чтобы “заснуть и всю жизнь проспать, лишь бы не видеть пугающих его ужасов” (15, 127). Алеша буквально проспал трагедию в своей семье, и этим прискорбным фактом исчерпывается его романное бытие в качестве сына и брата. Нет сомнения, что это обстоятельство было глубоко осознано автором романа. “Я” героя, т.е. закон личности, роковым образом воспрепятствовал выполнению сыновнего долга.

“Зачем живет такой человек! <...> можно ли еще позволить ему бесчестить собою землю” (14, 69), – это риторическое восклицание Мити Карамазова является жестоким ответом на вопрос, захочет ли он воскрешать своего убитого отца. (В черновых материалах к роману находим фразы, относящиеся к Мите Кара-

мазову: "Ну, этот родственников не воскресит" (15, 208); "Я знаю, что не воскресит. Карл Мор" – 15, 207.) Но ведь и Алеша не проявляет такого желания, у него на уме совсем другие воскрешения – приятные, восторженные. "Все желают смерти отца. Один гад съедает другую гадину... Не будь отцеубийства – все бы они рассердились и разошлись злые" (15, 117), – так формулирует свое представление о горожанах-обывателях после убийства отца Иван Карамазов. До убийства он говорил то же самое об отце и брате: "Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога" (14, 129).

Трудно не увидеть здесь символического решения Достоевского. Открытый финал "Братьев Карамазовых" – это движение к эпилогу российской империи: молодые герои войдут в новое столетие, чтобы погибнуть с белыми или с красными. Время Карамазовых и время революции применительно к нашей теме имеют лишь ту качественную разницу, что у Достоевского проклятый всеми Смердяков, разочаровавшись в своем учителе, истребляет себя, а через полвека, когда понятия, обрекавшие его на самоубийство, выветрятся, он начнет безжалостно истреблять дурных учителей и ненавистную страну.

ДМИТРИЙ, ПАВЕЛ, ИВАН, АЛЕША: СВЕТ ПРОСВЕЩЕНИЯ И ТЕМНОТА ОБРАЗОВАНИЯ

Явление ферапонтовщины изображено Достоевским как духовный соблазн и провокация в стенах церкви. Претензия монаха-отшельника Ферапонта быть надзирателем, инспектором и, так сказать, рецензентом веры Зосимы названа в романе изуверством; опасное, недостойное соперничество в исполнении обрядов и соблюдении постов показано Достоевским как зрелище темноты и мракобесия внутри церкви. Темное, непросвещенное монашество как явление, а также живые примеры ферапонтов русской действительности XIX в. подвигли создателя "Братьев Карамазовых" отделить старца Зосиму от его противника Ферапонта и противопоставить их. Для Достоевского это значило – отделить Церковь от ее темного двойника, открыть ее ворота для тех, кому они были заслонены Ферапонтом⁴. При этом, отделяя Зосиму, "больного любовью к ближне-

му”, от Ферапонта, с его гордыней и религиозным эгоизмом⁵, Достоевский не выдумывал, как его заподозрил К.Н. Леонтьев, “нового христианства” – “зосимовского” или даже “мережковского”, а только обратился к древнему и вечно живому источнику.

Антитеза “Зосима – Ферапонт”, несомненно, одна из главных в романе. С ней связана и другая магистральная линия позднего творчества Достоевского. В обличительном рвении Ферапонт иступленно выкрикивает угрозы и, юродствуя, как бы нечаянно называет глубинную причину катастрофического разрыва внутри церковной среды. “Ученые вы! От большого разума вознеслись над моим ничтожеством. Притек я сюда малограмотен, а здесь, что и знал, забыл, сам Господь Бог от премудрости вашей меня, маленького, защитил...” (14, 303).

Антитеза веры, сопряженной с необразованностью, и образования, сопряженного с неверием, предстает в “Братьях Карамазовых” как проблема будущего России. От того, удастся ли сблизить и помирить светское образование и религиозную веру, соединить в общем духовном пространстве “смирненных и кротких” с “умными, учеными и образованными”, зависит само существование страны.

Еще в период создания “Бесов”, в подготовительных материалах к роману, парадокс о вере и образовании был представлен как главная жизнеустроительная мысль. Конспект диалога Ставрогина с Шатовым образовал так называемые “Фантастические страницы” – они были записаны в конце июня 1870 года и отражали тот этап разработки образа, когда он мыслился как герой-подвижник. “Князь ищет подвига, дела действительного, заявления русской силы себе и миру. Идея его – православие настоящее, деятельное (ибо кто нынче верует)” (11, 173). Ставрогин, провозглашающий Христа в Русской земле (11, 177), размышляет о пропасти, которая лежит между наукой и верой. “Наука нравственного удовлетворения не дает; на главные вопросы не отвечает. На Западе Христос исказился и истощился” (Там же).

Трудно не увидеть поразительное сходство “Фантастических страниц” с идеями Достоевского. Каждый из пунктов программы имеет публицистический или эпистолярный аналог “от Достоевского”⁶. И это тот самый случай, когда тезис “говорит герой, а не автор” не работает – автор отдает самую пламенную свою мысль герою, которому предназначен подвиг веры. «Можно думать, что мысли Ставрогина в беседах с Шатовым, намеченные в Записных

тетрадах к “Бесам”, в значительной степени принадлежат самому Достоевскому»⁷, – писал, например, Н. Лосский.

Напомню каркас программы: наш народ велик и прекрасен потому, что он верует, и потому, что он православен. Мы, русские, сильны и сильнее всех потому, что у нас есть необъятная масса народа, православно верующего. Если бы пошатнулась в народе вера в православие, то он тотчас бы начал разлагаться (как уже происходит на Западе). “Дело в настоящем вопросе: можно ли веровать, быв цивилизованным, т.е. европейцем? – т.е. веровать безусловно – в божественность Сына Божия Иисуса Христа (ибо вера только в этом и состоит)”. “Уничтожьте в вере одно что-нибудь – и нравственное основание христианства рухнет всё, ибо всё связано” (11, 178)⁸. Цивилизация дает на это ответ фактами, и ответ отрицательный: никому из европейцев не удалось удержать чистого понимания Христа⁹. Так можно ли существовать обществу без веры – наукой? Возможна ли нравственность вне веры? И отсюда главный, роковой вопрос: “Если православие невозможно для просвещенного (а чрез 100 лет половина России просветится), то, стало быть, всё это фокус-покус, и вся сила России временная. Ибо чтоб была вечная, нужна полная вера во всё” (11, 179).

Последний пункт Достоевский считает главным, огненным вопросом существования России: можно ли веровать во все, во что православие велит веровать? “В этом всё, весь узел жизни народа и всё его назначение и бытие впереди” (Там же). “Возможно ли веровать цивилизованному человеку? Только по легкомыслию человек не ставит этот вопрос на первый план. <...> “Есть только две инициативы: или вера, или жечь. Нечаев взял последнее, и силен и спокоен” (11, 182). И снова: “Всё в том: можно ли веровать” (11, 185), “можно ли веровать в православие, откидывая всякую пищеварительную философию? Если можно, то всё спасено, если нет, то лучше жечь” (11, 187). Можно ли веровать в то, чему учит православие? (11, 188).

Этими спорами полон мир сейчас и будет ими полон еще очень долго. Ибо есть и такая точка зрения, что христианство совместимо с наукой и цивилизацией, так как многими употребляется для послеобеденного спокойствия и удобно для пищеварения¹⁰. Однако герои “Фантастических страниц” знают, что нельзя оставаться христианином, не веруя в воскресение Лазаря или в непорочное зачатие (11, 180). Страшная сила нигилистов-нечаевцев в том, что они убеждены во вреде христианства и в том, что именно без него человечество оживет к новой настоящей жизни.

Именно они будут уповать на науку, но наука лишена нравственности. “Все нравственные начала в человеке, *оставленном на одних своих силы, условны*” (11, 181)¹¹.

И вот, наконец, последний, решающий вывод “Фантастических страниц”: Ставрогин говорит Шатову, что ни одного верующего при таком развитии, как у Шатова, он не встречал. Для всех остальных, не слишком развитых, потеря веры – это вопрос времени, развития цивилизации. Большинство равнодушно к вере, но не в них дело, потому что они ничего не стоят. “Другие, мучимые верой, успокаиваются на пищеварительной философии. Есть действительно верующие и из глубокообразованных, но мне показалось, что они дураки; из умных же и развитых людей совершенно верующих ни одного не встречал” (11, 189).

Спустя два месяца, 16 августа 1870 г., Достоевский радикально меняет план в отношении Князя и записывает программу, в корне отличающуюся от “Фантастических страниц”. «Князь – мрачный, страстный, демонический и беспорядочный характер, безо всякой меры, с высшим вопросом, дошедшим до “быть или не быть?” Прожить или истребить себя?» (11, 204). Итак, высший вопрос: “можно ли веровать в православие цивилизованному человеку”, видимо пройдя через ответ отрицательный, обретает свой законченный вид, и Ставрогин выбирает “не быть”. Потому, вероятно, роман “Бесы” не вобрал размышления “Фантастических страниц”, что по сравнению с окончательным выбором героя его размышления двухмесячной давности носили предварительный характер. Ведь уже в ноябре программа Ставрогина определена как антипод “Фантастических страниц”: “Обновление и воскресение для него заперто единственно потому, что он оторван от почвы, следственно, не верует и не признает народной нравственности. Подвиги веры, например, для него ложь” (11, 239).

Однако для Достоевского вопросы “Фантастических страниц” оставались предметом неотступных размышлений – в публицистике и в романном творчестве. “Мне про вас говорили как о действительно верующем. Ведь есть же у вас что-нибудь, что бы вы могли мне сказать, почему веруете, если вы действительно веруете? Я никогда не видел действительно верующего” (11, 268), – это говорит Ставрогин Тихону, уже на поздних стадиях работы над романом, но уже тогда, когда первые части его печатались в Москве. “Сильные натуры сами с собой не примиряются и твердого камня ищут, на котором бы утвердиться. Камня этого нет у вас; ибо он один, а вы не верите” (11, 275).

Поиски "твердого камня", на котором можно было бы стоять всем вместе, и мучительный вопрос: "Можно ли верить цивилизованному" – стали лейтмотивом для Достоевского во всем, что он пишет между "Бесами" и "Братьями Карамазовыми". Парадокс о вере и образовании имел множество аспектов, но характерно, что ни разу, ни мысленно, ни публично, Достоевский "не пожертвовал" чем-то одним ради другого. Речь могла идти только о синтезе. "Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что все наши девяносто миллионов русских (или там сколько их тогда народится) будут все, когда-нибудь, образованы, очеловечены и счастливы. Я знаю и верую твердо, что всеобщее просвещение никому у нас повредить не может. Верую даже, что царство мысли и света способно водвориться у нас, в нашей России, еще скорее, может быть, чем где бы то ни было..." (22, 31).

Быть образованным для Достоевского – значит, несомненно, быть лучшим из людей. И он пишет брату Андрею (10 марта 1876 г.): "Тебе одному, кажется, досталось с честью вести род наш: твое семейство примерное и образованное. (...) Семья брата Миши очень упала, очень низменная, необразованна" (29₂, 76). "Необразование ужасно гибельная вещь для Федя. Конечно, ему скучно жить; при образовании и взгляд его был бы другой и самая тоска его была бы другая" (29₁, 27), – писал он о своем старшем племяннике 8 (20) марта 1869 г. И о самом себе: "Не как дурак же, фанатик, я верую в Бога" (27, 48)¹². "Не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую" (27, 86)¹³.

Однако светское образование никому не дается даром: почти всегда цена ему – утрата веры. Так было с самим Достоевским, который узнал Христа в родительском доме еще ребенком «и которого утратил было, когда преобразился в свою очередь в "европейского либерала"» (26, 152). Так должно было стать с героем романа "Атеизм": "Русский человек нашего общества, и в летах, не очень образованный, но и не необразованный, не без чинов, – вдруг, уже в летах, теряет веру в Бога. Всю жизнь он занимался одной только службой, из колеи не выходил и до 45 лет ничем не отличился" (28₂, 329).

Понимая под просвещением "свет духовный, озаряющий душу, просвещающий сердце, направляющий ум и указывающий ему дорогу жизни"¹⁴, Достоевский считал, что русский народ, приняв Христа, принял и истинное просвещение. Но почему угроза идет от образования? Почему люди, самые положительные, из колеи не выходящие, теряют веру даже не по молодости и ветрености, а уже в летах? Он обещал писать на эту тему, пока

держит перо в руках. Он ревностно, с мучительным волнением, собирал факты о духовных наставниках – учителях Закона Божия.

«Что слышно о духовенстве нашем? – пишет он в 1876 г., посетив колонию малолетних преступников. – (...) Публиковались пренеприятные факты о том, что находились законоучители, которые, целыми десятками и сплошь, бросали школы и не хотели в них учить без прибавки жалованья. Бесспорно – “трудящийся достоин платы”, но этот вечный ной о прибавке жалованья режет, наконец, ухо и мучает сердце. Газеты наши берут сторону ноющих, да и я конечно тоже; но как-то всё мечтается при том о тех древних подвижниках и проповедниках Евангелия, которые ходили наги и босы, претерпевали побои и страдания и проповедовали Христа без прибавки жалованья» (22–24).

“Иссякает народная сила, глохнет источник будущих богатств, беднеет ум и развитие, – и что вынесут в уме и сердце своем современные дети народа¹⁵, взрослые в скверне отцов своих? Загорелось село и в селе церковь, вышел целовальник и крикнул народу, что если бросят отстаивать церковь, а отстоят кабак, то выкатит народу бочку. Церковь сгорела, а кабак отстояли. Примеры эти еще пока ничтожные, ввиду неисчисленных будущих ужасов” (22, 29).

В скором времени, предупреждает Достоевский, появится “куча вопросов, страшная масса всё новых, никогда не бывавших, до сих пор в народе неслыханных”. Кто ответит на эти вопросы народу? “Ну кто всего ближе стоит к народу? Духовенство? Но духовенство наше не отвечает на вопросы народа давно уже. Кроме иных, еще горящих огнем ревности о Христе священников, часто незаметных, никому не известных, именно потому что ничего не ищут для себя, а живут лишь для паствы, – кроме этих и, увы, весьма, кажется, немногих, остальные, если уж очень потребуются от них ответы, – ответят на вопросы, пожалуй, еще доносом на них. Другие до того отдалают от себя паству несообразными ни с чем поборами, что к ним не придет никто спрашивать” (25, 174)¹⁶.

Мир на глазах Достоевского делался неспособным к христианству и совершенно спокойно заявлял об этом, не чувствуя ни страха, ни раскаяния. “Мир на другую дорогу вышел”, – такая запись четырежды встречается в черновых рукописях “Братьев Карамазовых” (15, 245, 247, 249, 253). Здесь же читаем: “Важнейшее. Помещик цитует из Евангелия и грубо ошибается. *Миусов* поправляет его и ошибается еще грубее. Даже Ученый ошибает-

ся. Никто Евангелия не знает" (15, 206)¹⁷. Что-то неумолимое есть в пророчестве Достоевского о движении христианства на встречу так называемым требованиям цивилизации. "Исправляются Евангелие и религия: это, дескать, всё мистика, а вот у нас лишь настоящее христианство, уже проверенное анализом рассудка и здравых понятий. И вот воздвигается пред нами лжеподобие Христа" (15, 174), – возражает прокурор Ипполит Кириллович адвокату Фетюковичу, назвавшему Христа не Богом, а лишь "распятим человеколюбом" (15, 169): столичному юристу верить в божественную сущность Христа мешает его светское образование.

Таким образом, вопрос, можно ли веровать в истины православия, будучи цивилизованным, не только не потерял актуальность, но был поставлен в последнем романе с социологической, демографической обстоятельностью. Персонажи "Братьев Карамазовых" содержат в своих анкетных данных два неперменных пункта: пункт веры и пункт образования – и условно могут составить четыре группы: *образованные неверующие; образованные верующие; необразованные неверующие; необразованные верующие*. Попробуем разглядеть их в романе.

Определеннее всех *образованных неверующих* описан Петр Александрович Миусов, двоюродный дядя Дмитрия Карамазова. Это случай типичный, классический: "Просвещенный, столичный, заграничный и притом всю жизнь свою европеец, а под конец жизни либерал сороковых и пятидесятих годов. В продолжение своей карьеры он перебивал в связях со многими либеральнейшими людьми своей эпохи, и в России и за границей, знал лично и Прудона и Бакунина и особенно любил вспоминать и рассказывать, уже под концом своих странствий, о трех днях февральской парижской революции сорок восьмого года, намекая, что чуть ли и сам он не был в ней участником на баррикадах" (14, 10)¹⁸.

Иван Карамазов – не столько типичный, сколько закономерный случай: с детства обнаруженные необыкновенные, блестящие, прямо-таки гениальные способности к учению, поразительное умственное превосходство над сверстниками и одноклассниками по университету (14, 15), естественнонаучное образование неизбежно приводят к ученому атеизму (14, 30). И вот мука сердца его не может решиться ни в положительную ни в отрицательную сторону (14, 65).

Необразованные верующие составляют большую и пеструю категорию людей. К ней относятся и старец Зосима ("а уж образования-то я не имел вовсе", 14, 269); и малограмотный монах Ферапонт; и брат Анфим, "совсем уже старенький, простенький мона-

шек, из беднейшего крестьянского звания, чуть ли даже не малограмотный, (...) имевшей вид человека, как бы навеки испуганного чем-то великим и страшным, не в подъем уму его" (14, 257)¹⁹.

Григорий Васильевич Кутузов, честный и неподкупный слуга Федора Павловича Карамазова, показан как "мрачный, глупый и упрямый резонер" (14, 13), исполненный предрассудков (не хотел крестить своего сына, родившегося шестипалым (дескать, дракон), "любил книгу Иова, читал Исаака Сирина, почти ровно ничего не понимал в нем, но за это-то, может быть, наиболее ценил и любил эту книгу" (14, 89), "склонен был к мистицизму", а в последнее время стал прислушиваться и вникать в хлыстовщину (Там же).

Алеша Карамазов, самая большая надежда писателя, – но и он почему-то в гимназии не кончил курса; бросив учебу за год до завершения (14, 20–21), вдруг снявшись с места и поехав разыскивать могилу матери. "Он понял, что знание и вера – разное и противоположное" (15, 201), и почувствовал, что что-то такое "поднялось вдруг из его души и неотразимо повлекло его на какую-то новую, неведомую, но неизбежную дорогу" (14, 21).

Митя Карамазов тоже "в гимназии не доучился" и был человек в сравнении с Иваном "почти вовсе необразованный" (14, 10, 30), "настолько, что не знает, как и обратиться к старцу" (14, 66). Именно Митя выразит глубинную мысль романа: "Как я буду там под землей без Бога?.. Каторжному без Бога быть невозможно, невозможнее даже, чем некаторжному!" (15, 31).

Категория *необразованных неверующих*²⁰ представлена Смердяковым. Выразительны подробности истории его неверия: как внушали убогому сироте, что он не человек и завелся из банной мокроты, и как он рос, дичая, "безо всякой благодарности" к воспитателям, и как кошек вешал и хоронил их с церемонией, и как был бит за это розгами, и как в двенадцать лет получил пощечину за вопрос на первом же уроке священной истории. "Мальчик вынес пощечину, не возразив ни слова, но забился опять в угол на несколько дней. Как раз случилось так, что через неделю у него объявилась падучая болезнь в первый раз в жизни, не покидавшая его потом во всю жизнь" (14, 114). Между тем вопрос мальчика ("Свет создал Господь Бог в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый день. Откуда же свет-то сиял в первый день?" – там же) имел самые законные основания: однако косная религиозная педагогика, вместо внятного разъяснения, привыкла отвечать зуботычиной²¹. Смердяков – в значительной мере продукт этой педагогики²².

Может быть, благодаря ей мы и не обнаруживаем в романе четвертой группы – *верующих образованных* людей. Православная вера и светское, университетское образование трагически расходятся в мире романа и в мире русской действительности²³. Монастырь и миряне разделены взаимным непониманием и неуважением – об этом с горечью говорит Зосима. Образованные светские люди не доверяют монастырю и его обитателям. В просвещенном мире слово “инок” “произносится в наши дни у иных уже с насмешкой, а у некоторых и как бранное» (14, 284). Монастырь, в свою очередь, смотрит на мирян с еще большим осуждением. “Живут лишь для зависти друг другу, для плотоугодия и чванства. Иметь обеды, выезды, экипажи, чины и рабов-прислужников считается уже такою необходимостью, для которой жертвуют даже жизнью, честью и человеколюбием, чтоб утолить эту необходимость, и даже убивают себя, если не могут утолить ее. У тех, которые небогаты, то же самое видим, а у бедных неутоление потребностей и зависть пока заглушается пьянством. Но вскоре вместо вина упьются и кровью, к тому их ведут” (14–285).

Состояние мира как общественного договора в “Братьях Карамазовых” катастрофически тревожно. Пламень растления умножается ежечасно, идет сверху. Верхние же “вослед науке хотят устроиться справедливо одним умом своим, но уже без Христа, как прежде, и уже провозгласили, что нет преступления, нет уже греха. {...} Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью, ибо кровь зовет кровь, а извлекший меч погибнет мечом” (14, 286, 288). “Неверующий деятель у нас в России ничего не сделает, будь он искренен сердцем и умом гениален” (14, 285). Этот тупик имеет сильный запах крови: поучения Зосимы исполнены мрачных предчувствий – “смирненным и кротким” (14, 288) противостоят умные и образованные, и в этом противостоянии не виден мирный выход. Светское образование, как будто и цивилизуя простолюдина, подрывает его нравственные основы. Современное же просвещение крайне поверхностно, носит характер насмешливого отрицания и лишь “ускоряет человека в неверии” (как говорит об этом Черт: “...у нас там все теперь помутились, и всё от ваших наук” – 15, 78²⁴).

Достоевский мечтал о синтезе европейского образования и истинного духовного просвещения. Он уповал на то, что русская интеллигенция перестанет противоречить народу и “облечет его истину в научное слово и разовьет его во всю ширину своего образования, ибо всё же ведь у ней наука или начала ее, а наука наро-

ду страшно нужна" (27, 25). Достоевский мечтал о духовном слиянии сословий, когда "свои в первый раз узнают своих" (Там же). Он полагал, что "духовное спокойствие начнется у нас именно с этого шага" (Там же). Но сознавал, как трудно заставить согласиться с этим интеллигенцию. "Попробуйте заговорить: или съедят, или сочтут за изменника" (30₁, 236).

Он не сомневался, что русский народ как народ духовно одаренный, переходя от инстинктивных основ своего нравственного бытия к осознанию их, неизбежно будет переживать период критического сомнения в них и даже отрицания. Старец Зосима надеется, что "народ встретит атеиста и поборет его, и станет единая православная Русь". "Берегите же народ и оберегайте сердце его. Вот ваш иноческий подвиг, ибо сей народ богоносец" (14, 285).

Однако эта проповедь, кажется, не была услышана теми, кому она предназначалась. Цитирую один из самых горьких пунктов проповеди Зосимы, из черновиков к роману. "Что теперь для народа священник? Святое лицо, когда он во храме или у тайн. А дома у себя – он для народа стяжатель. Так нельзя жить. И веры не убережешь, пожалуй. Устанет народ веровать, воистину так. Что за слова Христовы без примера? А ты и слова-то Христовы ему за деньги продаешь. Гибель народу, гибель и вере, но Бог спасет. Кричишь, что мало содержания: а ты поди хуже, поди пеш и бос, и увидишь, как увеличится и любовь к тебе, и содержание твое. Правду ли говорят маловерные, что не от попов спасение, что вне храма спасение? Может, и правда. Страшно сие" (15, 253). В последнем выпуске "Дневника писателя" (январь 1881 г.), т.е. уже *после* "Братьев Карамазовых", он скажет: "Народ у нас один, то есть в уединении, весь только на свои лишь силы оставлен, духовно его никто не поддерживает" (27, 17). "Никогда народ не был более склонен (и беззащитен) к иным влияниям и воздействиям. (...) Надо беречься, Надо беречь народ. Церковь в параличе с Петра Великого. Страшное время, а тут пьянство. (...) Народ наш оставлен почти что на одни свои силы. Интеллигенция мимо" (27, 49).

Спускаясь все ниже, от атеистической интеллигенции к необразованному народу, кризис неверия и отрицания охватил народную толщу и нашел выражение в самой разрушительной революции, которую когда-либо переживало человечество. Вмешательство злого духа в исторический процесс осуществилось именно так, как предполагал Достоевский: под видом созидания нового социального строя. Только случилось это жестокое разрушение старого порядка не во Франции, не в Западной Европе, как пола-

гал он²⁵. Тот самый фокус-покус произошел в России “Братьев Карамазовых”, вся сила которой оказалась не вечной, а временной. Истинное просвещение не смогло вразумить и просветить маловерных, и неверующие образованные стащили в омут великой смуты верующих малограмотных.

Закончить рассуждения я бы хотела глубоким размышлением о XX веке В. Соловьева из его “Краткой повести об антихристе”. “Человечество навсегда переросло (...) младенческую способность наивной, безотчетной веры. Таким понятиям, как Бог, *сделавший мир из ничего* и т.д., перестают уже учить и в начальных школах. Выработан некоторый общий повышенный уровень представлений о таких предметах, ниже которого не может опускаться никакой догматизм. И если огромное большинство мыслящих людей остается вовсе не верующими, то немногие верующие все по необходимости становятся и *мыслящими*, исполняя предписание апостола: будьте младенцами по сердцу, но не по уму”²⁶.

Русские богоискатели конца XIX – начала XX в., заболевшие религиозным беспокойством, стремились преодолеть барьер, существовавший между “культурным” слоем и “простым народом”, а также между Церковью и интеллигенцией: они понимали, что если сама Церковь не выведет народ “из темноты” и не найдет точек соприкосновения с просвещенной Россией, то на путь ложной истины и народ, и интеллигенцию выведут нигилисты, атеисты и революционеры. Как известно, русские богоискатели не успели выполнить эту работу.

* * *

Сегодня дискуссии о совместимости религиозного просвещения и светского, государственно осмысленного образования – актуальные из актуальных. По существующей логике, соединение гуманитарной и религиозной образовательных парадигм – чуть ли не обман юношества, разрушающих саму идею ценностных универсалий. С одной стороны, христианская идея не перестает оставаться стержнем, вокруг которого ведутся поиски смысла существования в мире духовно разрушенном, утеревшем единые координаты нравственного бытия. С другой стороны, мысль о том, что в своей истории человечество так и не выработало ориентиров более строгих, чем ценности религиозные, перестает быть очевидной для целых поколений людей. Мыслящим людям, в соловьевском смысле этого слова, необходимо заново продумать такие проблемы, которые не были решены во времена “Братьев Карамазовых”²⁷.

Каков новый статус естествознания, находит ли оно в религиозном дискурсе идейного противника или морального союзника? Каковы принципы религиозного видения мира в современном общекультурном мировоззрении? Какие модели категорического императива может найти для себя честно мыслящий человек, если он не признает христианское учение и христианское мышление? Как осуществляется религиозное вторжение в дела научные, есть ли здесь место агрессии и интеллектуальному насилию? Как, в свою очередь, наука соотносится с вне-научными аргументами и на каких основаниях обретается этика ученого? Как осмысливается проблема соотношения естественно-научной картины мира с истинами Священного писания?²⁸

Вопрос и в том, до каких пределов распространяется способность современной науки и религии на диалог, их взаимная “веротерпимость”? Во всяком случае, если отвечать на все эти вопросы, как было отвечено двенадцатилетнему Павлу Смердякову, существовать в культурном пространстве нового тысячелетия человечеству будет невозможно.

¹ Цитаты в тексте “Поэмы о Великом инквизиторе” подчеркнуты мной. – Л.С.

² Фудель С.И. Воспоминания // Фудель С.И. Собр. соч.: В 3 т. М.: Русский путь, 2002. Т. 1. С. 39.

³ Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени. М.: Центр прикладных исследований, 1990. С. 5.

⁴ См.: “Самым ярким антиподом старца Зосимы является у Достоевского отшельник отец Ферапонт. С художественной точки зрения это один из наиболее удавшихся Достоевскому образ: яркий, сильный, убедительный в своей жизненной правде. Это вполне понятно: в старце Зосиме Достоевский рисовал свой идеал; в отце Ферапонте он судил религиозное изуверство; недостатки всегда легче поддаются изображению, чем идеал: а Достоевский, помимо всего, был великим мастером карикатуры” (Зандер Л.А. Монашество в творениях Достоевского (идеал и действительность) // Записки Русской Академической Группы в США. Нью-Йорк, 1981. Т. 14. С. 177). Зандер также считал: «Очень опасным является широко распространенное отождествление аскетического героизма с “истинным Православием”. Это недоразумение основано на простом невежестве» (Там же. С. 179). См. также: “Одержимый бесами Ферапонт – дегенеративный последователь иосифлянства в XIX веке” (Григорьев Дмитрий, протоиерей. Достоевский и Церковь. У истоков религиозных убеждений писателя. М., 2002. С. 73).

⁵ “Изуверство отца Ферапонта явным образом порождено именно неосознаваемой им гордынею” (Лосский Н. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953. С. 224).

⁶ Взять хотя бы чисто “достоевский” парадокс, который приходит на ум Ставрогину: “представьте себе, что все Христы: будут ли бедные?” (11, 177).

⁷ Лосский Н. Достоевский... С. 204.

⁸ Н. Лосский в этой связи писал о попытках Достоевского понять основной догмат христианства, согласно которому Иисус Христос есть воплощение Лого-

са, Второго Лица св. Троицы. Вся веру он сводит к этому учению, как видно из записи его к "Бесам", в связи с образом "князя", т.е. Ставрогина. (...) Действительно, величайшая трудность для современного образованного человека заключается в учении, что Иисус, родившийся в Палестине 20 веков назад и распятый на кресте, был не просто человек, а воплотившийся Бог. Возможно, что у Достоевского возникали "иногда сомнения относительно этого догмата, но они могли быть, по крайней мере в последние десять лет его жизни, только кратковременными, преходящими". (Там же. С. 105).

9 "Надо вообще заметить, – писал Н. Лосский, – что насмешливое и абсолютное отрицание таких чудес как непорочное зачатие, свидетельствует о крайне поверхностном характере современного просвещения. Каждый научный закон подлежит множеству ограничений, и только немногие из этих ограничений известны науке. К тому же биологические процессы и вообще не подчинены законам, а только правилам, которые могут быть отменены творческой изобретательностью организма, вырабатывающего новые пути жизни. (...) Таким образом, вера простых людей в чудесное рождение Иисуса Христа свидетельствует о свободе их духа; наоборот, люди, горделиво называющие себя "свободомыслящими", своим решительным отрицанием чудес свидетельствуют о том, что ум их наивно и рабски подчиняется преходящим теориям науки". (Там же. С. 172).

10 "Многие думают, что достаточно веровать в мораль Христову, чтобы быть христианином. Не мораль Христова, не учение Христа спасет мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть". Нужно непосредственное влечение, обожание, для обожания нужен Бог. "Атеизм именно исходит из мысли, что обожание не есть естественное свойство природы человеческой и ожидает возрождения человека, оставленного лишь на самого себя. Нравственность же, предоставленная самой себе или науке, может извратиться до последней погани" (11, 187–188).

11 "Христианство одно только заключает в себе живую воду и может привести человека на живые источники вод и спасти его от разложения. Без христианства же человечество разложится и сгинет" (11, 182). "Зверь – это мир, оставивший веру; ум, оставшийся на себя одного, отвергший на основании науки возможность непосредственного сношения с Богом, возможность откровения и чуда появления Бога на земле" (11, 186).

12 См. также высказывание Достоевского из бесед с Е. Опочининым: "У народа Богу всегда первое место – передний угол; там у него божница, боговня. Ему надо иметь у себя святыню, видимую, как отображение Божества. Здесь, в этом почитании, сказывается трогательная целокупность духа и сердца. Надо веровать, устремляться к невидимому Богу, но и почитать его на земле простым сродным обычаем. Мне сказать могут, что такая вера слепа и наивна, а я отвечаю, что вера такой и быть должна. Не всем же ведь богословами стать. Вон семинаристы хоть – возьмите: они богословие-то как изучают! – Всех отцов церкви творения проходят, да еще всякие там патристики, пропедевтики, герменевтики, – а из них выходят самые злые атеисты, а то так и просто кошуны. И никто так сложно и совершенно кощунствовать не умеет, как семинаристы" (Опочинин Е. Беседы с Достоевским // Звенья. 1936. Т. 6. С. 468).

13 Достоевский вспоминал, как дразнил его Белинский: "Да поверьте же, наивный вы человек, – набросился он опять на меня, – поверьте же, что ваш Христос, если бы родился в наше время, был бы самым незаметным и обыкновенным человеком; так и стушевался бы при нынешней науке и при нынешних двигателях человечества" (21, 11).

¹⁴ “Ведь под просвещением я разумею (думаю, что и никто не может разуместь иначе) – то, что буквально уже выражается в самом слове “просвещение”, то есть свет духовный, озаряющий душу, просвещающий сердце, направляющий ум и указывающий ему дорогу жизни. Если так, то позвольте вам заметить, что такое просвещение нам нечего черпать из западноевропейских источников за полнейшим присутствием (а не отсутствием) источников русских. {...} Главная же школа христианства, которую прошел он, это – века бесчисленных и бесконечных страданий, им вынесенных в свою историю, когда он, оставленный всеми, опранный всеми, работающий на всех и на вся, оставался лишь с одним Христом-утешителем, которого и принял тогда в свою душу навеки и который за то спас от отчаяния его душу! Впрочем, что же я вам это всё говорю? Неужто я вас убедить хочу? Слова мои покажутся вам, конечно, младенческими, почти неприличными. Но повторяю в третий раз: не для вас пишу. Да и тема эта важная, о ней надо особо и много еще сказать, и буду говорить, пока держу перо в руках, а теперь выражу мою мысль лишь в основном положении: если наш народ просвещен уже давно, приняв в свою суть Христа и его учение, то вместе с ним, с Христом, уж конечно, принял и *истинное* просвещение. При таком основном запасе просвещения науки Запада, конечно, обратятся для него лишь в истинное благодеяние. Христос не померкнет от них у нас, как на Западе, где, впрочем, не от наук он померк, как утверждают либералы же, а еще прежде наук, когда сама церковь западная исказила образ Христов, преобразившись из церкви в Римское государство и воплотив его вновь в виде папства” (26, 150–151).

¹⁵ В “Дневнике писателя” 1877 г. он писал: “Никогда семейство русское не было более расшатано, разложено, более нерассортировано и неоформлено как теперь. {...} Современное русское семейство становится всё более и более *случайным* семейством. Именно *случайное семейство* – вот определение современной русской семьи” (25, 174).

¹⁶ Уже спустя двадцать пять лет ситуация с духовенством обострилась чрезвычайно. У государства, всячески подчеркивавшего приверженность идее церковно-государственного союза, не хватало средств для того, чтобы обеспечить жизнь будущих пастырей Церкви. Учащиеся духовных школ (как правило, дети клириков), выбирали семинарское образование вовсе не потому, что хотели стать, как их родители, священно- и церковнослужителями. Просто это была единственная возможность получить среднее образование. Религиозный энтузиазм в семинариях погасал, молодежь устремлялась на гражданскую службу: на прииски, в промышленные предприятия. Об этом в статье “Бегство из духовного сословия” (Новый путь. 1904. № 8) писал В.В. Розанов, видя одну из причин “бегства” в материальной неустроенности православных пастырей. О стремлении порвать с духовным сословием, материально зависимым от паствы, свидетельствовали многие священники (см.: *Фирсов С.* Русская Церковь накануне перемен (конец 1890-х – 1918 гг.). М.: Культурный центр “Духовная Библиотека”, 2002. С. 23–53).

¹⁷ В знаменитом “Московском сборнике” (1896) Победоносцев откровенно признавал, что русское духовенство мало и редко *учит*, лишь служа в церкви и исполняя требы. Даже он не очень понимал, в чем же таинство религиозной жизни народа, “оставленного самому себе, неученого”. «Для людей неграмотных Библия не существует, – писал он, – остается служба церковная и несколько молитв, которые, передаваясь от родителей к детям, служат соединительным звеном между отдельным лицом и церковью. И еще оказывается в иных глухих местностях, что народ не понимает решительно ничего ни в словах служ-

бы церковной, ни даже в "Отче наш", повторяемом нередко с пропусками или с прибавками, отнимающими всякий смысл у слов молитвы» (*Победоносцев К.П. Pro et contra. Антология. СПб., 1996. С. 168*). «Победоносцев продолжает свою "политику", сущность которой состоит в том, чтобы духовенство не выделялось образованием и ученостью, а коснело бы в формализме и суеверии, дабы не отделяться от народа», – писал в дневнике близко знавший обер-прокурора генерал А.А. Киреев, человек неославянофильских убеждений. Он был уверен, что "на одних благочестивых мужиках далеко не уедешь" (цит. по: *Фирсов С. Русская Церковь... С. 30*).

¹⁸ См.: "Имея независимое состояние по прежней пропорции в тысячу душ", Миусов начал процесс "с клерикалами", почитая его "своей гражданской и просвещенною обязанностью" (14, 10–11); он, вольнодумец и атеист, "лет тридцать и в церкви не был" (14, 32), и вся компания, с которой он прибыл в монастырь, "никогда не видали никакого монастыря" (Там же).

¹⁹ См. далее: "Этого как бы трепещущего человека старец Зосима весьма любил и во всю жизнь свою относился к нему с необыкновенным уважением, хотя, может быть, ни с кем во всю жизнь свою не сказал менее слов, как с ним, несмотря на то, что когда-то многие годы провел в странствованиях с ним вдвоем по всей святой Руси" (14, 257).

²⁰ «Смердяков – воплощение последовательного развития "просвещенчества" (*Aufklärung*), ведущее к плоскому "рационализму". Иван еще терзается сомнениями, не доверяя мистическому опыту, который открывает бытие Бога, Царства Божия, бессмертия и абсолютного добра, а Смердяков уже отверг все глубинные начала и признает лишь повседневный опыт бытия, "вещи" – тарелки, столы, хлеб и т.п.; поэтому все цели жизни, доступные его уму, сводятся к земному благополучию и к удовлетворению его мелкого самолюбия» (*Лосский Н. Достоевский... С. 255*).

²¹ Вопрос Смердякова заимствован из "Луцидариуса" (т.е. "Просветителя"), русского апокрифического сборника XVI в. Он был переведен с печатного издания немецкой народной книги, в которой, в свою очередь, был использован латинский сборник конца XI – начала XII в. "Луцидариус" – своеобразная энциклопедия, в которой освещаются богословские вопросы, проблемы мироздания, явления природы с позиций гуманизма и рационализма эпохи Возрождения. Книга подвергалась осуждению церкви, в частности со стороны Максима Грека, но была популярна на Руси в XVI–XVII вв., отвечая возросшей потребности в знаниях. Произведение состоит из ряда вопросов учеников и ответов учителя, в том числе включен и вопрос о "свете первого дня". Полагалось отвечать, что Бог в первый же день сотворил очень светлые облака, от которых и было светло все дни творения.

²² Смердяков уверяет, что "не было бы греха и в том, если б и отказаться... от Христова примерно имени и от собственного крещения своего, чтобы спасти тем самым жизнь для добрых дел, коими в течение лет и искупить малодушие" (14, 117). Но в спор богословский с ним никто не вступает. Его называют "подлецом", "бульонщиком", "валаамовой ослицей". Между тем он рассуждает: как только я отрекся, я уже стал иноверным и крещение мое с меня снимается; с татарина поганого кто станет спрашивать? (14, 118). И еще раз озадачивает собеседников Смердяков: "Коли я неверующий, а вы столь верующий, что меня беспрерывно даже ругаете, то попробуйте сами-с сказать сей горе, чтобы... хоть в речку нашу вонючую съехала... то и увидите, сами в тот же момент, что ничего не съедет-с, а всё останется в прежнем порядке и целости, сколько б вы ни кричали-с" (14, 120).

²³ “Мирская наука, соединившись в великую силу, разобрала, в последний век особенно, всё, что завещано в книгах святых нам небесного, и после жестокого анализа у ученых мира сего не осталось из прежней святыни решительно ничего. Но разбирали они по частям, а целое просмотрели, и даже удивления достойно, до какой слепоты. Тогда как целое стоит пред их же глазами незыблемо, как и прежде, и врата ада не одолеют его, – объясняет отец Паисий. – Даже в движениях душах тех же самых, всё разрушивших атеистов живет оно, как прежде, незыблемо! Ибо и отрекшиеся от христианства и бунтующие против него в существе своем сами того же Христа облика суть, таковыми же и остались, ибо до сих пор ни мудрость их, ни жар сердца их не в силах создать иного высшего образа человеку и достоинству его, как образ, указанный древле Христом. А что было попыток, то выходили одни лишь уродливости” (14, 155–156).

²⁴ «Ведь не я же один таков, что не верю, у нас там все теперь помутились, и всё от ваших наук. Еще пока были атомы, пять чувств, четыре стихии, ну тогда всё кое-как клеилось. Атомы-то и в древнем мире были. А вот как узнали у нас, что вы там открыли у себя “химическую молекулу”, да протоплазму, да черт знает что еще – так у нас и поджали хвосты. Просто сумбур начался; главное – суеверие, сплетни... и, наконец, доносы» (15, 78).

²⁵ В политической статье 1873 г., посвященной событиям во Франции и возможному социальному перевороту, Достоевский писал: «Затем будет расти глухое и неопределенное недовольство в народе; злой дух, который еще очень молод, меж тем созреет и обзлится окончательно. Затем в одно прекрасное утро король подпишет какие-нибудь ордонансы... Париж закипит, войско возьмет ружья прикладом вверх, и злой дух уже возмужалою рукой постучится в двери... (...) Важно то: укоренится ли с графом Шамборским законная монархия во Франции, навеки и неоспоримо, и что принесет ей она собою? Какое счастье? успокоит ли ее, терзаемую и измученную, отгонит ли злого духа навеки, стоящего уже близко, “при дверях”? (...) Где же теперь ответ на вопрос наш? Чем же, наконец, какими силами может легитимизм спасти и излечить Францию? Тут и пророка Божия мало, не только графа Шамборского. И пророк избен будет. Новый дух придет, новое общество несомненно восторжествует – как *единственное* несущее новую, положительную идею, как единственный предназначенный всей Европе исход. В этом не может быть никакого сомнения. Мир спасется уже после посещения его злым духом... А злой дух близко: наши дети, может быть, узрят его...» (21, 201, 203–204).

²⁶ Соловьев В.С. Три Разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями. М., 1991. С. 156. Ср.: “Братия! не будьте дети умом: на злое будьте младенцы, а по уму будьте совершеннолетни” (1 Кор. 14:20).

²⁷ В 1903 г. проф. А. Введенский читал вступительную лекцию в Московской духовной академии на тему “Запросы времени”. Первой обязанностью молодых богословов он назвал качество проповедей; нужно, чтобы их речи “не шли мимо современных запросов, но как раз именно навстречу им”, при этом пользоваться надо “всеми приобретениями естественной мысли – научными, философскими, художественными”, в которых находятся “ценные чаяния и предвосхищения христианской истины” (Богословский вестник. 1903. Октябрь).

²⁸ См. об этом: Уваров М.С. Богословие и современное гуманитарное образование // Вестн. Рос. филос. о-ва. 2003. № 1. С. 103–115.



Ольга Меерсон

ЧЕТВЁРТЫЙ БРАТ ИЛИ КОЗЁЛ ОТПУЩЕНИЯ ЕХ МАСИНА?

“Были бы братья, будет и братство...
Почему не быть слуге моему как бы мне родным,
так что приму его наконец в семью свою
и возрадуюсь сему?”

*“Братья Карамазовы”, из поучений старца Зосимы,
пункт е): Нечто о господах и слугах и о том,
возможно ли господам и слугам
стать взаимно по духу братьями*

Настоящая работа имеет в своей основе выводы из микроанализа текста, проделанного в моей книге, написанной и опубликованной по-английски в 1998 г.¹ Однако теперь меня интересует философский аспект этих выводов. Каковы субъектно-объектные отношения:

а) между героями в романе (персоналистский аспект Бахтина),

б) между автором и героями,

в) между автором и героями, с одной стороны, и читателем – с другой (эти два аспекта отражены во взглядах Бахтина на полифонизм Достоевского),

но главное –

г) *между ситуацией* диалога “автор–читатель” и ситуацией “герой/рассказчик–читатель”. До какой степени наша, читательская, способность увидеть или не увидеть личность в другом (будь то герой, рассказчик или реальный автор) сказывается на сохранении или потере нами, читателями, собственной личностности. Это вопрос о философской функции художественного произведения как такового и о нашем праве рассматривать её при анализе поэтики, в частности же – что нам даёт в понимании этого вопроса поэтика романа “Братья Карамазовы”? Я попытаюсь показать, что философская функция в “Братьях Карамазовых”

вытекает из самой поэтики этого произведения, в самом что ни на есть её техническом смысле. В таком случае важно учитывать и теоретический постулат: *если правомочно* делать философские выводы из структуры и формальных приёмов произведения, *то их делать необходимо*. Иначе даже самое точное и тонкое понимание технической стороны дела ничего не даст нам в понимании произведения. В воздухе повиснет вопрос: “Интересно. Ну и что?”²

К счастью, философская подоплёка романа в нём налицо, и связана она именно с персоналистским аспектом русской философии, вытекающим (у Бердяева, С.Н. Булгакова, Флоренского, Аскольдова, Иванова и Бахтина) из поэтики Достоевского же. Дело в том, что в “Братьях Карамазовых” есть герой, которого Достоевский наделяет *болезненно-обострённым личностным сознанием*, тем не менее недоступным или *заблокированным* для сознания как других героев, так и читателя. Этот герой – Смердяков. Но здесь загадка, разрешение которой потребует от нас как раз крайне технического подхода к тексту, с привлечением понимания роли читательской рецепции. Одной рукой Достоевский вписывает восприятие событий Смердяковым в самый центр сюжета, коллизий и ценностей романа, а другой запрытывает своё послание нам за какой-то психологической дымовой завесой – подобно тому как (как мы это увидим) и сам Смердяков разговаривает со своими собеседниками, и прежде всего, с братьями.

Со стороны автора, это странное поведение, на мой взгляд, означает, что Достоевскому необходимо оставить за своим читателем свободу, считать ли ближнего личностью, субъектом со своим видением мира и самого себя, или лишь объектом авторской характерологии и, соответственно, читательского наблюдения и выводов. В зависимости от того, *что* читатель выберет, сам он может по отношению к поэтике Достоевского оказаться полноправным диалогическим субъектом или лишь объектом риторической манипуляции поэтики, основанной на тончайших психологических играх. Иными словами, Фрейд и Лакан вольны читать и Достоевского, и его Смердякова, не так, как Бахтин, но большой вопрос, кто из них поймёт больше и станет вровень с Достоевским как собеседник в диалоге, а кто, возможно, сам останется в дураках, став жертвой психологических игр писателя. Если ждать от писателя психологической манипуляции, то только её и получишь, потому что писатели, особенно Достоевский, умеют это лучше, чем те критики и теоретики,

которые эту манипуляцию в их произведениях анализируют и постулируют основой их поэтики. Таковы почти все недавние и постмодернистские прочтения Достоевского, нарочито воздерживающиеся от учёта выдвигаемой им системы ценностей. Каждый получает то, чего ждёт. Однако образ Смердякова в “Карамазовых” уникален тем, что воплощает эту философскую истину в живом литературном мотиве, в герое, наделённом автором личностным сознанием.

Прибегая к микроанализу текста, я буду рассматривать в каждом примере как эти языково-психологические игры, так и момент выбора, возможности для читателя увидеть в Смердякове личность и вступить в диалог с поэтикой Достоевского. Важно отметить, что в подобной ситуации выбора по отношению к Смердякову по тексту будет оказываться *и* герой, его собеседник или говорящий *о* нём – причём нарочито объектно, о веществе, а не *и*, через вовлечение, сам читатель.

Если сюжет “Вечного мужа” развивается вокруг болезненно-го отношения Труссоцкого к своему отцовству, в высшей степени сомнительному, но совершенно реальному для него самого, то сюжет “Братьев Карамазовых” представляется повязанным на лишь немногим менее сомнительных узах родства, тем не менее, совершенно реальных в *сознании* главного, обделённого их признанием героя. Речь идёт на этот раз не о непризнанном отцовстве, а о непризнанном братстве, и герой, аналогичный Труссоцкому, в “Братьях Карамазовых” – Смердяков. В этом ракурсе Смердяков – главный герой романа, прежде всего именно потому, что у него здесь есть поэтически выраженная Достоевским *точка зрения*. Есть она, конечно, и у всех остальных героев, прежде всего, у каждого из братьев. Но этот-то вопрос у читателя сомнений не вызывает. Смердякову же, как герою романа, как кажется, в точке зрения, т.е. в полифоничной субъектности, отказано.

Так ли это? Если попробовать воспротивиться навязанной нам инерции и *не* игнорировать реплики самого Смердякова в разговорах с другими героями, и прежде всего с братьями, то по его словесному поведению и реакциям, при всей их странности и немотивированности на первый взгляд, можно увидеть, что он *субъект*, а не *объект* мотива братства в романе: он постоянно сознаёт, что он – четвёртый брат, а его братья не признают этого никогда. Но откуда эта инерция? Почему же *нам-то* кажется, что он меньше личность, чем братья, не говоря уже о том, что, несмотря на написанные чёрным по белому подробности его

рождения и места в доме Фёдора Павловича, в наших глазах он им вряд ли брат?

Здесь мы подобны героям, которые не замечают Смердякова как личность. Исключение среди героев и некий альтернативно-герменевтический ключ для читателя, как это ни парадоксально, представляют не братья, а жертва Смердякова и наиболее вероятный его отец, Федор Павлович, давший ему профессию и своё имя в качестве отчества и отчество – в качестве имени. Конечно, можно всё списать на “Карпа с винтом”, но это делают городские сплетники и рассказчик, и даже читатель, в большей степени, чем сам Фёдор Павлович. Тут, как справедливо отметил Бахтин, – очередная лазейка для читателя. С этими лазейками главная проблема не в том, чтобы распознать их, а в том, какими из них Достоевский воспользуется для сюжета, а какие оставит праздными. Рассказчик у Достоевского таков, что наверняка мы никогда не узнаем, сын ли Смердяков Фёдору Павловичу или нет (см. об этом чуть ниже). Но мы можем увидеть, что сам Смердяков считает, что он Фёдору Павловичу сын, и что за этот “намёк” Фёдор Павлович во всяком случае ответственен перед ним. Даже если травма непризнанности обусловлена не фактической биографией Смердякова, а лишь его сознанием, то за формирование этого *сознания* ответственность лежит на Фёдоре Павловиче³ не в меньшей степени, чем на братьях. То есть речь идёт именно об ответственности за Смердякова как *субъекта со своим сознанием*, а не объекта-мотива в сюжете романа или в семейных отношениях. Читатель же может сознание Смердякова учесть или отмахнуться от него, как это делают герои.

Но читатель может овеществить героя даже больше, чем это делают другие герои. Для них, по крайней мере, очевидно, что они сами реальны, а не какой-то литературный мотив, элемент или символ. Читатель же волен овеществить любого литературного героя, если такова его философия чтения. Обычно при чтении Достоевского от такого овеществления читатели воздерживаются, – в силу обстоятельств поэтики Достоевского, описанных Бахтиным. Однако когда речь заходит о том, становиться ли читателю на точку зрения *Смердякова* и глядеть с неё на сюжет или воспринимать Смердякова лишь как литературный мотив и сюжетный ход в романе, выбор, даже в контексте поэтики Достоевского, часто оказывается в пользу второго подхода. Но в зависимости от того, насколько читатель обращает на его, Смердякова, большое место внимание, сам читатель может уподобиться героям-собеседникам Смердякова и оказаться объектом –

а не понимающим субъектом – сознания Смердякова и видения им темы братства.

Таким образом, поэтика Достоевского, в случае со Смердяковым, ставит нас особенно настоятельно перед выбором, как её понимать. Если читатель замечает внутренние мотивы той или иной реакции Смердякова на реплики и поведение братьев, то есть болезненность восприятия Смердяковым того, что его считают лакеем, а не братом, то он, читатель, *сам* становится *субъектом* болевой точки Смердякова, *вовлекается в его точку зрения*, начинает ему симпатизировать и понимать в романе кое-что, что иначе неизбежно ускользнёт от его читательского внимания. Если же мотивы Смердякова покажутся читателю недостойными внимания или же происходящими от того, что его якобы игнорирует или композиционно “использует” в качестве эдакого козла отпущения ex machina сам Достоевский, то читатель и будет воспринимать Смердякова как недосубъекта для Достоевского, да и для себя, по крайней мере, по замыслу Достоевского.

В лучшем случае, достаточно внимательные читатели обвиняют *самого Достоевского* в том, что он “плохо поступил” со Смердяковым, якобы не дав ему равных прав и *равного голоса* с остальными героями⁴. В таком случае и сам читатель останется лишь объектом поэтики Достоевского, позволив ей воздействовать на собственное подсознание, но не возвысившись до диалога с героями и темами романа. Приняв Смердякова в качестве ходульной сюжетной конвенции, мы читаем роман совсем не так, как когда мы пытаемся стать на его точку зрения и заметить, что “болит” у него самого. В первом случае роман, конечно, всё ещё может задеть за живое или, скажем, раздражить тех читателей, которые находят такое психологическое воздействие слишком нерациональным и справедливо не считают антирационализм в искусстве добродетелью и принимают его за истерику (типичная реакция “умных” читателей вроде Набокова). Но при таком прочтении роман Достоевского, особенно этот, не открывает нам своего сердца, главных мотивов и нерва. Достоевский на такого читателя воздействует как внешний раздражитель, т.е. как объект – на объект.

В частности, если игнорировать личностный пафос Смердякова, то основная тема “Братьев Карамазовых”, тема братства и ответственности всех за вся, и прежде всего – за слуг как за братьев, оседает на уровне ходульного морализма и теряет весь свой драматизм. Мы не “преткнулись” о неё, она нам слишком дешёво досталась, чтобы мы увидели в ней что-либо большее,

чем благостные поучения старца-праведника, пригодные для святых, оставивших мир слуг и господ, но вряд ли актуальные для внешнего, падшего мира, где остались слуги и господ. Попробуем же стать на точку зрения Смердякова и посмотреть, что же нам в таком случае, с её высоты или, точнее, из её бездны, приоткроет этот роман.

Начнём с примера структурно-композиционной манипуляции. Глава, дающая контекст предыстории рождения Смердякова, носит характерное название “В лакейской” – что заведомо исключает ассоциации у читателя происходящего с темой трёх братьев. Конечно, то, что происходит в лакейской, часто имеет непосредственное отношение к жизни барина, но намного более опосредованное – к барчукам. В данном случае ассоциативный ход от названия – ложный: ведь в этой-то лакейской воспитывались *все* барчуки, и преемственности по отношению к братьям, с их разными матерями и биографиями, в этой лакейской побольше, чем в покоях барина. Но нам важен прецедент ложного хода: у нас есть все сведения, чёрным по белому, о том, что Смердяков четвёртый брат, и однако почему-то, в ходе повествования, мы склонны об этом забывать. В этом повествовании есть нечто, заставляющее нас вытеснять то, что написано чёрным по белому. В большой степени это нечто – наша ассоциативная привязанность к тем или иным коннотациям слов и названий, в частности – глав. А также – к их месту в сюжете. Оно, при всей ложности риторического хода названия главы, даёт основания думать, что ход этот у автора сознательный. В этой главе рассказчик нам описывает, *как бы впервые*, всех обитателей лакейской, включая и Марфу, и Григория, хотя по ходу предыдущего повествования они уже упоминались в связи с судьбой трёх “законных” братьев. Значит, здесь Достоевскому был важен контекст и для подробного описания Григория, и для того, чтобы это описание ассоциировалось прежде всего со Смердяковым, а не с другими братьями.

В следующей главе “Лизавета Смердящая”, целиком посвящённой рождению Смердякова, фигурирует “Карп с винтом”, каторжник, на которого Григорий, выгораживая барина Фёдора Павловича, сваливает вину за отцовство. Упоминание о Карпе порождает и у читателя неуверенность в отцовстве Фёдора Павловича. Ещё важнее для Григория и подспудно для читателя то, что разговоры о “Карпе с винтом” вызывают сомнения в том, что Смердяков – четвёртый *брат*, что его следует рассматривать как одного из *эпонимических* (а потому очевидно центральных) героев романа “*Братья Карамазовы*”. Точнее даже сказать, что эти

слухи и обсуждение их рассказчиком заставляют читателя как раз о сомнениях забыть, вытеснить “с повестки дня” вопрос об отцовстве, а как следствие, и о братстве. Кроме того, заслуживает особого внимания перемена в тоне и поведении рассказчика. До этого момента он говорил о сладострастии и разнузданности Фёдора Павловича с женщинами прямо и с несколько циничной иронией. Здесь же рассказчик начинает жеманничать и темнить. То он ссылается на слухи, то на самого Фёдора Павловича, то на домыслы: “Впоследствии Фёдор Павлович *клятвенно уверял, что* тогда и он вместе со всеми ушёл; *может быть*, так оно и было, *никто этого не знает наверно и никогда не узнает*, но месяцев через пять или шесть все в городе *заговорили* с искренним и чрезвычайным негодованием о том, что Лизавета ходит беременная, *спрашивали и доискивались*: чей грех, кто обидчик?” (кн. 3, гл. 2).

Здесь наш рассказчик ссылается на чужие мнения и слухи так, как будто боится что-то прямо сказать от себя. Такое, кроме “Карамазовых”, у Достоевского особенно характерно для некоторых ключевых моментов в романах “Идиот” и “Бесы” и всегда заслуживает пристальнейшего внимания. Кроме выделенных мною здесь примеров таких отсылок к слухам и мнениям, здесь интересен ещё неожиданный для общего контекста повествования переход к настоящему времени, и даже к будущему: “Никто этого *не знает* наверно и никогда *не узнает*”. Мы могли бы ожидать “никто этого не знал наверно, и так и не узнал” или “и до сих пор не знает”. Но переход от повествовательного прошедшего времени к настоящему и будущему неожиданно вовлекает читателя в компанию тех, кто не знает и никогда не узнает. Такой переход можно расценивать либо как намёк на то, что сам рассказчик что-то скрывает (он-то знает, но больше никто, от него, не узнает), либо, в самом простом случае, как простодушное приглашение рассказчика читателю разделить его, рассказчика, недоумение. Во всех случаях мы сомневаемся в очевидном и даже начинаем вытеснять его как по определению неизвестное и недоступное нам.

Эта глава заканчивается какой-то нарочитой смазанностью: “Очень бы надо примолвить кое-что и о нём специально, но мне совестно столь долго отвлекать внимание моего читателя на столь обыкновенных лакеев, а потому и перехожу к моему рассказу, уповаю, что о Смердякове как-нибудь сойдёт само собою в дальнейшем течении повести” (14, 93).

Так и не ясно, очень ли надо “примолвить” кое-что о Смердякове специально или не очень, совестно ли рассказчику или он

темнит, и в каких отношениях он в этом качестве находится к автору-Достоевскому, а также – обыкновенный ли Смердяков лакей и “сойдёт ли само собою” в дальнейшем повествовании, а главное – что именно “сойдёт” или не “сойдёт”. Здесь Достоевский призывает тень Гоголя, но преследует при этом свои особые цели. Во второй главе первой части “Мёртвых душ” рассказчик Гоголя отказывается описывать нам кучера Селифана: “Кучер Селифан был совершенно другой человек... Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса, зная по опыту, как неохотно они знакомятся с низкими сословиями”. Особенно интересно это подобие, учитывая то, что перед этим рассказчик Гоголя долго и подробно описывает нам лакея Петрушку, подобно тому как долго и подробно нам здесь рассказчик Достоевского описывает Григория.

Однако Достоевский здесь преследует цели отличные от гоголевских: у Гоголя просто никогда не ясно, что важно, а что нет, и от этого смешно, хотя и жутковато. У Достоевского же можно сказать, что если что где запрятано и замазано, то там-то и стоит поискать, причём подчас найти можно ключ к самым драматичным или трагическим событиям сюжета. *Этот ключ – в том, как ситуацию видит сам* этот незаметный и на первый взгляд второстепенный герой “низкого сословия” (Гоголь) или “обыкновенный лакей” (Достоевский). При этом *совсем не обязателен точный и достоверный социальный и психологический портрет этого героя*. Ведь портрет, каким бы точным и тонким и внимательным он ни был, – это видение другого со стороны, а не картина того, *как видит он сам*.

Поэтому чем навязчивее параллель между Гоголем и Достоевским здесь, тем важнее она в качестве фона для различий между ними⁵. Таким образом, даже отсылка к Гоголю запутывает читателя, заставляя его сбрасывать со счетов как комическое (подобно гоголевскому здесь) то, что чревато трагическими последствиями, и чревато ими именно в силу неучтённого взгляда “незаметного” героя.

Извиняясь за то, что столь долго отвлекал внимание читателя на столь обыкновенных лакеев, рассказчик Достоевского тем самым отвлекает внимание читателя *от* необыкновенности этого “лакея” и от того, насколько он, и прежде всего его видение мира и себя, важны самому автору.

В эту ловушку попались многие читатели Достоевского, включая и его профессиональных критиков и исследователей. Так, например, Е.И. Кийко считает, что Достоевский решил не

обсуждать здесь Смердякова потому, что “эти подробности” не имеют отношения к встрече Алёши с Митей (см.: 15, 420). Кийко к тому же говорит, что Достоевский изменил план романа, чтобы не отвлекаться от основной линии. Но история Смердякова не может быть “отклонением от сюжетной линии” потому, что она и составляет сюжетную линию, которую Достоевский, по сложным и важным нам здесь соображениям, решил замаскировать *под* отклонение.

ТРОЕ ИЛИ ЧЕТВЕРО СЫНОВЕЙ?

Ещё не упомянув Смердякова, Достоевский начинает сеять в нас сомнения относительно количества сыновей Фёдора Павловича. Во второй главе первой книги, говоря о происхождении старшего из троих, Мити, рассказчик Достоевского прибегает к суггестивно-двусмысленному вводному предложению: “Во-первых, этот Дмитрий Фёдорович был один только из трёх сыновей Фёдора Павловича, который рос в убеждении, что он всё же имеет некоторое состояние и когда достигнет совершенных лет, то будет независим” (14, 11).

Здесь есть логическая невязка между двумя выражениями: “один только из” и “который рос”. Если бы было сказано “единственный”, то эти элементы вполне образовывали бы логическое целое, но оно бы предполагало, что остальные *двое* в этом убеждении *не* росли. А ведь они тоже в нём росли, хотя от состояния отказались, Иван по гордости, а Алёша по смирению. На то, что они в этом убеждении росли, и содержится намёк в выражении, на грани фрейдистской оговорки, “один только из” — вместо “единственный”. К этому моменту в повествовании мы вообще ещё не знаем о возможной оппозиции между сыновьями, выросшими с этим убеждением и без него: с историей Смердякова мы ещё не знакомы. Так что мы склонны скорее списать на оговорку единственное число “который рос”: ни контекст повествования (есть ещё двое законных наследников, и о них сейчас рассказчик и поведёт речь), ни контекст предложения (“один только из”, а не “единственный”) не предполагают, что Митя — единственный законный наследник или единственный, кто себя таковым считает. В результате такой невязки у нас возникают сомнения: в какой группе здесь происходит дифференциация: среди троих законных наследников или между ними и кем-то ещё? Число три, таким образом, в нашем, читательском (под)со-

знании размыкается и допускает свою размытость, неточность: оно может и измениться, и вырасти, но неприметно и незаконно (потому что “неграмотно”, как неграмотно здесь употребление единственного числа “который рос”). Ошибку мы автоматически корректируем (дескать, имелось в виду “которые росли”), но осадок от неё создаёт какую-то раздвоенность информации: либо у Фёдора Павловича было всего три сына, и из них троих лишь Митя рос в сознании, что он наследник, либо их у него могло быть и больше, но только у этих троих было такое сознание.

Если отнестись к Достоевскому покровительственно: дескать, стиль небрежный и ошибки есть – то мы его тем самым ставим ниже себя и овееществуем. В таком случае мы и сами становимся объектом его стилистической манипуляции – поскольку не замечаем, что это он нас запутал, а не мы его удачно “поправили”. Если же попробовать усмотреть в его “оговорке” намерение, то и с ним самим можно вступить в личностный диалог, проникнувшись тем, что наше сомнение может нам что-то важное сообщить о мире его героев: может быть, автор *намекает* нам на ещё одного брата?

Как бы то ни было, сомнения сообщают нам больше, чем могла бы любая уверенность. Мы не знаем, сколько у Фёдора Павловича сыновей, хотя думаем, что мы-то знаем, а он сам просто выражается неловко. Достоевскому же это и важно: чтобы мы подсознательно сомневались в количестве сыновей, а сознательно считали, что нам известно достаточно, чтобы продолжать читать о героях поважнее лакеев. Всё это уподобляет технику повествования самого Достоевского дискурсивной позиции его героя Смердякова. Перейдём к ней.

Здесь важно не только известное или неизвестное о Смердякове, но и от кого оно известно или неизвестно. О сыновстве Смердякова упоминают или забывают другие. О братстве забывают другие, а помнит, и при этом отказывается упоминать, – он сам. Ипполит Кириллович говорит о том, что Смердяков, возможно, побочный сын Фёдора Павловича (15, 126), Фетюкович говорит, что Смердяков, по крайней мере, сам считает себя таковым (15, 165). Митя возражает против версии, что Смердяков убийца, приводя именно тот резон, что он Фёдору Павловичу, может быть, и сын (14, 428). Однако и Мите, даже в этот момент, не приходит в голову, что это значит, что Смердяков, возможно, его, Митин, *брат* и потому заслуживает соответствующего отношения.

Там, где речь идёт о Смердякове, слово “брат” употребляется очень часто, но никогда не относится к нему, как будто он отталкивает это слово каким-то высоко заряженным магнетическим полем вокруг себя. Прокурор Ипполит Кириллович приписывает то, что Алёша обвиняет Смердякова в убийстве, именно Алешиным *братским* чувствам: “...в силу каких-то нравственных убеждений, столь естественных в его качестве родного брата подсудимого” (15, 109). При этом испытывать подобные же чувства по отношению к другому родному брату, Смердякову (а ведь и Мите, и Смердякову Алёша брат лишь наполовину, по убитому “кем-то из них двоих” отцу), с точки зрения Ипполита Кирилловича, было бы неестественно. Это особенно парадоксально потому, что Ипполит Кириллович пытается *обвинить* “брата” Митю и тем самым *выгородить* “лакея” Смердякова. Значит проблема здесь не юридическая и не нравственная, а психологическая и концептуальная: как бы к Смердякову кто ни относился и в чём бы ни был заинтересован, его не замечают в том качестве, в котором он осознаёт себя сам, то есть в качестве брата.

Катерина Ивановна говорит, что Иван обвинял Смердякова в убийстве только потому, что “не мог снести, что его родной брат – отцеубийца” (кн. 12, гл. 5, 15, 121, см. также 15, 135, 136). Но, опять-таки, Смердяков ведь и Ивану, как и Алёше, и Мите, родной брат по отцу, как и Иван, и Алёша – Мите! Почему же обвинения Смердякова и в случае с Алёшей, и в случае с Иваном приписывают именно их братским чувствам? Почему эти чувства, при той же близости родства, столь избирательны? Как минимум, стоит учесть, что они мало что объясняют, поскольку сами нуждаются в объяснении.

О том, что и Митя, как и Смердяков, брат и Алёше, и Ивану лишь наполовину, часто забывают не только герои, но и сами читатели. Так, даже такой тонкий исследователь романа, как Роберт Белнап (Robert Belnap), пишет о Смердякове: “Убийца – брат лишь наполовину, что и позволяет ему быть при этом слугой”⁶. А почему тогда такое же родство не позволяет того же Мите – быть ни убийцей, ни слугой?

Однако вернёмся к перспективе самого Смердякова, к нему как *субъекту* темы братства, а не объекту чьего-либо признания или непризнания. На первый взгляд, это его качество проблематично. Ведь сам он активно отмежевывается от братства и братского родства с братьями Карамазовыми. Столь активно и настоятельно, что это вызывает подозрения. Не один ли он из них? По крайней мере, не считает ли он себя одним из них на каких-то

для него одного несомненных оснований? Он создаёт активное поле магнетического отталкивания от себя всякого упоминания о братстве. Вот хороший пример.

Когда Алёша делится с Иваном своим беспокойством о Мите, Иван говорит ему: “Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?” (14, 211) – и сразу же добавляет с характерной для него надрывно-ёрнической интонацией: “...но вдруг как-то горько улыбнулся: – Каинов ответ Богу об убитом брате, а? Может ты это думаешь в эту минуту?” Тут мотив спихиванья ответственности за брата очевиден. Однако за пять страниц до того Алёша задаёт почти тот же вопрос Смердякову, и характерен ответ последнего: “– Брат Дмитрий скоро воротится? – сказал Алёша как можно спокойнее. Смердяков медленно приподнялся со скамейки, приподнялась и Марья Кондратьевна. – Почему бы я мог быть известен про Дмитрия *Фёдоровича*; другое дело кабы я *при них* сторожем состоял? – тихо, отдельно и пренебрежительно ответил Смердяков” (14, 206).

Алёша не употребляет притяжательного местоимения (*чей брат?*), поскольку русский язык его и не требует, однако то, что здесь для него очевидно (*мой брат*), для Смердякова болезненно, маркировано и неочевидно (*ах, так только твой?*). Нейтральное грамматически и идиоматически выражение получает электрический заряд от реакции Смердякова, *подчёркнуто* лакейской. Говоря по-лакейски “при них”, а не “при нём”, Смердяков при этом называет Митю полным именем и по отчеству, “Дмитрием Фёдоровичем”. Но ведь он и сам носит это отчество, а не только Алёша, Митя и Иван. Однако упоминать отчество братья могут, говоря друг о друге с посторонним, тогда как лакей, а не брат, обязан произносить его всегда. Таким образом, Смердяков подчёркивает двойственность кода: для Алёши он лишь лакей, а для *себя самого* – носящий то же отчество по праву брата. Так же, как и в многочисленных разговорах с Иваном, Смердяков даёт здесь собеседнику свободу: понимать его, как угодно собеседнику, либо вникнуть в тот смысл, который важен и люб самому Смердякову. Единственная цель лакейского тона Смердякова – показать, что он сам заостряет внимание на своих отношениях со слушателем (здесь – Алёшей), как и с тем, о ком он говорит (с Митей), ровно противоположных тем, которые он нарочито подчёркивает по видимости⁸.

Смердяков запрытывает ссылку на библейский подтекст намного глубже, чем Иван. Но именно это-то запрытывание и свидетельствует о том, что ему важно. Здесь и сам читатель воспри-

нимает её бессознательно (в отличие от прямой отсылки в словах Ивана) и потому испытывает больший, а не меньший, ассоциативный дискомфорт, чем в случае с Иваном. Ведь проигнорировав точку зрения Смердякова подобно Алёше, и читатель здесь оказывается в меньшей степени субъектом диалога, чем незамеченный им в качестве субъекта Смердяков. Читатель оказывается объектом именно *риторики Смердякова* – подобно тому же Алёше. Конечно, такое глубокое запрыгивание и воздействие на подсознание помимо сознания – это типичная черта того, что описывает Фрейд. Но ведь главное отличие психоаналитического подхода к человеку от бахтинского и русского персоналистского именно в том, является ли человек объектом риторической манипуляции или субъектом в диалоге⁹.

Здесь – в справедливом соответствии с воззрениями Бахтина, с философской целью нарочито проигнорировавшего не только отличия автора от рассказчика, но и живого человека от литературного героя, – важно то, что этот антропологический момент у Достоевского касается *и* героев, *и* рассказчика, *и* автора, *и*, главное, читателя. Отношения между Смердяковым и его собеседниками легко проецируются на отношения между ним и читателем, не говоря уже об отношениях между читателем и рассказчиком и читателем и Достоевским. Лёгкость, с которой многие приписывают Достоевскому небрежность в стиле или даже в характерологии, а также приписывают непреднамеренность и неотрефлексированную интуитивность его поэтическим прозрениям, подобна той же лёгкости, с которой и герои, и рассказчик, и читатель игнорируют личностную точку зрения Смердякова и её ключевую роль в романе. Стоит принять Смердякова за объект наших наблюдений, а не субъект, наблюдающий нас, – и мы в его руках. “Мы” здесь – не только Иван и Фёдор Павлович, и не только Алёша, Митя и другие герои, но и читатель.

Что имеется в виду под понятием “мы в его руках”? Мы начинаем думать, что весь ход романа зависит от *интриг и комплексов* (а не от мировоззрения, например) “слабоумного и обиженного лакея”, перестаём видеть в этом герое *философский* смысл и умысел, обвиняем *автора* в том, что он, автор, на этого лакея навешал всех собак, – и потому ничего из этого романа не выносим, оказываемся неспособны вступить с ним в личностный диалог. Многие ли из нас задумываются над тем, что подтекст из Книги Бытия в примере выше у Смердякова тот же, что у Ивана? И даже задумавшись, многие ли понимают, что “лакей” подчёркнуто-

раболепно называет “барина” или “барчука” по отчеству, которое с ним *разделяет* в качестве его брата?

Но тут надо отойти от стратегии Бахтина. Дело в том, что в результате такого самоовеществления, парадоксальным образом, мы сами стираем грань между миром романа и собою. Стоит нам принять рассказчика Достоевского, со всеми его небрежностями и несообразностями, за него самого, как мы оказываемся среди слушателей этого рассказчика, а не среди читателей Достоевского, т.е. оказываемся в компании героев, подверженными законам и обстоятельствам, мучительным и актуальным для них. Но тогда мы – не личностные субъекты, а какие-то подопытные кролики для авторской техники вовлечения читателя. Времененно это, может быть, и неплохо: ведь Достоевскому главное – вовлечь нас в мир своего романа, в своё видение мира героев и, главное, их видение этого мира. Ради этого вовлечения он рискует и своей репутацией, подвергая себя тому же покровительственному отношению читателя, которое складывается у последнего о самых “странных” рассказчиках и героях (в силу полифонизма, столь же захватывающих и убедительных, как рассказчик). Ради того чтобы вовлечь нас в свои миры и драмы, Достоевский соглашается выглядеть в наших глазах не меньшим дураком и подлецом, чем его герои, дураки и подлецы, но полноценные субъекты, личности. Ведь и Смердяков мечтает, чтобы кто-нибудь вовлёкся в его видение, увидел его драму *его* глазами. Но насильно своего видения своей драмы не навяжешь. Отсюда – намёки и околичности.

Если же мы воспользуемся данной нам Достоевским свободой, чтобы на холодную голову обдумать заново его роман, и мысленно восстановим прочитанное, то нам придётся принять, что Достоевский, пожалуй, и поумнее своих героев и рассказчика, а потому – и поумнее нас. Ведь он-то сам сконструировал и учитывает *самые разные* – но всегда субъектные, личностные – точки зрения практически всех своих героев и рассказчиков и потому не может быть отождествим с неосведомлённостью, пристрастностью и даже с идиотизмом или подлостью *только одного* из них. В таком случае, при таком перечитывании, мы уже сможем вступить с его поэтикой в диалог, а не просто оказаться в положении людей, которыми психологически манипулируют. И тогда-то мы, возможно, и способны понять, что не Достоевский, а мы сами “плохо поступаем”, игнорируя Смердякова и его видение ситуации.

Благодаря нелёгкому бремени этой герменевтической свободы, только поняв, *как* и *зачем* нами манипулируют, мы способны

освободиться от роли манипулируемых и вернуться к диалогу с романом. Именно для соблюдения и осуществления условий этой читательской свободы Достоевский и конструирует свою поэтику из весьма замысловатых и манипулятивных психологических ходов в языке, и тут ему главный соратник – Смердяков. Он делает ровно то же. Но поэтому-то, в определённом аспекте поэтики Достоевского, запрыгивание так, как оно понимается у Фрейда, может нам многое объяснить в его намерениях, в “стиле”, в котором он нас вовлекает в диалог с собой. В своей книге я показываю, как это касается многих форм табуирования важного и героями, и повествователем у Достоевского.

Но особенно важно такое запрыгивание тогда, когда оно касается интертекстуальных аллюзий, и прежде всего библейских. Смердяков ссылается на библейский подтекст куда менее прямо, чем Иван, но эта-то непрямота и обуславливает эффективность ссылки. По моему убеждению, Достоевский серьёзно отсылает нас к библейскому подтексту именно в тех случаях, когда запрыгивает его, подобно Смердякову, а не выставляет с надрывом, подобно Ивану (здесь) и другим героям (по всему роману), в частности, Фёдору Павловичу¹⁰. Интересен взгляд Малколма Джоунса на запрыгивание библейских подтекстов у Достоевского, и особенно в “Братьях Карамазовых”. Перефразируя и Евангелие, и эпиграф из него в романе, Джоунс заявляет, с остроумным парадоксализмом: “Ащё зёрна христианской поэтики, падши в землю, не умрут, то едины пребывают, аще же умрут, то плод мног реконструкции сотворят”¹¹.

Здесь я расхожусь с Дианой Томпсон (Diane Thompson), которая предполагает, что точность в цитировании Писания – признак праведности, на том, справедливом в качестве наблюдения, но не оценки, основании, что “Зосима цитирует Библию точно, Фёдор пародирует, а Смердяков растлеивает/разрушает/искажает (corrupts) смысл цитируемого”¹². Как мы видели, в случае с интертекстом о Каине Смердяков, меняя и запрыгивая подтекст, искажает смысл братства и ответственности братьев друг за друга намного меньше, чем это делает Иван прямой и неискажённой цитатой.

Гери-Сол Морсон, пока единственный критик, придающий существенное значение братству Смердякова и, соответственно, этому эпизоду, называет его “возможно, самой важной сценой для понимания мотивов Смердякова, раскрывающей нам, что даже Алёша причастен к трагедии”¹³. Морсон считает, что Смердяков “ведёт братьев к гибели потому, что они не признают

его своим братом” (“ruins his brothers because they do not acknowledge him as a brother”). Стилль, в котором Смердяков ссылается на библейский подтекст, Морсон расценивает как “убийственно иронический” (an expression of “murderous” irony), как «мечь за эпитеты, за то, что они никогда не называют его “брат Павел”, но всегда — лишь “лакей Смердяков”, или, как он [Смердяков] саркастически цитирует Ивана, “вонючий лакей”»¹⁴.

То, что Морсон называет саркастической (ядовитой) иронией, представляется мне актом табуирования. Интересно, что описывая тон Смердякова, Морсон тем не менее нигде не отмечает трансформации в его речи библейского подтекста, а именно того, насколько нарочито Смердяков избегает слова “брат” и прибегает к лакейской интонации. Наоборот, Морсон подчёркивает лишь сходство в мотиве братства между речью Смердякова и библейским подтекстом: “Смердяков (который называет своего брата Дмитрием Фёдоровичем) отвечает, с убийственной иронией, что *он не сторож брату своему* (подчёркнуто мною. — О.М.). Отсылка к первому братоубийству косвенно напоминает Алёше, что, хотя обычно такое библейское выражение употребляется по отношению к ближнему вообще, в данном случае Дмитрий действительно Смердякову брат”¹⁵.

Кроме того, что ирония Смердякова убийственна буквально, а не фигурально (подобно Каину, он на деле замышляет и совершает убийство), анализ Морсона точен. Однако цитирует слова Смердякова он не точно. Смердяков не говорит “разве сторож я брату моему”, но “иное дело кабы я при них сторожем состоял”. Поэтому из слов Морсона не ясно, чем же достигается “убийственная ирония”. Речь, на мой взгляд, здесь идёт о табуировании самого важного для говорящего, а потому самого болезненного. Подобно Петрову в “Записках из Мёртвого дома”, а также Раскольникову, Рогожину и вообще убийцам у Достоевского, главным экспертам по табуированию темы убийства, и Смердяков здесь, в отличие от интеллектуала и дилетанта-болтуна Ивана, избегает прямого упоминания главного и самого болезненного для него самого: *и* братства, *и* темы убийства. Причём подобно Петрову¹⁶ и Смердяков здесь “раз-идиоматизирует” и лишает штампованной узнаваемости всем известный текст, ставший частью языка, в данном случае — подтекст из Писания. Цель Смердякова в том, чтобы заставить почувствовать (в той мере и тех, кто способен почувствовать, будь то читатель или Алёша) важность непроизносимости слова “брат”, электрический заряд его табуированности. Смердяков терпит коммуникативный про-

вал. Кто в этом виноват? Алёша? Читатель? Но уж никак не Достоевский: стоило бы ему иначе столько всего вписывать в эту трансформацию подтекста!

Таким образом, не вызывает сомнения, что для самого Достоевского в этом эпизоде Смердяков полноценно-личностный субъект, имеющий что-то сообщить о своей боли, но не услышанный. Но не вызывает сомнения и то, что неслышанность Смердякова Достоевский тоже обеспечил сам. Зачем? Чтобы оставить и Алёше, и читателю свободу понять или не понять ближнего. А вовсе не по собственному авторскому плохому отношению к Смердякову, и не по тому, чтобы Достоевский не понимал его боли сам – если сам её так кропотливо и сложно прописал и закодировал. Возможно, такой подход и покажется моему читателю излишне-настойчивым. Но без него невозможно понять, например, драму взаимного непонимания между Смердяковым и Иваном к концу романа, где это непонимание выражается уже не в форме ошибки или вины Ивана, а в виде его одержимости, т.е. почти абсолютной объектности, самолишении им себя воли, самосознания и видения ситуации. Непонимание Смердякова, то, что Иван игнорирует его как личность и его личностное и личное видение, в том числе и себя, приводит самого Ивана к полному самоовеществлению, крайним выражением которого в мире Достоевского, как и, скажем, в “Добролюбии”, является одержимость. Тот, кого Иван считает (притом вполне справедливо) лишь своей галлюцинацией, обладает большей волей и властью над Иваном, чем он сам.

Но мы-то с вами каковы, читатель?

В следующем примере кажущейся объектности Смердякова и реального объективизирования Ивана фигурирует плагиат. Иван заимствует выражение у Смердякова, возможно, бессознательно, этим заимствованием являя клишированность своего собственного мышления. Происходит это именно в тот момент, когда он впадает в романтический пафос. В свете того, что он бессознательно цитирует Смердякова, его собственные слова, исполненные пафоса, звучат пошло или безнадёжно опошлено. В начале Легенды о Великом Инквизиторе Иван говорит о пришествии Иисуса в Испанию: “Народ непобедимой силой стремится к Нему...” (кн. 5, гл. 5). Образ “непобедимой силы” кажется нам несколько сентиментализированным и отдающим магией, а не свободой любви к Мессии, но в общем и целом он вписывается в стиль Ивана и не вызывает особого шока. Однако тремя главами раньше (кн. 5, гл. 2) Алёша подслушивает Смердякова с

гитарой: “Непобедимой силой // Привержен я к милой. // Господи пом-и-илуй / Её и меня! / Её и меня! / Её и меня!” (14, 203). Вот из чьей лексики заимствованы Ивановы “души прекрасные порывы!” Кто же из них учитель, а кто ученик? Иван отвечает за Смердякова не потому, что на него как-нибудь повлиял, как умствующий барчук на лакея, а потому, что не видит своего подобия этому лакею в скатывании в пошлость. Эротизм Смердякова по отношению к Марье Кондратьевне так же малоубедителен, как и то, что Ивану небезразличен настоящий Иисус, и как и молитва “Господи помилуй” в контексте песни Смердякова и этой самой якобы “непобедимой” силы. И для Ивана, и для Смердякова “непобедимая сила” вполне победима: так, слова из песенки, не более. Но это и есть упоминание Имени Божьего всуе. Возможно, Смердяков и научился у Ивана такой безответственной и пошловатой болтовне, но, судя по замыслу и композиции романа (его песня предшествует в восприятии читателя легенде Ивана), превзошёл учителя. И учитель этого-то и не заметил, поскольку ученик для него оставался объектом его, учительского, влияния, а не воспринимающим и развивающим это влияние субъектом. Заразив Смердякова пошлостью, он теперь заражается от него ею сам.

В другом случае – там, где помнить влекло бы за собой ответственность за убийство отца, – Иван забывает как раз о том, что Смердяков его ученик¹⁷. В начале главы под названием “Первое свидание со Смердяковым” (кн. 11, гл. 6; 15, 41) рассказчик говорит: “Это уже в третий раз шёл Иван Фёдорович говорить со Смердяковым по возвращении своём из Москвы”. Эти слова представляют точную синтаксическую цитату из Евангелия от Иоанна (Ин 21: 14) в русском синодальном переводе, единственном русском (а не церковнославянском) тексте Евангелия, доступном во времена Достоевского, да и по сей день принятом: “Это уже в третий раз явился Иисус ученикам Своим по воскресении Своём из мёртвых”. Подобно стиху из Евангелия, Достоевский в своём тексте инверсирует подлежащее и сказуемое и отглагольное существительное и его определитель – притяжательное местоимение. “Шёл Иван” параллельно “явился Иисус”, а “по возвращении своём из” параллельно “по воскресении Своём из”. Сама синтаксическая конструкция “возвращении своём / воскресении Своём” вместо более стандартного “после того, как он / Он вернулся / воскрес” достаточно искусственна, чтобы дать некоторую маркированность, но дана уже по-русски, а не по-церковнославянски, что эту маркированность маскирует в достаточной степени, чтобы увести её из читательского сознания в под-

сознание. В самом синодальном тексте Библии эти черты маскировки обеспечены тем, что стиль этого текста идиоматически и синтаксически искусственен, будучи, подобно церковнославянскому, калькой с греческого, в то время как лексика здесь уже русская, а не церковнославянская.

Выделенные слова и флексемы, равно как и их морфологические и синтаксические функции, полностью совпадают в библейском источнике и у Достоевского. Такое формальное соответствие типично для пародии. На его фоне ярче виден семантический контраст между несоответствующими элементами в новом и старом контексте. Но этот контраст, в свою очередь, подчёркивает свой фон, а именно, параллелизм смысловой функции этих элементов, каждого – в своём контексте. Иными словами, Иван – отнюдь не Иисус, но Смердяков ему всё равно (и даже тем более!) ученик. Содержательный контраст между Иисусом и Иваном подчёркивает параллель функции отношений учительства и ученичества в том и в другом случае.

Мишень пародии здесь не Иисус, а Иван, ведь он сам-то убеждён, что идёт к Смердякову не как учитель, а напротив, узнать что-то у него. При этом, однако, отсылка к евангельскому источнику здесь была бы воспринята и Иваном, и читателем (и читателем так и воспринимается) так соблазнительно-скандально, что оказывается “по силам” только читательскому подсознанию. Но рисует здесь язык рассказчика подсознание Ивана. Видно, на каком-то уровне у него есть подозрения, что его отношения со Смердяковым его к чему-то обязывают, но сознательно он себе в этом признаться не в силах. Иван здесь – главная мишень пародии и объект психологического портрета (ведь речь идёт именно о его подсознании), но главная мишень самого использования приёма в тексте – подсознание читателя, а не Ивана.

Во всяком случае, читатель вовлекается здесь в ответственность за то, о чём забывает Иван: что Смердяков слушает Ивана как ученик, а не как попугай. В результате Иван оказывается жертвой мучительных и загадочных намёков Смердякова, тем самым теряя себя самого как личность. Но и читатель, подобно прокурору, защитнику и всем остальным героям, считает Смердякова говорящим попугаем, а не личностью. (Исключение и здесь – сам Фёдор Павлович, сподобивший в своё время Смердякова титула Валаамовой ослицы и тем выразивший хотя бы удивление перед открытием, что Смердяков личность и субъект со своим видением и мнением. Но читатель вовлечён в видение Ивана больше, чем в видение Фёдора Павловича.)

Впрочем, если у нас ещё осталось сомнение в том, что мы тоже “пред всеми за вся виноваты”, то следует обратиться и к другим, часто заведомо положительным героям романа, которые игнорируют и тем оскорбляют Смердякова и его видение и самосознание. А ведь подтекст о Каине как ничто являет нам тот факт, что сознание и самосознание у Смердякова *есть*. Интересно, что Белнап утверждает, что насколько Зосима однозначно положителен, настолько же Смердяков однозначно отрицателен, а потому и вопрос о его самосознании, увы, отпадает, – так же как он отпадает и для Бердяева¹⁸. Белнап уверен, что Достоевскому приходится воздерживаться от какого-либо психологического углубления в образ Смердякова для того, чтобы удобней было демонизировать “лакея”. Он посвятил всю четвёртую главу своей книги 1967 г. этой теме!¹⁹ Однако психологическая глубина ещё не есть субъектность, возможность для нас увидеть мир глазами героя: психологическую глубину автор вполне может придать герою и внешним описанием устами рассказчика, не конструируя того, *как сам герой* видит мир. Такого Достоевский действительно не делает со Смердяковым, но именно потому, что психологические описания не позволяют *запрятать* субъектную глубину героя и тем активизировать её подспудно для читателя, манипулируя *его* психологией. Поразительно, что и Бердяев, и Белнап, каждый по-своему, отдали всю жизнь прочтению Достоевского и столько дали нашему его пониманию, в первом случае философскому, а во втором структурно-точному. То есть из читателей Достоевского они – лучшие и достойнейшие, – если, конечно, позволено, хотя бы в герменевтических целях, возвести чтение Достоевского в ранг моральных добродетелей: тот, кто его понимает, значит, оказался достаточно внимателен к ближнему, чтобы к нему прислушаться. Первым же чётко прочувствовал разницу между психологической глубиной в характерологии и наделением героя субъектностью и своим видением Бахтин.

Однако по важным для него самого соображениям Бахтин не дифференцировал между автором и рассказчиком. С технически-поэтической же точки зрения граница между психологической глубиной и субъектностью, т.е. наделением того или иного героя своим собственным видением мира и себя, пролегает именно по линии различия между образом и ролью рассказчика, с одной стороны, и замыслом структурирующего произведение автора – с другой²⁰. *Рассказчик* Достоевского действительно не наделяет Смердякова психологической глубиной. Но у Смердякова есть свой голос, помимо голоса рассказчика, а главное – у него есть

своя собственная способность наделять смыслами собственное молчание и умолчания. Этот аспект образа Смердякова происходит по воле и замыслу автора, но недоступен рассказчику и, как следствие, труднодоступен нам. Мы же принимаем недоступное себе или рассказчику за ускользнувшее от внимания автора. Белнап этого не делает, так как воздерживаться от чего-либо – не значит не осознавать его важности. Но остаётся открытым вопрос, кто именно воздерживается и от чего. Автор – не рассказчик, а субъектное, личностное видение – не психологическая глубина.

Ещё один важный интертекст подтверждает важность немеченного братства Смердякова в романе. Причём этот интертекст двойной. Первый источник здесь – евангельская притча о богаче и Лазаре, а непосредственный, основанный на нём – народный духовный стих о Богатом и Убогом Лазаре, причём в стихе, в отличие от евангельского источника, Лазарями зовут обоих, и они при этом родные братья! Когда Алёша приходит к Мите в тюрьму (15, 30), Митя в разговоре раздражается тирадой против Смердякова: “Что же мне о смердящем этом *псе* говорить, что ли? Не хочу больше о смердящем, сыне Смердящей!” Как видно из собрания народных песен Якушкина, Митя здесь цитирует духовный стих, который для собрания записал Аполлон Григорьев, близкий друг Достоевского:

Ах ты, *смердин, смердин, смердящий* ты сын.

Да как же ты смеешь к окну подходить?

Да как же ты смеешь *братом* называть?..

А вон твои *братья* два лютые *пса* –

Теи твоя *братья* лучше меня²¹.

Митя, таким образом, здесь выступает в качестве злого героя притчи, богача, которому придётся в жизни вечной (по Евангелию) поплатиться за то, что он игнорировал своего бедного и униженного брата, по Евангелию ли, по плоти ли, причём он уже не сможет предупредить своих родственников по плоти о том, чтобы они не делали того же, что и он. Однако и роль читателя здесь важна. Мы склонны списать “грубость выражений” Мити (смерд, смердящий пёс, сын Смердящей) на его темперамент. Нас, конечно, коробит его грубость, но мы при этом не сознаём боли Смердякова как собственной. Подтекст же из духовного стиха у Достоевского однозначно указывает на то, что он сам, как автор, осознаёт эту боль именно так, изнутри сознания Смердякова, и тем отличается от своих героев, рассказчика и читате-

ля. Духовный стих – это та песня, из которой слов не выкинешь: Достоевский не мог вставить аллюзию на него, сам того не подозревая. Такова природа активизации интертекста в новом контексте. В нём видна только верхушка этого айсберга, весь айсберг под водой, но его ассоциативная сила задействована. В свете этого подтекста мы уже не можем сказать, что то, что Митя так игнорирует и оскорбительно третирует Смердякова, не важно для романа. И однако Достоевский представляет этот факт неважным для нас, для того чтобы мы не оказались умнее, дальновиднее и в целом лучше, чем его герой, в данном случае Митя.

Трансформации евангельского источника в духовном стихе касаются именно различий между всемирным братством и братством по плоти и крови. В Евангелии богач игнорирует только всечеловеческое братство, то самое, которого требует Зосима от господ и вообще от высших в отношении низших по социальному рангу. В духовном же стихе этот богач оказывается Лазарю родным братом, т.е. нравственному императиву возвращается буквальность символики братства. Однако мощь символа не снимается этой буквализацией именно потому, что, при всей буквальности, духовный стих не заботится о правдоподобии (родные братья – тёзки!), а, как известно, именно невязки в поэзии часто дают ключ к пониманию символичности образа: только когда реалистическая мотивировка не работает, мы и начинаем замечать значение символической. То есть одна трансформация в стихе вводит мотив братства как императивно-абсолютный, а другая, самой своей антиреалистичностью снимая буквальность мотива, подчёркивает универсальность этого императивного братства.

Противопоставление, но и сопоставление мотивов универсального братства и братства по плоти и крови проходит, как мы увидим, по всему роману²². Но здесь важно отметить, что благодаря тому, что братья – тёзки, трансформация евангельского мотива забытого духовного и нравственного братства в забвение братства по плоти в стихе подчёркивает важность *символа братства как такового* и *символичность опасности забвения* братства как такового. Ведь эта трансформация таким же образом характерна для романа “Братья Карамазовы”: братья игнорируют не просто лакея, отказываясь признать в нём брата, но они при этом игнорируют в его лице настоящего родного брата! Можно предположить, что у этой трансформации в романе та же функция, что и в лежащем в его подтексте духовном стихе: она

подчёркивает условность грани между универсальным и буквальным братством, и при этом безусловную ценность и необходимость осознания *и* того *и* другого. Подобно поэзии символизма по Мандельштаму, символическое здесь закрепляет безусловную ценность буквального, а буквальное – символического. Оба вида братства ценны постольку, поскольку они символизируют друг друга²³.

Здесь уместен Фрейд именно потому, что обижая Смердякова, Митя *не* сознаёт, кого цитирует, и читатель тоже, если не покопается в подтекстах, или же если он сам не Аполлон Григорьев. Митя не произносит буквально важных для функции подтекста слов “да как же ты смеешь братом называть” и “а вон твои *братья* два лютые *пса* – теи твоя *братья* получше меня”. Отчасти это связано с тем, что Митя вообще не удостоивает обращаться к Смердякову прямо: он и в его дискурсе объект, а не субъект-адресат. Но произнесённое реет над текстом и окрашивает его зловещей для Мити нравственной перспективой. Именно оно соответствует тому, что Митя презрел в своих (не)отношениях со Смердяковым и за что ему придётся держать ответ в терминах евангельской притчи. Итак, по Фрейду, то, что Митя вытесняет бессознательно (репрессией), Достоевский вытесняет на поля сознательно (супрессией), причём при этом воздействуя не только на подсознание Мити, но и на читательское.

Конечно, думающему читателю не очень лестно оказаться по ходу чтения бессознательным объектом психического воздействия, а в пределе – психоанализа, но это единственная альтернатива для читателя, если он, уподобляясь незрячему герою, не видит субъекта в невидимом другим герое, в данном случае в Смердякове. В таком случае, он оказывается бессознательным объектом психического воздействия автора потому же, почему герой (Митя), овеещающий другого героя (Смердякова), оказывается сам жертвой овеещения: персонажем притчи, злодеем с предопределённой подтекстом судьбой. В поэтике Достоевского альтернатива фрейдизму в судьбе читателя только одна: бахтинизм, признание субъектности за героями, рассказчиком и автором, а не только за собой.

В следующем примере братом назван объект речи говорящего (Алёша), при предположении, что он брат адресату (Ивану), но речь, по прогнозу говорящего, пойдёт о только что повесившемся Смердякове, который из этого мотива братства нарочито и иронично исключён. При этом мотив братства подчёркнут иронической отсылкой (по-французски!) к братолюбию и странно-

приимству, к которому призывается Иван – по отношению к Алёше. Смердяков же в этом случае из круга братства исключён во всех этих смыслах, хотя речь пойдёт именно о нём. Говорящий – чёрт, а потому есть основания подозревать, что именно по его наводке Смердякова так последовательно игнорируют в качестве брата остальные братья: “– Слышишь, лучше отвори, – вскричал гость, – это *брат твой* Алёша с самым неожиданным и любопытным известием, уж я тебе отвечаю! {...} – Отопри же, отопри ему. На дворе метель, а *он брат твой*. Monsieur, sait-il le temps qu’il fait? C’est a’ ne pas mettre un chien dehors {...} – Алёша, я ведь не велел тебе приходить! – свирепо крикнул *он* [Иван] *брату*. – В двух словах: чего тебе надо? В двух словах, слышишь? – Час тому назад повесился Смердяков, – ответил со двора Алёша” (15, 84).

Вслед за чёртом и рассказчик называет Алёшу братом Ивану, а Смердякова – нет (“свирепо крикнул он брату”). Слово “брат” “сгущается” вокруг Смердякова, но нигде не относится к нему самому. Сам же чёрт знает, как заразить такой риторикой всех, включая и рассказчика. Алёша – “брат твой” – с церковно-славянской инверсией²⁴ и отсылкой к пафосу Акакия Акакиевича, некогда пронзившему молодого чиновника в “Шинели”, а Смердяков – лишь тема “самого неожиданного и *любопытного известия*”! Но не будем забывать, читатель, о том, *кто* говорит эти слова и в какую минуту. Уж он-то точно “тебе отвечает” – за то, что *не-брат-твой* час тому назад, после разговора с “тобой”, повесился! Иван причастен к отчаянию Смердякова и к его самоубийству уже хотя бы разговором с ним, но тем не менее воспринимает новость об этом самоубийстве, с подачи чёрта, как “самое неожиданное и любопытное известие”. Таким же образом, как свою причастность к его судьбе, Иван блокирует и братство с ним. И мы – тоже. Но важно помнить, с чьей подачи, и не путать эту подачу с точкой отсчёта самого Достоевского.

Церковнославянская инверсия “брат твой”, и из-за Гоголя, и первично, вызывает ассоциации со всеобщим братством, а не только братством по плоти, – с тем самым всеобщим братством, о котором так много твердит Зосима, прежде всего в связи с отношением к слугам.

Алёша Ивану “брат твой” потому, что он ему “твой брат” (по плоти), т.е. употребление инверсии чёртом здесь иронически-манерное, а потому и теряющее в символичности. Более того, сам чёрт ни в какое духовное братство между людьми, включая и Алёшу с Иваном, не верит, а потому заведомо ничего актуально-

го в его инверсии “брат твой” быть заложено не может. Ирония здесь однозначна, а не многопланова, как часто бывает у Достоевского.

Этой иронией чёрт блокирует возможность экстраполировать мотив универсального братства на Смердякова. Как следствие этой невозможности, о том, что Смердяков обоим братьям по плоти – тоже брат по плоти, мы вообще забываем в этот момент: ведь даже ирония здесь направлена не на Смердякова, а на нечто, от его братства отвлекающее!

Психологически такой механизм сгущения темы вокруг референта без прикосновения к нему хорошо известен. На нём построены, например, наиболее удачные неприличные анекдоты или подмена ожидаемой, но неприличной или почему-либо табуированной рифмы нерифмованным словом, как и вообще, шире, обман ожидания в поэзии по Роману Якобсону: в результате мы получаем и то, чего ждали (думаем и переживаем его, пока ждём), и то, чем подменили. Но, как это ни парадоксально, то, что мы его не дожидаемся, усиливает, а не ослабляет его актуальность для нас. Это и есть отталкиваемое магнетическим полем, табуированное и потому – наиболее важное в сказанном, остающееся несказанным.

Но даже в этом пассаже, где слова Смердякову по определению дано быть не может, поскольку он уже повесился, надо всем витает его видение, то, что болит именно у него, и непроизносимо оно в силу именно его личной и субъектной боли. Эта ситуация подобна позиции рассказчика по отношению к Трусозкому в “Вечном муже” – ещё одному из героев Достоевского, которому персоналист Бердяев отказал в личностно-субъектном начале. Это начало в таких героях можно усмотреть только если обратить особое внимание на такое магнетическое отталкивание от их болевых точек, которое я называю дискурсивным табуированием у Достоевского. В этом – главная ценность анализа табуирования. Только он даёт возможность увидеть личность там, где иначе видишь лишь объект характерологии, и надежду на спасение души такого заведомого злодея, для которого иначе надежды не видишь.

Итак, семантическое, магнитное отталкивание слова “брат” от семемы “Смердяков”, при такой густоте упоминаний этого слова вокруг темы Смердякова, создаёт такую же реакцию, как в поэзии или анекдотах – на анаграммы. Эта реакция есть у Ивана, Алёши и у читателя, а провоцирует её, в данном случае чёрт. Необходимость прочитывать и учитывать поэтические анаграм-

мы в романе подчёркивает Нина Перлина. Она же справедливо утверждает, что роман следует читать с тем же микроаналитическим подходом к тексту, как и поэзию, причём прежде всего акмеистскую, где каждое слово – на вес золота. Её метод и цели очень многое раскрывают в романе, но и она не относит важность поэтических анаграмм специфически к Смердякову²⁵.

Анаграмматическое прочтение слов чёрта “брат твой” как относящихся к Смердякову могло бы показаться притянутым за уши, если бы не тот уже отмеченный нами факт, что мотив братства, и прежде всего отношения к слугам как к братьям, – центральный и в проповеди Зосимы (14, 285, 286, 271), в которой он, естественно, обращается к остальным монахам, называя их братьями, и даже в душераздирающих словах Мити в конце суда, обращённых к цинично-недоброжелательным “мужичкам”-присяжным (чем они-то “лучше” Смердякова в глазах Мити? Или он уже изменился?): “– Клянусь Богом и Страшным судом Его, в крови отца моего не виновен! Катя, прощаю тебе! *Братья*, други, пощадите другую!” (15, 178).

Рассмотрим же поподробнее, какую роль тема братства играет в романе и в дискурсе и соображениях героев и как она последовательно вытесняется и героями, и читателями из контекста мотива Смердякова.

Зосима подчёркивает библейский мотив Иосифа, преданного братьями: «И Иосиф, уже царедворец великий, ими не узанный, мучил их, обвинил, задержал брата Вениамина, и всё любя: “Люблю вас и любя мучаю”. Ибо ведь всю жизнь свою вспоминал неустанно, как продали его где-нибудь там в горячей степи, у колодца, купцам, и как он, ломая руки, плакал и молил братьев не продавать его рабом в чужую землю, и вот, увидя их после стольких лет, возлюбил их вновь безмерно, но томил и мучил их, всё любя. {...} “Братья, я Иосиф, брат ваш!”» (14, 266).

Крик души Иосифа – непроизносимое для Смердякова. Но непроизносимое для него – более, а не менее реально, чем то, что говорится с лёгкостью. Иосиф ждёт от братьев узнавания, признания себя собой, личностью. Смердяков, который кажется нам неспособным на любовь, к *своему* брату Ивану привязан чрезвычайно, намного больше, чем и Иван, и мы сами позволяем себе это заметить, и всё ждёт, что тот заметит его как личность. Иван же говорит о нём их общему отцу: “... уважать меня вздумал; это лакей и хам”. Кто тут любит, а кто неспособен на любовь? Если же сопоставить слова Зосимы об Иосифе и его братьях со словами Григория о Смердякове: “Ты не человек, ты

от банной мокроты завёлся” – то и читателю станет не по себе, а не то что Ивану.

Подобно сыновьям Израиля, и сыновья Фёдора Павловича не признают своего забытого брата братом. И, как всегда у Достоевского, серьёзную и трагичную тему подчёркивают полупародийные подголоски. Тот кормит весь Египет. Этот – весь дом Карамазовых. Конечно, Смердяков не Иосиф, но разве лучше обижать и игнорировать плохого брата, чем хорошего?

С точки зрения романа хуже, потому что опаснее, причём и в физическом, и в нравственном смысле: опаснее для душ героев (прежде всего – *искренне* любимого Смердяковым брата Ивана) и, по-видимому, читателя. Пренебрежение братством, и шире – родственными связями, во всём, что не касается Смердякова, однозначно представляется в романе порочным. Даже двоюродное братство – между Ракитиным и Грушенькой – хорошо признавать, как Грушенька, и позорно его стыдиться, как Ракитин. Именно Ракитина раздражает, что Алёша называет Грушеньку себе сестрой, и ясно, что Ракитин этим своим раздражением себя опозорил. Иван со своей стороны преисполняется негодованием, когда его отец забывает, что Алёшина мать – и его мать (14, 127), и такая забывчивость и нас возмущает в Фёдоре Павловиче. В случае же со Смердяковым то, что никто не желает помнить родства с ним, по меткому выражению коварного рассказчика, уже упомянутому нами, как-то “сходит само собою”. Не помнить родства в романе – грех. А не помнить родства со Смердяковым – простительная слабость.

Тут важен и мотив собственно памяти. Роберт Белнап и Диана Томпсон много говорят о её важности в “Карамазовых” и о том, как непростительна забывчивость. Те, кто помнит, лучше тех, кто забывает²⁶. Белнап также специфически связывает память с мотивом детства в романе как искупительной силой²⁷. Таким образом, очевидно, что мотивы памяти, памяти о детстве и памяти о братстве образуют ценностный центр романа. Поэтому то, что все забывают о Смердякове – в качестве обиженного и униженного ребёнка и брата, *помнящего* детство, обиду и унижение – не может не быть важным. Белнап также придаёт особое значение вовлечению нравственному читателя в ответственность за ошибочные взгляды героев²⁸, но среди подобных роковых для читателя ошибок нигде не упоминает хоть чьего-либо отношения к Смердякову.

Диана Томпсон упоминает Смердякова среди забытых и обиженных сирот в романе²⁹. Однако она считает Смердякова

каким-то объектным символом *чужой* памяти, а не субъектом, на *сознании* которого чужая преступная забывчивость может оставить неизгладимый след. Хотя Томпсон и расценивает забвение как демоническую черту, здесь-то она как раз признаёт Смердякова в качестве субъекта (демонизма), а никак не объекта чужого забвения, чьё субъектное сознание, в свою очередь, вытекало бы из такого овеществляющего забвения³⁰. Среди причин, по которым Смердяков не помнит родства, Томпсон называет и ту, что Фёдор Павлович нигде открыто не признаёт его своим сыном³¹. Однако, как это ни парадоксально, Томпсон расценивает *этот* провал в памяти Фёдора Павловича как вину самого Смердякова! А ведь о такой постановке вопроса не могло быть и речи, когда Фёдор Павлович забыл, что у Ивана и Алёши одна мать. Все упомянутые здесь достоевсковеды – и Перлина, и Белнап, и Томпсон – “спотыкаются о Смердякова” подобно окружающим его героям. Что ж, от ловушек, расставленных Достоевским рядовому читателю, не должны быть застрахованы и умные читатели. Исключение среди критиков отчасти представляет Морсон, в случае с интертекстом о Каине, но он не уточняет, чем вызвана “убийственная ирония” этого убийцы (его собственными самосознанием и памятью о забытом другими) и насколько определяющую роль в ней играет запрятывание важного. Мой же тезис таков, что запрятывание, неизреченность того, что болит, и делает Смердякова личностью со своим видением, которое определяет весь ход романа и устанавливает цену его ценностей, таких как братство.

Ловушки нам, в полном соответствии с пониманием поэтики Достоевского Бахтиным, определяют сознанием героев и рассказчика: у нас нет перед ними герменевтических преимуществ, мы не умнее их и не выше нравственно. Из них же “претываются” о Смердякова и достойнейшие. Безусловный праведник Зосима твердит о том, как важно сделать слуг братьями (14, 285, 271–287) и говорит даже прямо о самосознании этих слуг: простые люди не считают себя лакеями своим господам, но равными им перед Богом (14, 286). Но он сам не осознаёт того, что и в случае со Смердяковым его слова обличают внешнее, господское название слуги лакеем. Они допускают, что тот слуга, который считает себя лакеем господам, “сам виноват”, так как проявляет тем самым лакейство мысли (излюбленный термин Достоевского в других контекстах, а также излюбленная метафора Ивана, как мы вскоре увидим). Зосима подчёркивает, что на господах лежит ответственность за то, чтобы их слуги чувствовали себя

равными и даже более свободными по духу, чем если бы они не были слугами (14, 287–288). По его учению, и в соответствии с его рассказом о его бывшем денщике, даже если слуги по крови господам не братья, то относиться к ним надо как к братьям. И однако тот же Зосима никогда не говорит о Смердякове как о брате Карамазовым. Он спрашивает у Алёши, видел ли тот брата, “не того, другого” (14, 258), т.е. не Ивана, а Митю. О Смердякове здесь и речи нет.

Иван, любимый брат Смердякова, называет его “лакеем и хамом” (14, 122). Якобы цитируя слова чёрта Алёше (поскольку чёрт такого Ивану не говорил, то можно предположить, что в этот-то момент Иван точно проецирует на него свои собственные мысли), Иван говорит: “О, ты идёшь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что *лакей* по твоему наущению убил отца...” (15, 87; NB: Чьего отца? Твоего или лакея? Так мы и “не знаем и никогда не узнаем”).

В этот момент бреда Ивана уже не ясно, употребляет ли он слово “лакей” метафорически или буквально. У Ивана эта хлесткая метафора в ходу именно в отношении несвободы мысли, овеществлённости субъекта, и применяет он её и к себе самому. Так, Иван беспокоится в разговоре с чёртом: “Никогда я не был лакеем, как же могла душа моя породить такого лакея, как ты?” (15, 83; см. также: 15, 73). Ивана при этом совершенно не беспокоит (пока он не спохватывается. Да уже поздно), что его душа могла породить такого лакея, как Смердяков. Ведь на его лакейство как на образ мыслей Иван повлиял несомненно.

В диалогах Ивана со Смердяковым Достоевский выставляет именно эту тему – непонятой Иваном субъектности Смердякова в качестве центральной. Смердяков равен Ивану как личность (по словам Зосимы, сознаёт себя равным как слуга, а не низшим как лакей), однако когда он прямо говорит Ивану об этом своём сознании, Иван его просто не слышит. Во время первого свидания Иван спрашивает у Смердякова: “– Ты думал, что все такие же трусы, как ты?” (15, 46). Тот отвечает: “Простите-с, подумал, что и вы как и я” (Там же). Ответ Смердякова здесь отдаёт большей философской искренностью, чем то, чего ожидает Иван. Никакой другой герой, считающий себя равным своему единокровному брату, не должен бы был просить за это сознание равенства прощения, к тому же со словоерсом. Смердяков здесь, безусловно, ёрничаёт: сам-то он не считает, что за такое ощущение равенства надо просить прощения, так что его слова напоены саркастическим ядом. Но Иван сарказма не слышит. Слышит ли

его читатель? Даже если нет, то есть способ услышать, есть критерий того, что Достоевский имел этот смердяковский тон в виду. В черновых записях к роману контекст дан “глаже”. Смердяков отвечает более “в пандан” вопросу: “Простите-с, подумал, что и Вы *боитесь*, как и я” (15, 330). Из окончательного варианта Достоевский слово “боитесь” изъясил. Очевидно, таким образом, что ему хотелось подчеркнуть точку зрения Смердякова и то, что Иван её не понимает и не видит.

Если Смердяков сравнивает себя с Иваном не онтологически, как личность с личностью, а по конкретному признаку – трусости здесь, то он, конечно, не прав: всякий уникален, даже в специфике своей трусости. Если же конкретного признака нет, то речь идёт об общечеловеческом равенстве, и не прав Иван.

Метафорическое понимание Иваном слова “лакей” проблематично именно потому, что всегда появляется в контексте упоминаний о Смердякове, но далеко не всегда относится к нему, а может относиться и к самому Ивану. Поэтому мотив “лакейства” ставит в совершенно новый ракурс вопрос, возникающий на основании поучений Зосимы, а именно – кто же, в самом деле, и за что “перед кем виноват”? Дело не в том, что все перед всеми, а в том, что виноватым, ответственным может быть только субъект, личность, а при мотиве лакейства как раз её идентичность-то, в случае с Иваном, и размывается. Очередной раз подтверждается, что овеществляя других (здесь – Смердякова в качестве лакея), он тем самым овеществляется, лишается субъектности сам. Проанализируем следующий пример.

Увидев Смердякова на скамейке, как раз перед тем, как тот начал рисовать ему соблазны отъезда в Чермашню, “Иван Фёдорович понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков, и что именно этого-то человека и не может вынести его душа” (14, 242). Тот же ли в душе его сидит лакей Смердяков, что и “прохлаждается вечерним воздухом на скамейке у ворот” (Там же), или в душе у Ивана есть свой собственный Смердяков? Предложение составлено двусмысленно, хотя этой двусмысленности было бы легко избежать, если бы она была нежелательной для Достоевского. Достаточно было бы просто сказать: “...что это лакей Смердяков и сидел в его душе”. Тогда было бы ясно, что просто мысли о Смердякове Ивана замучили – а не то чтобы он и сам был немного Смердяковым в душе. Но так нам остаётся неясным, которого же из двоих лакеев Смердяковых не может вынести его душа, внешнего или внутреннего? В зависимости от того, есть ли их двое разных или один, меняется смысл слова

“лакей”, причём именно в словоупотреблении Ивана. Этот вопрос может показаться праздным или злорадным по отношению к Ивану, но он имеет прямое отношение к тому, причастен ли Иван к убийству. В этот момент он не может отделить себя как нравственного субъекта от Смердякова и свою ответственность – от его. Происходит это в большой степени потому, что он *не видит в самом Смердякове* автономного нравственного субъекта. Здесь опять-таки овеществление другого падает на голову овеществляющего, лишая его личностного самосознания. Мы знаем, как далеко это заведёт Ивана. Но нам следует и знать, что именно его заводит так далеко. Истоки – здесь.

Здесь, так же как и в случае с нарочитым расширением контекста пропуском слова “боитесь”, Достоевский слегка “выбивает” предложение из смыслового контекста. Не стоит считать эту невязку случайной: оснований для такой ошибки не больше, чем в поэзии, где каждое слово на вес золота, хотя и поэты часто пригораются стилистическими неряхами не хуже Достоевского. Проповедуемая Зосимой ответственность всех перед всеми за вся и за грехи всех приобретает ещё более серьёзные богословские коннотации, чем даже сама проповедь Зосимы, данная открытым текстом. Игнорируя братство Смердякова, Иван тем самым и становится причастен его лакейству – единственному, что он в нём способен увидеть.

Предложение (“и в душе его сидел лакей Смердяков”) являет нам свою двусмысленность лишь слегка и неназойливо. Только представив себе альтернативно-однозначное (“это лакей Смердяков и сидел в его душе”), и можно заметить двусмысленность написанного в тексте. Так тонко не завуалируешь, например, в языках с артиклями: никто не спутает *the* laskey Смердякова в чьей-то или собственной душе с *a* laskey Смердяковым. Но эта-то завуалированность странности и двусмысленности и вовлекает читателя в сочувствие Ивану, заставляя его испытать на своей шкуре дискомфорт самосознания Ивана. Подобный дискомфорт от того, что мы не знаем “и никогда не узнаем” то, чего не знают герои, мы испытывали с такой силой ещё только в главе “Лизавета Смердящая”.

Не только Иван, но и такие в общем положительные герои, как Алёша и Грушенька, называют Смердякова не иначе как “лакеем”. Алёша называет Смердякова “лакеем” несколько раз (15, 108–109, 189). Когда Коля Красоткин просит его “разрешить сомнения: кто убил, лакей или брат”, Алёша, не моргнув глазом,

отвечает: “Убил лакей, а брат невиновен” (15, 189). Русский язык и здесь не требует притяжательного местоимения, так что не надо уточнять, кому именно “брат” – брат. Только для “лакея” этот вопрос актуален! Читатель доволен Алёшей: вот как он уверен в брате и как его любит! Подобно Коле, Алёше, Мите и всем вообще мы забываем, что лакей – тоже брат.

Грушенька, названная сестра Алёши по духу, с подкупающей искренностью кричит, и не раз: “Это лакей убил, лакей!” (15, 9–10 и 114). А ведь Алёша и Груша достигли небывалых высот духа, открыв друг в друге родство душ, а также слившись в своём презрении к Ракитину за то, что он родства с Грушенькой постыдился!

Митя, как мы уже видели, называет Смердякова смердом, смердящим псом и проч. Классово-этимологический аспект слова “смерд” (крестьянин, но в употреблении братьев Карамазовых скорее плебей) тут очень важен. И Митя, и Иван легко бросаются этим словом, относя его к низменной толпе, к массам, а по сути, к общественному мнению. Смерды – это те, кто “меня” судят по внешнему, *овеществляют, завершают*, считают, что им “обо мне” всё известно. Иван говорит Алёше, якобы отрицая обвинения чёрта в том, что хочет покрасоваться великодушием, признавшись, что он сам – убийца: “Я не хочу, чтобы меня смерды хвалили!” (15, 87). То есть для него все, кто может его судить на общественном суде, *и кто иначе осудит его брата Митю*, – смерды. Это романтически-презрительное отношение к суду толпы на деле есть предельное овеществление людей вокруг себя. Иван боится суда толпы как овеществления, завершения, осуждения и потому торопится предупредить это овеществление и завершение тем, что сам наклеивает на эту толпу овеществляющий и завершающий ярлык. Овеществить, лишить субъектности других поскорее – пока ещё тебя самого не овеществили. Это вполне в духе философии Ивана, но здесь происходит у него бессознательно. Эта-то бессознательность и позволяет нам считать такое поведение симптоматичным для романа: овеществление – зараза. Овеществляющий другого овеществляется сам, и у читателя на эту заразу тоже нет иммунитета.

Особенно ярко эта тема выражается словом “смерд” и производными от него. Это, конечно, далёкий радиус от Смердякова, но вызывает ассоциации и с ним. Каждый “смерд” в этом романе напоминает нам о Смердякове. Митя презрительно называет смердом Ракитина (15, 28), а также рядового американца (15, 186). Во всех этих случаях это слово выступает в роли *анто-*

нима слову “брат”, исключая референта из круга всемирного братства и тем самым делая его изгоем.

Но Достоевский-автор, творец сюжета, – в отличие от своего рассказчика, – находит способы скомпрометировать такое отношение к ближнему и брату – которое в романе прежде всего касается Смердякова уже в силу звучания и истории его фамилии. Дело в том, что кроме отсылки к духовному стиху из собрания Якушкина и соответствующему подтексту из Евангелия, есть у такого употребления слова “смерд” в романе и ещё один подтекст, тоже евангельский и, как мы увидим, тоже связанный с именем Лазарь. Как и в случае с Лазарем четверодневым, в романе смердеть видимо и физически – далеко не самое страшное, что с человеком может произойти. Это не обязательно значит, что смердящий окончательно пал или безнадежен нравственно. Так же, как с Лазарем четверодневым, в романе это происходит с праведником Зосимой и приводит к смущению окружающих, которое, в свою очередь, служит только к умножению его праведности даже и после смерти. Бывают вещи и пострашнее того, чтобы смердеть. А вот те, кто говорят о другом, что он смердит (“старец – пропах”, “Смердяков – смердящий пёс”), овеществляя наветами смердящего, сами не знают, что говорят, и тем самым и сами теряют субъектность и волю, т.е. на момент таких речей оказываются одержимыми. Митя, Иван, Ферапонт и Хохлакова, которая, по словам Ракитина, “не ожидала от такого почтенного старца такого поступка” (Кн. 3, гл. 2), начинают просто нести чушь, стоит им заговорить такими словами, особенно о праведнике. Глупые же речи лишают любого героя, даже у Достоевского, всякой субъектности.

Слова “уже смердит, ибо четыре дня как он во гробе” – это евангельская цитата, ставшая центральной в “Преступлении и наказании”. Однако всякое употребление слова “смерд” и производных в “Карамазовых” напоминает об этом подтексте уже потому, что в смерти Зосима уподобляется Лазарю, которого Господь и провонявшим любил особенно – настолько, чтобы его воскресить тут же и немедленно. Другой же, бедный Лазарь, попал в рай именно потому, что смирился, принял то, как он противен, – о чём говорит и Евангелие, и Якушкин, и “Братья Карамазовы”.

Однако почему-то в этом романе мы не склонны воспринимать “реабилитацию воню” как имеющую отношение именно к Смердякову.

Ещё один существенный момент самоовеществления как возмездия за овеществление Смердякова связан с соблазном детер-

минизма, и прежде всего с детством “лакея”. Он был очень жесток с кошками, и это он во взрослом возрасте подучил Илюшу подложить иголку Жучке. Мы воспринимаем эту подлость как продолжение и подтверждение его детских замашек. Но реакция Григория на кошек – “ты не человек, ты от банной мокроты завёлся, вот ты кто” (14, 114) – жестокий ответ взрослого на жестокость ребёнка. Такая реакция обычно усиливает у ребёнка жестокость, фиксируя её как закон отношений как диалога: какова реплика, таков и ответ. Смердяков, подобно Иосифу в описании Зосимы (14, 266), никогда не забудет этих слов. Ещё бы: другим-то братьям и барину-отцу не надо всегда быть хорошими, чтобы их любили, а его за проявление подлости называют *не-человеком*. Слова Григория – не просто оскорбление в ответ на бесчеловечность. Они не признают за Смердяковым права называться человеком. Особенно важными и необратимыми их делает то, что произносит их тот, кто его растил вместо отца. Никто не может завершить и овеществить Смердякова своим мнением настолько полно, насколько это может сделать Григорий. Его слова заколачивают личность и личностность Смердякова досками. От этого – особая ненависть Смердякова к Григорию, которую мы принимаем за неблагодарность, а сам Григорий воспринимает как должное, тем особенно оскорбляя Смердякова. Когда он видит себя глазами Григория, он не чувствует себя человеком сам, он подавлен своей завершённостью, окончательностью того, что окружающие его человеком не воспринимают. Ведь не всё в обиде обиженного в его власти. После спора о светильах Григорий бьёт Смердякова, и тот становится эпилептиком – что для Достоевского само по себе не порок и не добродетель, но последствия травмы обиды. Зато в глазах окружающих это становится пороком. Эпилептик в припадке лишён черт личности. Внешние описания эпилепсии у Достоевского устрашают, в то время как описание сознания эпилептика во время припадка или перед ним, изнутри, представляет совсем другую картину (князь Мышкин, отчасти Кириллов). Припадков Смердякова мы почти не видим. Их описания – это даже не описания, а упоминание. Однако и в этом, как во всём остальном, рассказчик старается запрячь его личностное начало, то, как он-то сам всё это, и себя и других, видит. Сам же Смердяков отчаянно сигнализирует своим собеседникам и нам, что это начало у него *есть*.

Смердяков пытается воспротивиться своей овеществлённости, *имитировав* припадок перед убийством. Мы, как и герои, склонны вменять это ему в подлость, и хорошего в этом действи-

тельно ничего нет (я пишу не апологию Смердякова, но апологию наличия у него субъектности). Но мы не замечаем того, что симуляция для по-настоящему больного человека часто знак того, что он ещё не полностью во власти болезни, не полностью обезличен ею. От этого и самое низменное проявление у больных: желание манипулировать вниманием окружающих, чтобы их заметили, хотя бы заметив их болезнь. Подобно всем детям, обойдённым вниманием и обиженным в семье, Смердяков постоянно совершает отчаянные акты самовыражения в надежде быть наконец замеченным как личность. Ни к чему хорошему в нравственном отношении такая патология поведения не приводит, но ответственность за неё лежит на обидчиках. Во всех случаях в романе это учитывается (особенно в книге “Мальчики”), но как-то “обходит” Смердякова. Мотив детей и спасения или гибели их душ – ключевой и в отношениях Алёши с мальчиками, и в обиде от Мити Илюшечке, и в Митином искупительном сне о “дите”, и в аргументах Ивана, – который, при этом, и других живых детей, кроме Смердякова, вокруг себя не замечает вообще. Но это специфическое свойство Ивана: он теоретик. Важно же то, что Смердякова в качестве обиженного ребёнка не замечает не только Иван, его не замечает никто – ни обидчики, ни обиженные подобно ему и наряду с ним.

Эпилепсия Смердякова вызывает жалость у Фёдора Павловича (он вообще относительно по-человечески относится к Смердякову, не хуже и не лучше, чем к остальным детям, единственный, и в своих низостях, не делая различия между ним и другими детьми или обиженными им). Но несмотря даже на эту жалость отца, мы её не разделяем. Да и кто станет разделять какие-либо чувства *такого* отца, – как говорят о нём и Ипполит Кириллович, и Фетюкович? Даже тут находится механизм, чтобы блокировать читательское сочувствие Смердякову. А ведь Смердякову в это время всего двенадцать лет!

Возможно самый важный камень преткновения вокруг Смердякова – в ключевом для романа в целом моменте ответственности и осуждения. Зосима говорит, что нельзя осуждать другого за грех потому, что осуждающий отвечает за грех осуждаемого (15, 290–291). Никому, включая и читателя, не приходит в голову применить эти слова к Смердякову. Возможно, за него чувствует себя ответственным Иван, но только в том смысле, что он его “подучил” (как будто Смердяков так легко внушаем! Ещё один момент овеществления). Мысли же о том, что Иван отвечает за Смердякова уже потому, что его осудил, а точнее, поставил на

нём крест как на личности, у Ивана нет. Да с чего бы ей и быть? Ведь тогда она должна появиться у каждого из братьев, у Григория, у Фёдора Павловича, у Грушеньки, у большинства героев вообще, да и у читателя. Наше положение здесь больше сходно с положением Ивана, чем мы позволяем себе предполагать.

Алёша может крикнуть Ивану, чтобы спасти его: “Не ты убил!” (Кн. 11, гл. 5), но вряд ли он крикнул бы такое Смердякову. Да, конечно, Смердяков с ним не разговаривал и уже не поговорит. Но мог ли и хотел ли когда-нибудь сам Алёша поговорить с ним, услышать его, увидеть картину с его, Смердякова, точки зрения? Когда, например, Смердяков напомнил Алёше о каиновом подтексте, услышал ли его Алёша как брата, а не как лакея, или в лучшем случае, некоего механического агента в деле поисков Мити? Что же, в результате Смердяков и оказался таким механическим агентом для любимого брата Ивана – в деле убийства отца.

Крик Алёши “не ты убил” мог бы быть обращён им и к себе самому: это внутренний зов и утешение совести Ивану как брату. Итак, к себе такой возглас Алёша мог бы обратить, и, может быть, даже он себя и имеет в виду, хоть отчасти. Но себя, не Смердякова. К нему Алёша не обращается как к личности вообще, нигде в романе, и это ужасает. Ведь Смердяков по крайней мере один раз (вспомнив Каина) пригласил его, но Алёша не услышал этого зова личности. Слышим ли его мы? Почему Достоевский называет этого “херувима” великим грешником, разве из одного кокетства псевдо-монашеского стиля смирения? Разве только потому, что вере и праведности Алёши ещё предстоят великие испытания? Не потому ли, что не видеть в брате подобия себе, богоподобия, то есть личности, – это и есть самый великий грех? И ему в отношении Смердякова причастен сам читатель, “купившийся” на подsunутые ему механизмы вытеснения.

На всё это, конечно, можно возразить, что Смердяков и сам хорош. Всех же братьев Фёдор Павлович обижал (ему он хотя бы дал образование, специальность, чтобы себя прокормить, и кров), так почему не все такие монстры, способные убить отца, подвергнув своего брата подозрению, если уж он должен считать Митю братом? Может быть, Достоевский не даёт пробудиться совести читателя потому, что и просыпаться нечему и незачем? Может быть, для него самого Смердяков действительно козёл отпущения *ex machina*? Может быть, Достоевский всё-таки признаёт, что в нашем мире есть окончательные монстры и что они-то во всём и виноваты? Но почему тогда о Смердякова “претыка-

ются” такие ключевые мотивы романа, как братолюбие, ответственность всех за вся, императив внимания к детям и ответственности перед ними и, наконец, идея, что осудив ближнего, ты сам становишься причастным его вине и греху? Если бы Достоевский проигнорировал Смердякова только в одном из этих аспектов, ещё можно было бы говорить о случайности. Но когда практически все нравственные и философские вопросы упираются в одного героя и когда этот герой – ещё и фактический убийца в романе об отцеубийстве, вряд ли можно счесть это случайным совпадением.

Смердяков, безусловно, негодяй, но негодяй с самосознанием, и этим он у Достоевского не уникален. Часто подобный негодяй стоит в центре романа, и именно его глазами мы и видим происходящее. Таковы убийцы Раскольников, Петров и Рогожин, пьяницы Мармеладов и Снегирёв. Таков даже Ставрогин. Конечно, его самосознания и сознания изнутри мы не видим, как и у Смердякова, но в случае Ставрогина мы заинтригованы, так как он романтический герой. Мы предполагаем за его поведением более сложные мотивы, чем у него есть на самом деле (на самом деле он “просто” одержим). Все эти герои, и даже Петя Верховенский, не говоря уже о Свидригайлове, вызывают у читателя ощущение психологической сложности и, как минимум, правомочности их видения и их идиосинкразических болевых точек. У Смердякова же мотивов больше, а не меньше, чем мы предполагаем, так как он – личность, но этого не видят окружающие и читатель. Примеры, приведённые мною из текста романа (их можно множить: в книге у меня их намного больше), свидетельствуют о личностном сознании этого “лакея”. Значит Достоевский нарочно скрывает от нас то же, что сам в этом персонаже закодировал.

В результате ответственность за то, что мы его игнорируем падает на нас не меньше, чем на его братьев. Но дело не ограничивается нравственным измерением проблемы. Есть ещё и философская. Мы видим – точнее, не видим – Смердякова так же, как и его любимый брат, Иван. Ивана это приводит к тому, что он сам оказывается лишённым воли, пассивным соучастником преступления этой не-личности (для него), и в пределе – одержимым, а в клинических терминах – сходит с ума. Читателя это приводит к аналогичной проблеме. Воспринимая Смердякова как объект, механический фактор сюжетной мотивировки, злодея *ex machina*, мы тем самым ставим себя в позицию манипулируемых его риторикой так же, как Иван. Тогда и риторика самого Достоевского для нас не более чем технический приём. Такое прочтение романа и романов Достоевского вполне правомочно. По крайней

мере, вся формальная школа, равно как и последователи школы Фрейда и Лакана, так его и читают. С другой стороны, его так же читают снобы, писатели, которые сами любят манипулировать читателем и потому, в качестве психологического манипулятора, считающие Достоевского садистом, без нужды копающимся в тёмных закоулках человеческих душ. К таким тонким литераторам принадлежит, например, Набоков, который в техническом отношении обязан Достоевскому больше, чем кому-либо из своих любимых писателей. Такое прочтение Достоевского есть свободный выбор читателя – не менее свободный, чем выбор героев “Братьев Карамазовых” игнорировать Смердякова. Но если подходить к роману и к романам Достоевского как к откровению его личности – твоей, то нам раскрываются совсем другие смыслы его поэтики. Мы оказываемся ему собеседниками. И дело не в том, хороший ли он человек и хороши ли его герои, а в том, что покуда у человека что-то болит, он личность.

¹ Meerson O. Dostoevsky's Taboos. Dresden: Dresden Univ. press, 1998. (Artes Liberales Studies of the Harriman Inst. Columbia Univ.).

² Этот вопрос ещё в самом начале моей работы над Достоевским, пятнадцать лет назад, мне задал мой научный руководитель Роберт Белнап (Robert Belnap). С тех пор я думаю о нём постоянно, и не только в связи с Достоевским.

³ Этой идеей я отчасти обязана своей студентке Даниэль Бюрлесон на семинаре по “Братьям Карамазовым” весной 2004 г.

⁴ Когда ещё в аспирантуре я читала первый вариант этой работы, в качестве главы в диссертации, своей коллеге и соученице Адриан Ширли, она воскликнула: “Но я первая это заметила!” На мой вопрос, что “это” она заметила, она сказала, что заметила то, что Достоевский “нехорошо поступил со Смердяковым, сделав его недо-личностью”. Моя же мысль иная. Достоевский так провоцирует поступать читателя, вовлекая его в ответственность за то, что так поступают со Смердяковым герои романа и рассказчик. Интересен взгляд на Смердякова Бердяева, крайнего персоналиста и человека, интерпретирующего Достоевского прежде всего в персоналистски-философском ключе. Для Бердяева ведь, казалось бы нет ценности выше субъектности и падения ниже овеществления и овеществлённости. И вот, Бердяев ничтоже сумняшеся причисляет Смердякова к героям Достоевского, “ведущим вампирическое существование”, наряду с Вечным Мужем, Свидригайловым и Петром Верховенским (см.: *Бердяев Н.* Проблемы поэтики Достоевского. Париж, ИМКА-пресс, 1968). Такое понимание “злодеев” у Достоевского представляется мне недостаточно персоналистским, – как это ни парадоксально звучит в качестве претензии именно Бердяеву. Весьма симптоматично, что “о Смердякова” “спотыкается” и он.

⁵ Статья Тынянова об “обратной” пародии, т.е. о превращении Достоевским комических гоголевских мотивов в трагические, здесь важна. Но не менее важен и момент, подчеркнутый Бахтиным: те, кто у Гоголя объекты описания, у Достоевского становятся субъектами видения.

⁶ Belnap R.L. The Genesis of The Brothers Karamazov. N.Y.: Columbia Univ. press, 1990. P. 65.

⁷ В частном разговоре Белнап сослался все на того же “Карпа с винтом”, чем проявил обычное для себя чувство юмора и понимание предмета спора по тексту, но возражений не отнёс. Впрочем, при сложившемся между нами многолетнем сотрудничестве, как и при моём у него многолетнем ученичестве, и при том, что он написал предисловие к моей книге, я его, возможно, за эти годы просто убедила.

⁸ Изначально связь между собой этих двух эпизодов отметила в беседе со мной Наталья Червинская. Интересно также рассмотрение этого мотива в статье Гери-Сола Морсона, которую я буду упоминать ниже.

⁹ Философский аспект этой темы меньше интересовал Фрейда, чем Лака-на, однако овеществление личности при взаимодействии с языком логически вытекает уже из подхода самого Фрейда.

¹⁰ Для меня эта тема очень важна, хотя здесь о ней приходится лишь упомянуть. См. об этом мою статью: Достоевский и мировая культура. М., 1999. № 12. С. 40–53. См. также мою статью: Old Testament Lamentations in “The Notes from Underground” // SEEJ. 1992. November, N 3. А также мою книгу (см.: примеч. 1).

¹¹ См.: Jones M. Dostoevsky after Bakhtin. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1990. P. 184. Перевод мой. – О.М.

¹² “Zosima quotes the Bible accurately, Fyodor travesties it and Smerdyakov corrupts it”. (Thompson D.O. “The Brothers Karamazov” and the Poetics of Memory. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1991. P. 15).

¹³ “...perhaps the most important scene for understanding Smerdyakov’s motives, /revealing/ “how even Alyosha contributes to the tragedy”. (Morson G.S. Verbal Pollution in “The Brothers Karamazov” // Critical Essays on Dostoyevsky / Ed. R.F. Miller. Boston (Mass.), 1986. P. 241).

¹⁴ “A revenge for his epithets, because he is never called ‘Brother Pavel,’ but ‘the valet Smerdyakov’ or (as he poisonously recalls Ivan’s phrase) ‘the stinking lackey’” (Ibid).

¹⁵ “Smerdyakov (who calls his brother Dmitri Fedorovich) responds with murderous irony that *he is not his brother’s keeper*. The reference to the first fratricide [...] obliquely reminds Alyosha that while the Biblical phrase is conventionally used in an extended sense to refer to one’s fellow man, in this case Dmitri really is Smerdyakov’s brother” (Ibid).

¹⁶ См. у меня в книге, во вступлении (с. 39–40), пример того, с какой лёгкостью Горянчиков употребляет слово “пекло” по отношению к бане, и с каким педантизмом Петров игнорирует это упоминание, именно потому, что для Горянчикова “пекло” – меткий образ-метафора, а для Петрова – буквальное, де-идиоматизированное и неклишированное выражение возмездия за грехи не только в сем веке, но и в будущем.

¹⁷ Далее пример, который я анализирую в своей книге “Dostoevsky’s Taboos” (р. 204–206), а по-русски – немного в другом контексте в своей статье, см.: Достоевский и мировая культура. М., 1999. № 12. С. 50–51.

¹⁸ Belknap R.L. Structure of “The Brothers Karamazov”. The Hague; P.: Mouton, 1967. P. 86.

¹⁹ Ibid. P. 77.

²⁰ Яков Зунделович в своей книге “Романы Достоевского” (Ташкент, 1963) утверждает, что Достоевский в “Братьях Карамазовых” говорит своим собственным голосом, т.е. что рассказчик ему идентичен. Ветловская тоже говорит, что одна из функций рассказчика – придать идеям Достоевского ореол объективности (см.: Ветловская В.Е. Поэтика романа “Братья Карамазовы”. Л., 1977. С. 48–51). Даже если допустить идентичность голосов Достоевского и рассказ-

чика, в которой я сомневаюсь, то не следует забывать, что у автора, кроме голоса, есть еще и другие “обязанности”, – такие, например, как конструкция голосов его героев, у Достоевского автономных от авторского (здесь я согласна с Бахтиным полностью), или, что еще важнее, сотворение структуры и системы аллюзий романа в целом. Точнее всего эти взаимоотношения между автором и рассказчиком описал Белнап, сказав, что дело не в том, что голос Достоевского часто слышен в романе” (“Dostoevsky’s own voice is often audible in the novel”), а в том, что “голос рассказчика Достоевского – это часто отголосок самого Достоевского” (*Belknap R.L. Structure of “The Brothers Karamazov”*. P. 77). Такое определение не предполагает идентичности функций голоса и отголоска (эхо) и потому для меня приемлемо.

²¹ Русские народные песни из собрания Якушкина. СПб., 1865. С. 45. Первая указала на важность этого подтекста Ветловская (15, 589). См. также: *Мухоморов В.А.* Духовные стихи в системе поэтики Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1992. С. 77–89, особенно 88–89.

²² Нина Перлина отмечает, что для поэтики романа в целом мотив семейного братства выступает в роли символа братства христианского. См.: *Perlina N. Varieties of Poetic Utterance: Quotation in “The Brothers Karamazov”*. Lanham (MD.): Univ. press of America, 1985. P. 58. Перлина также указывает на важность для романа мотива универсального братства у Шиллера (*Ibid.* P. 23). Франц Моор, в первом своём монологе в “Разбойниках”, пытается как-то затушевать и релятивизировать тему братства в связи со своим братом Карлом. Шиллер здесь прибегает к этому монологу, чтобы представить нам Франца злодеем.

²³ См.: *Мандельштам О.* О природе слова // Собр. соч.: В 3 т. / Под ред. Г.П. Струве и Б. Филиппова. Inter-Language Literary Associates, 1971. Т. 2. С. 254–255. Мандельштам относится к этой взаимной зависимости символизирующих друг друга элементов отрицательно. Однако для нас важно, что она существовала задолго до символизма и что она, по-видимому, характерна для народно-апокрифических трактовок Писания и других авторитетных источников, и в этом качестве, как тип трансформации интертекста, актуальна в системе выразительных средств Достоевского.

²⁴ Как я уже упоминала выше по поводу подтекста из Книги Бытия о Каине и неоднократно писала, стилизация Священного Писания у Достоевского оказывается кощунственной чаще, чем изменённые и преображённые новым контекстом стилистически травестированные отсылки к нему. Кроме чёрта, в “Карамазовых” характерный пример – Фёдор Павлович.

²⁵ *Perlina N.* Op. cit. P. 55, 57–58.

²⁶ См.: *Belknap R.L.* The Genesis of The Brothers Karamazov. P. 80 (и далее, особенно 82); *Thompson D.O.* Op. cit. Passim, особенно 161 и далее.

²⁷ *Belknap R.L.* The Genesis of The Brothers Karamazov. P. 84.

²⁸ *Ibid.* P. 155–157. О важности вовлечения читателя в “Братьях Карамазовых” см. также: *Miller R.F.* “The Brothers Karamazov”: Worlds of the Novel. N.Y.: Twayne, 1992. Passim, особенно 4: “Читатель Достоевского – *вовлекаемый* читатель” (подчеркнуто Миллер).

²⁹ *Thompson D.O.* Op. cit. P. 161.

³⁰ *Ibid.* P. 200 ff.

³¹ *Ibid.* P. 201.



Марсия Моррис

ГДЕ ЖЕ ТЫ, БРАТЕ?
ПОВЕСТВОВАНИЯ НА ГРАНИЦЕ
И ВОССТАНОВЛЕНИЕ СВЯЗНОСТИ
В “БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ”¹

Роману “Братья Карамазовы” предпослан образ “брата”, заключенный в самом названии и, таким образом, намекающий на два тесно взаимосвязанных вопроса, отзывающихся настойчиво – пусть и по-разному – во многих томах Священного Писания: что значит братство? и – какие же обязанности оно на нас налагает?² Это, в конечном счете, вопросы нравственные, и автору, конечно, нет нужды облекать поиск ответа на них непосредственно в библейскую форму. В “Братьях Карамазовых”, однако, Достоевский избирает, в значительной степени, именно этот путь. И сущность его рассуждений о братстве, и используемый язык, которым он славит признание и восстановление братства, покоятся на библейских прецедентах. Данная статья будет рассматривать природу нравственных дилемм, формулируемых Достоевским, и особые повествовательные стратегии, которые он использует при подходе к ним³.

Первое, что следует выяснить, это – кто братья в романе и как они взаимодействуют друг с другом. Достоевский первоначально подтасовывает карты в пользу довольно обыденного прочтения братства. В книге первой он называет главы: “Первого сына спровадил”, “Второй брак и вторые дети”, “Третий сын Алёша”, казалось бы, соглашаясь с повествователем, что в наличии имеются три брата. Он добавляет главу, названную “Старцы”, для полноты картины, давая нам понять, что монахи – тоже братья. По мере продвижения романа, однако, становится все яснее, что то, что мы столь легко определили, неверно. Три брата, открыто названные таковыми, входят в тесную вязь отношений с другими персонажами, которые, так или иначе, предъявляют и свои права на братство. Соответственно, развивая и свое

собственное рассуждение на эту тему, я, подобно самому Достоевскому, расширю определение “брата”, рассматривая и те отношения, в которые *вовлечены* сыновья Федора Павловича, а не только отношения между ними троими.

Дмитрий среди Карамазовых – постоянно забываемый, пренебрегаемый и потерянный брат. В самом начале первой книги мы узнаем, например, что мать бросила его, когда ему было три года, убежав от Федора Павловича с нищим семинаристом. В сущности, от него отказались оба родителя, так как Федор Павлович тоже совершенно забросил своего ребенка. “К тому же, *так случилось*, что родня ребенка тоже как бы забыла о нем в первое время” (курсив мой. – М.М.; 14, 10). Верный слуга этого дома Григорий – великий “памятователь” о детях Карамазовых – приходит на помощь, забрав Дмитрия к себе почти на год, пока двоюродный брат матери Петр Александрович Миусов не назначается его опекуном. Миусов, однако, быстро сдает Дмитрия на руки дальней родственнице и уезжает за границу. “Обжившись в Париже, и он забыл о ребенке” (14, 11). Дмитрий впоследствии сменил дом еще несколько раз, но никто – включая повествователя – кажется, не способен (или не позаботился) вспомнить подробности⁴.

Разумеется, такая же участь ожидает Ивана и Алёшу. Такая же, однако, не значит та же. Между сюжетными линиями младших сыновей и Дмитрия есть небольшие, но значимые отличия. Софья Ивановна, мать Ивана и Алёши, например, остается в доме Карамазова с мужем и детьми до самой своей смерти – факт, который повествователь выдвигает на первый план, сообщая об Алёшином удивительно ярком воспоминании о ней. Федор Павлович забрасывает своего второго и третьего сына так же, как и первого, но Иван и Алёша предоставлены заботе Григория сравнительно недолго – три месяца. После этого вмешивается “благодетельница” Софья Ивановны и забирает их, и хотя она тоже умирает вскоре, она упоминает обоих мальчиков в завещании, оставляя каждому небольшое наследство. Более того, ее главный наследник – чье имя повествователю в этом случае удастся вспомнить – искренно заботится о сиротах. Так, при каждом случайном повороте, Иван и Алёша спасаются от *потенциального* забвения, в то время как Дмитрий, наоборот, соскальзывает в него все глубже *актуально*.

Та же схема работает и дальше. Мы узнаем, что Дмитрий служил в армии. Повествователь сообщает лишь краткое резюме о его карьере, покрывающее, очевидно, несколько лет, в высшей

степени немногословно: “⟨...⟩ очутился на Кавказе, выслужился, дрался на дуэли, был разжалован, опять выслужился, много кутил ⟨...⟩” (14, 11). Взрослый сын изображается, так же как и в детстве, объектом безличной череды событий, подобной американским горкам, в данном случае – подлежащим всем этим выслугам и разжалованиям; т.е. объектом череды событий, связанных с действиями, которые, большей частью, над ним совершают другие. Поэтому вполне можно ожидать, что эта неспособность управлять своей собственной жизнью будет и дальше преследовать Дмитрия даже после того, как он выйдет из армии, – и так и оказывается по ходу сюжета. Он опаздывает на свой первый выход в романе – на несчастное собрание у старца Зосимы, потому что Смердяков – почти наверняка по приказанию Федора Павловича – забыл сообщить ему точное время встречи.

Забычивость Смердякова, помимо всего прочего, заразительна. В отсутствие Дмитрия Иван увлекается обсуждением своих предложений по поводу судебной реформы. Другие участники собрания тоже поглощены проблемой отношений церкви и государства и поэтому тоже забывают, что они собрались, чтобы разобраться в делах Дмитрия. Повествователь тоже теряет Дмитрия из виду, сосредоточиваясь сперва на женщинах, пришедших в монастырь за благословением к Зосиме, а затем – на Иване. В такой ситуации неожиданная и по существу нелепая формулировка, которой Федор Павлович привлекает внимание к отсутствию Дмитрия, оказывается очень подходящей: “Да Дмитрия Федоровича еще не существует” (14, 34). Этими словами он относит Дмитрия в область случайности и отрицает за ним право функционировать в качестве полностью реализовавшегося субъекта – по крайней мере, на краткий срок⁵. (Заметим, однако, что Федор Павлович этим своим предвидящим “еще” застраховал свои долгосрочные ставки: кто знает, может, Митя ещё и “состоится”, отец не рискует.)

Круг персонажей, покидающих или забывающих Дмитрия, расширяется и достигает критической массы по мере продвижения романа. Брат Иван, который, согласно повествователю, приехал в свой родной город именно для того, чтобы помочь Дмитрию, вместо этого всячески старается избегать его. За два дня, предшествующих убийству Федора Павловича, во время которых персонажи сталкиваются между собой, как электрически заряженные бильярдные шары, Иван и Дмитрий входят в соприкосновение лишь дважды, один раз – в монастыре, а второй раз, вскоре после того, в доме Федора Павловича. Оба случая кратки

и скандальны, и в обоих Иван стоит и смотрит, в то время как Дмитрий с возрастающей скоростью устремляется в бездну. Иван откровенно высказывает свое желание, чтобы Дмитрий пропал, когда говорит Алёше: “Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!” (14, 129). Его более поздняя вспышка: “И насчет брата Дмитрия тоже, особенно прошу тебя, не заговаривай со мной никогда больше” (14, 240), подобно заявлению Федора Павловича, что Дмитрия не существует, направлена на то, чтобы предать Дмитрия забвению.

Тем, кто интерпретирует и контекстуализирует происходящее, оказывается Смердяков, упрощающий буквалист, непризнанный брат Карамазов⁶. В день убийства Федора Павловича Алёша, ищущий Дмитрия, но столкнувшийся вместо того со Смердяковым, просит помощи в своих поисках у него. Смердяков отвечает: “Почему же бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича; другое дело, кабы я при них сторожем состоял?” (14, 206). Он, таким образом, просит нас обдумать вопрос: а кто же при Дмитрие, правда, сторожами состоит? Вероятнее всего, ответ должен быть: Иван и Алёша, так же как и сам Смердяков. Когда Смердяков сбивает с толку Алёшу, сказав ему, что Иван назначил встречу Дмитрию в трактире, он одновременно пренебрегает своими обязанностями и спутывает цепь событий, чем совращает с пути даже Алёшу, при всех его добрых намерениях.

Тот же вопрос об ответственности за брата поднимается снова, подтверждая, что Иван – тоже не сторож, когда Алёша приходит в трактир. В противоположность Смердякову, Иван цитирует ближе к тексту Библии: “Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию” (14, 211). Десакрализация текста в высказывании Смердякова буквализирует вопрос и указывает на то, что окружающие ожидают найти в нем слугу, в то время как близость Ивана к Писанию ввязывает его в нравственную сторону вопроса⁷. Словно для того, чтобы подчеркнуть, что он совсем оставил Дмитрия (и, в то же время, чтобы связать Ивана крепче со Смердяковым), Иван довольно подробно размышляет над вопросом о том, сторож ли кто брату, повторяя и перефразируя его: “Но, черт возьми, не могу же я в самом деле оставаться тут у них сторожем” (14, 211).

Если Смердяков и Иван сами не хотят послужить сторожами брату своему, то у Алёши это не получается при всём его пламенном желании, из-за моментов невольной забывчивости. Эти-то моменты, тем не менее, пожалуй, самые горькие и самые вопиющие в романе. Ведь Алёша открыто определяется как “герой”,

и мы, соответственно, ожидаем от него великих дел. Из всех братьев Карамазовых именно он с наибольшей готовностью протягивает руку другим. И, что еще характернее в данном случае, из главных героев романа обычно он помнит и вспоминает наиболее живо. Как уже ранее упоминалось, повествователь особенно подчёркивает Алёшино воспоминание о матери, умершей, когда он был еще очень маленьким ребенком. Несколько критиков уже отметили, что сцена, в которой Софья Ивановна в истерике молит за маленького Алёшу и протягивает его к иконе, указывает на него как на того Карамазова, который помнит⁸.

Поскольку мы, читатели, предрасположены считать, что Алёша обладает и волей, и способностью помнить, поскольку мы свидетели выполнения им сверхъестественного количества поручений, причем он не забывает практически ничего, поскольку, для подстраховки и нашей, и Алёшиной памяти, Зосима напоминает ему множество раз, чтобы он отыскал брата, — как же все-таки могло случиться, что Алёша, подобно всем остальным, умудрился забыть о Дмитрие? Повествователь предлагает то объяснение, что Алёша был весь день поглощен мыслями о неминуемой смерти Зосимы. Факты, однако, таковы, что, сколь ни расстроен был Алёша, он, тем не менее, смог найти время для Ивана и внимательно выслушал его длинную поэму о Великом Инквизиторе. В процессе общения с Иваном он забыл о Дмитрие, и последствия оказались ужасными. Дмитрий ворвался в сад Федора Павловича, как дикарь, и без сопровождения и без свидетелей, в результате чего и был обвинен в преступлении.

Соответственно, Алёшино забвение начинает связываться с убийством Федора Павловича. Зосима осознает такую возможность, так как настоятельно спрашивает Алёшу, когда тот возвращается в монастырь, видел ли он брата Дмитрия. Узнав, что не видел, он настойчиво посылает его отыскивать брата наутро, в надежде предупредить какое-то возможное ужасное событие. Зосима говорит об этом языком притчи о пшеничном зерне, той, которая послужила эпиграфом к роману в целом, тем самым, подчёркивая, как важно найти Дмитрия. Зосима затем переходит прямо к объяснению своей особой привязанности к Алёше, говоря монастырской братии, что Алёша напоминает ему его собственного старшего покойного брата. Так, говоря сразу, в одном контексте, и о братстве, и о жертвенной любви, и об Алёше как о брате, и о своём брате, и о монастырской братии, при этом и обращаясь к ней, Зосима связывает между

собой темы кровопролития, смерти и возрождения и братства, универсализируя каждую из них.

Забвение ассоциативно связывается с кровопролитием и смертью. Но тогда и быть забытым опасно. Я уже говорила, что Дмитрий предстает перед нами по большей части как объект действий других – в первую очередь их забывчивости и небрежения. Тем самым и других персонажей романа, и нас, читателей, отговаривают от того, чтобы видеть в забытом Дмитриии субъектность, предполагающую личностную ответственность и автономность. Исследователи в области возрастной психологии говорят нам, что детям, которым никогда не оказывают признания и уважения как субъектам их собственных желаний, в результате отказано в здоровом чувстве личностного самосознания. Став взрослыми, они или сохраняют навсегда навязанную им схему, осознавая себя исключительно объектом, или движутся в противоположном направлении, агрессивно утверждая свою субъектность⁹.

Дмитрий избирает второй путь. Он появляется в романе по большей части, если не исключительно, в обстоянии своих собственных нужд и забывающим о нуждах других. Его рассказ Алёше о том, как он встретился с Катериной Ивановной, весь посвящен его страсти к ней, и там совсем ничего не говорится о ее страсти к нему. Подобным образом, в своих первоначальных бредовых, неистовых рассказах о Грушеньке он подчеркивает свою страсть, не задаваясь вопросом, взаимна ли она. Он настолько мало озабочен состоянием Грушеньки как *субъекта* страсти, что совершенно упускает из виду поляка, ее первую любовь, при всех своих расчетах. Способность Дмитрия не замечать ничего вокруг себя так выпирает, что повествователь даже позволяет себе спародировать ее, подчёркивая комичность и нелепость в сценах, где Дмитрий мечется туда-сюда в поисках денег.

Эта комедия имеет, однако, свою обратную сторону. Да, конечно, Дмитрий идёт на поводу у своих страстей, мало считаясь с теми, кого он любит. Но при этом он и враждует так же, как любит, – едва принимая во внимание своих противников. Самое яркое: он пускает в ход кулаки против тех, кто совершенно неспособен себя защитить. Дмитрий избивает Снегирева, потому что Федор Павлович нанял его для подачи ко взысканию векселей Дмитрия. Он бьет и других. Когда Дмитрий врывается в дом Федора Павловича в поисках Грушеньки, он набрасывается не только на отца, но и на Григория, и на Смердякова. Днем позже он опять бьет Григория. Эти его нападения имеют общую составляющую: каждая жертва гнева Дмитрия так или иначе состоит на

службе, а точнее в услужении, у Федора Павловича. В частности, Снегирев работает у Фёдора Павловича агентом по взысканию долгов.

Мотив отношений и обращения со слугами красной нитью проходит через весь роман. Зосима открывает тему, прямо признаваясь своим близким друзьям-монахам, что однажды он ударил своего слугу с досады из-за собственных сердечных дел. Против всех ожиданий, объясняет он, с этого жестокого действия началось его преобразование. Зосима неожиданно вспомнил слова своего умершего брата, что каждый перед всеми виноват, и вспомнив, пал, поклонившись до земли своему несправедливо наказанному слуге. Затем он вышел из армии (оставив карьеру, ранние стадии которой символизируют карьеру Дмитрия) и принял монашеский постриг.

В заключительной части беседы с монахами Зосима опять вспоминает своего брата и вопрошает: “Стою ли я того весь-то, чтобы мне другой служил?” (14, 287). Он, таким образом, связывает тему братства с вопросом о том, как нужно обращаться со слугами, и расширяет общий фонд тех “братьев”, которым мы должны быть сторожами, включая сюда и слуг. Соответственно, Дмитрий, поступая жестоко по отношению к слугам своего отца, также оказывается неспособен – подобно Ивану, Алёше и Смердякову – быть сторожем брату своему. Чтобы искупить свои грехи, ему придется выполнить двойную задачу: с одной стороны, ему нужно изменить восприятие себя окружающими в качестве объекта; с другой стороны, ему нужно преобразовать себя в цельную личность, в уравновешенного субъекта, способного признать и оценить субъектность окружающих.

Иван, второй брат Карамазов, вступает в роман в биографически невыгодном положении. Дмитрию предоставлена собственная глава (кн. 1, гл. 2 “Первого сына спровадил”), так же как и Алёше (кн. 1, гл. 4 “Третий сын Алёша”), Иван, напротив, делит главу с Алёшей (кн. 1, гл. 3 “Второй брак и вторые дети”). Его независимое положение как второго брата, таким образом, девальвируется, поскольку он вынужден разделить это обозначение с Алёшей. Другие подробности его биографии первоначально также соединены с биографией Алёши – по крайней мере до достижения Иваном десятилетнего возраста, когда, как сообщает повествователь, он стал “угрюмым и закрывшимся”, но одновременно – блестящих способностей. Поскольку к Алёше ни то ни другое не относится, мы можем заключить, что Иван создал для себя автономную идентичность.

Но можем ли? Следующее, что мы узнаем об Иване, это то, что “как-то так случилось” (14, 15), что он оставил семью, в которой рос с Алёшей, чтобы учиться в московской гимназии. В надлежащее время он поступил в университет, но должен был содержать себя сам в течение двух лет, потому что финансовые дела его последнего благодетеля оказались запутанными. Неопределенное “как-то так случилось” звучит эхом того, что мы слышали о детстве Дмитрия: там “так случилось”, что Петр Александрович Миусов вернулся в Париж и покинул своего подопечного. Как и в случае с Дмитрием, повествователь вдруг теряет интерес к описываемой им судьбе ребенка и позволяет решающим обстоятельствам в его биографии просто “случиться”. И хотя Иван проводит гимназические годы в доме знаменитого педагога, случайность того, что “как-то так случилось” приглашает нас задуматься, не был ли он, хотя и в гораздо меньшей степени, чем Дмитрий, тоже забытым.

Эта зарождающаяся ассоциация между Иваном и Дмитрием укрепляется их общими денежными несчастьями: Дмитрий верит, что получит деньги своей матери, но его дела столь хаотичны, что он не может быть уверен в этом; Иван унаследовал небольшую сумму, но он, по крайней мере временно, также не может ее получить. Вся тема денежных затруднений выходит далеко за пределы этих вводных глав, продолжая служить связью между двумя братьями: ведь, собственно, и в этих главах повествование начинается с того, что Иван приезжает домой, именно чтобы помочь разобраться в денежных претензиях Дмитрия к отцу.

Иван, как средний сын, кажется, обречен стать составной личностью, сплавом – старшего и младшего братьев. В их общем с Алёшей детстве важно, что у них с Алёшей одна мать и несколько общих благодетелей. А в юности у него оказывается общий жизненный опыт с Дмитрием, общие денежные затруднения и возможности выхода из них. К сожалению, отрицательные стороны общего опыта у Ивана с каждым из братьев в соответствующем аспекте общие, но вот положительной общности, как раз, нет. В отличие от Алёши, Иван не хранит никаких особых воспоминаний о своей матери и, на самом деле, трудно поверить в то, что и он тоже – ее сын. Вот Фёдор Павлович об этом и забывает – когда он рассказывает постыдную историю о том, как он наплевал на икону Софьи Ивановны. Алёша от этого рассказа сотрясается в припадке, и тут Федор Павлович кричит, что с Алёшиной матерью происходило то же самое. Иван гневно от-

вечает, что Алёшина мать была и его матерью тоже, но Федор Павлович сначала не понимает, о чем он говорит. И не без причины. Алёша-то в детстве пережил интенсивную связь с матерью, а вот Иван, по крайней мере, насколько это известно читателю, ничего подобного не пережил.

У Дмитрия, как и у Алёши, есть в его несчастиях утешения, каких Иван лишен. Когда Дмитрию в очередной раз грозит величайшая опасность погубить себя навек – когда его чуть не одолевает искушение надругаться над Катериной Ивановной – он всё же оказывается в силах обуздать себя и отступить. Он дает Катерине Ивановне деньги, которые спасут ее отца от бесчестия, и отпускает ее нетронутой. Наградой ему – восторг столь пронзительный, что в какой-то миг он готов заколоться – ещё одно искушение. Вторая награда, далеко не столь пронзительная, настигает его, когда он становится женихом Катерины Ивановны и встречается с ее благодетельницей, которой он тут же очень понравился. Тем временем Иван тоже влюбился в Катерину Ивановну. Он, в отличие от Дмитрия, ведет себя благородно – по крайней мере, на взгляд общества. Ведь он никогда не подвергает риску ни свою, ни ее репутацию. В результате, однако, он никогда не испытывает и восторга самопожертвования, доступного Дмитрию. Не заслуживает он и одобрения благодетельницы Катерины Ивановны, которой, как нам прямо сообщают, он вообще не понравился¹⁰.

При своем первом появлении в романе Иван кажется бескровной версией то Алёши, то Дмитрия. Если и Алёша, и Дмитрий приезжают домой за делом: Алёша – отыскивать могилу своей матери, Дмитрий – вернуть себе наследство своей, то Иван прибывает под вторичным предлогом – помогать Дмитрию. Но нужно заметить, что повествователь и этот предлог находит сомнительным: “Тем не менее, даже тогда, когда я уже знал про это особенное обстоятельство, мне Иван Федорович все казался загадочным, и приезд его к нам все-таки необъяснимым” (14, 17).

Иван, однако, не расположен играть роль объекта действий окружающих. Хотя его отец и различные благодетели склонны о нем забывать, сам он зато не склонен быть забытым. Он содержал себя в университете статьями за подписью “Очевидец”, таким образом заявляя себя не только субъектом своей собственной жизни, но также и субъектом-повествователем жизненных историй окружающих. В то же время, однако, такой выбор псевдонима свидетельствует о том, что он скорее наблюдатель на пиру жизни, чем его активный участник, а также наводит на

подозрение, что он всё-таки не вполне полноценный субъект. Статью о церковном суде он тоже написал как наблюдатель, а не заинтересованное лицо. С одной стороны, это так потому, что, по замечанию повествователя, Иван – специалист по естественным наукам. С другой стороны, Иван и тут умудрился столь искусно и не присоединяясь ни к одной точке зрения изложить свои аргументы, что и защитники, и противники Церкви восприняли его статью каждый со своей стороны так, словно она была написана в их поддержку.

Разрываясь между желанием верить в Бога и неспособностью уверовать, между образом детства Алёши и детством, аналогичным Митиному, Иван в очень большой степени “средний” брат. Борясь за то, чтобы выбиться из этой неопределенной позиции и стать независимым субъектом, “самому-по-себе” человеком, он мечется между двумя очень разными направлениями. Во-первых, он пытается освободиться от Дмитрия и Алёши, отвергая их открыто: “И насчет брата Дмитрия тоже, особенно прошу тебя, даже и не заговаривай со мной никогда больше...” (что уже было отмечено выше); и “Алексей Федорович (...) я пророков и эпилептиков не терплю; посланников Божиих особенно, вы это слишком знаете. С сей минуты я с вами разрываю и, кажется, навсегда” (15, 40–41).

Во-вторых, он раздувает свою субъектность за счет ее удвоения. Что Иван выпраждает из себя множество двойников, было замечено много раз, но для целей настоящей статьи нам прежде всего важен один из них – Смердяков. Дмитрий и Алёша видят в Смердякове только слугу и овеществляют его, сводя его определение к тому, что он – “лакей”. Взгляд Ивана на него более сложен. Прежде всего, конечно, и он воспринимает Смердякова как слугу. Но, выбрав его своим конфиденнтом, Иван неявно устанавливает не столь овеществляющее отношение. Наполняя его своими идеями, он поглощает личность Смердякова своей собственной идентичностью.

Однако ни одна из этих линий поведения не оказывается вполне успешной. Хотя Иван пытается убедить себя, что он в состоянии выбросить Дмитрия из головы, он, тем не менее, очень с ним связан уже, по крайней мере, своей страстью к Катерине Ивановне, невесте Дмитрия. То же и с Алёшей. Хотя Иван и дразнит Алёшу своей поэмой о Великом Инквизиторе, его связь с Алёшей запечатлена Алёшиным безмолвным поцелуем. И со Смердяковым тоже не всё выходит по плану овеществления. Смердяков, в самом деле, очень практичный двойник, сводящий

Ивановы запутанные, мучительные желания к конкретному, определенному действию, тем не менее, в последнюю минуту преподносит сюрприз своему умнейшему брату, покончив жизнь самоубийством. Таким образом, Иван оказывается неспособным ни избавиться от своих двух братьев, на которых он так похож, ни полностью подчинить брата, так похожего на него.

В отличие от братьев Дмитрия и Ивана, Алёша появляется в романе с совершенно определенной идентичностью, привлекающей к себе внимание и привлекательной для окружающих: мать обнимает его, малого ребенка, его благодетели его лелеют (“<...> он до того привязал к себе всех в этом семействе, что его решительно считали там как бы за родное дитя” (14, 19); сдержанный Миусов восхищается им (“<...> оставьте [его] вдруг одного без денег на площади незнакомого в миллион жителей города, и он ни за что не погибнет и не умрет с голоду, потому что его мигом накормят, мигом пристроят <...> и это не будет стоить ему никаких усилий и никакого унижения, а пристроившему никакой тягости, а может быть, напротив, почтут за удовольствие” (14, 20); а Фёдор Павлович, в полную противоположность своему обычному поведению, требует, чтобы Алёша оставил монастырь и вернулся домой к родительскому очагу. Из всего этого мы должны заключить, что Алёша – это юноша, который в самых неблагоприятных обстоятельствах всегда найдёт выход и попадёт на неожиданно успешную стезю.

К несчастью, он несется сломя голову. Он переживает момент неверия, поскольку, как прямо объясняет нам повествователь, чудо, которого он ждал, его подводит, и тело Зосимы начинает смердеть. Алёша ищет “высшей справедливости” и поначалу не может ее найти. То, что он утрачивает благодать, тем более удивительно, что повествователь уже позаботился нас уверить в том, что юноша этот – реалист и что “в реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры” (14, 24)¹¹.

В таком состоянии внутреннего “беспорядка” Алёша причиняет вред и буквальным, и фигуральным своим братьям. Последний наказ Зосимы ему был найти и утешить Дмитрия, а Катерина Ивановна поручила ему передать двести рублей Снегиреву. Вместо этого Алёша отправляется с Ракитиным к Грушеньке, известной обольстительнице. Тем самым он подражает Ивану: тот тоже ухаживает за женщиной Дмитрия (правда другой). Подражание Ивану становится ещё более очевидным, когда Алёша говорит Ракитину, что, отправляясь к Грушеньке, он бунтует не против Бога, но против мира Его. Этот плагиат из Ивана ставит

Алёшу в один ряд с Иваном и его маловерием, временно сводя на нет действительность поцелуя, данного им Ивану в трактире. Если этот поцелуй первоначально должен был направить Ивана к вере и спасению, то его “отмена” – знак отречения от Ивана.

Критики отмечали, что Алёша теряет и своего отца по плоти (Федора Павловича) и своего отца по духу (Зосиму)¹². Не следует забывать, однако, что Зосима одновременно и Алёшин брат, благодаря тому, что они – братья одного монастыря. Будучи “старцем” среди братии, Зосима аналогичен по функции не только Федору Павловичу, но и Дмитрию. Пренебрегая Дмитрием, которого по настоянию Зосимы он должен отыскать, Алёша тем самым пренебрегает и мудростью, и советом Зосимы, который ему такой же духовный брат, как Дмитрий – брат по плоти.

Теперь о Смердякове. Возможность открыто объявить его братом Карамазовым, нечего и говорить, слишком незначительна. Его детство, тем не менее, вполне соответствует схеме, установившейся для всех детей Карамазовых. Оставленный беспомощным на произвол судьбы по смерти матери (так же, как и законные дети Карамазовы – по смерти своих матерей), он взят Григорием (так же, как и законные дети Карамазовы). Однако, увы, в отличие от законных детей-Карамазовых, Смердяков так и остался у Григория и с Григорием. Подменный ребенок вместо умершего младенца Григория¹³, дитя без имени, роду и племени, он не находит благодетелей, готовых облегчить его рабство или признать его братство.

Он заслуживает лучшего. Точнее, он заслуживал лучшего. В предсмертной беседе Зосима рассказывает самым близким из монахов о своем детстве и о библейских историях, поразивших в детстве его воображение. Он настоятельно советует родителям читать детям историю об Иосифе, чьи братья продали его в рабство¹⁴, пересказывая ее следующим образом: “⟨...⟩ братья продали в рабство родного брата своего, отрока милого, сновидца и пророка великого, а отцу сказали, что зверь растерзал его сына, показав окровавленную одежду его ⟨...⟩ потом братья приезжали за хлебом в Египет, и Иосиф, уже царедворец великий, ими не признанный, мучил их, обвинил, задержал брата Вениамина, и все любя” (14, 266).

Библейская история открыто связывает рабство и братство и прямо указывает на Смердякова. В определенном отношении жизнь Смердякова представляет собой гротескный перевертыш и переделку жизни Иосифа. Смердякова, в отличие от Иосифа, едва ли можно назвать любимым сыном отца, несмотря на то что

он-то как раз остается при доме Федора Павловича, а “изгоняют” его братьев. Он, подобно Иосифу, имеет что-то вроде видений, так как он epileptик. Более того, как и в случае с Иосифом, его братья отрекаются от своих обязанностей по отношению к нему, принимая как должное его положение слуги. В отличие от Иосифа, о нем никогда не говорили, что его разорвали звери. Как ни печально, он сам уничтожал животных (ему нравилось вешать кошек, в тайне, но очень торжественно и с соблюдением ритуала). Обучаясь в Москве, он развил вкус к модной одежде (ср. одежду Иосифа) и по возвращении домой, как говорили, одевался, как “придворный” – а ведь так Зосима называет Иосифа. И наконец, он мучит и обвиняет своих братьев, особенно Ивана – хотя, в отличие от Иосифа, и не любя их.

Смердяков, подобно Иосифу, остро осознает свою власть над братьями. Когда братья Иосифа прибыли в Египет за хлебом, они не знали, что Иосиф, доверенное лицо фараона, на самом деле их брат. Но он-то их узнал и даже поддразнил: сначала взял деньги за хлеб, а затем подложил эти деньги им обратно в мешки. Он забавляется властью над ними: захочет – помирует, не захочет – заключит их всех под стражу за воровство. Смердяков тоже злоупотребляет властью, совершив денежный подлог. Он говорит Дмитрию о роковом конверте, который Федор Павлович приготовил для Грушеньки, но утаивает его настоящее местонахождение. В конечном счете он не поднимается до нравственной высоты Иосифа – но этого мы никогда от него и не ждали. Он не прощает своих братьев и решает сам поступить с Дмитрием так, как братья Иосифа поступили с ним. Убив Федора Павловича и заручившись тем, что подозрения падут на Дмитрия, Смердяков обрекает своего невинного брата на изгнание и рабство. Тем самым он ещё и создает Ивану необходимые условия для того, чтобы умыкнуть невесту Дмитрия, а эта провокация, в свою очередь, ставит Ивана перед острой нравственной дилеммой: должен ли и он тоже предать Дмитрия, стоит ли того максимальный приз?

Роман “Братья Карамазовы” выдвигает идею братства на первый план уже в самом названии. Главы, предшествующие убийству Федора Павловича, посвящены теме братства не в меньшей степени, чем теме отцов и сыновей. В ходе этих глав нам предлагают вопрос: что значит быть братом? Является ли нашим братом лишь тот, кто связан с нами кровными узами? Есть ли высшие и низшие степени у братства? Каким образом можно предать своих братьев? Есть ли прощение такому предательству?

Я уже указывала на то, что каждый из Карамазовых в том или другом отношении оказывается недостойным братства – что каждый отступает от идеального представления о братстве. Тогда возникает вопрос, способен ли кто-либо из них восстановить этот идеал и если способен, то как? Вот тут-то и важна история Иосифа, важна не только для исследования значений и смыслов братства в “Братьях Карамазовых”, но также и постольку, поскольку она представляет собой потенциальную парадигму в мире Достоевского, следуя которой можно восстановить и некогда утерянное братство¹⁵.

В критические моменты библейской истории Иосиф видит пророческие сны. Первый из этих снов всеобщий в своем значении, так как он фактически прообразует итог его жизненной истории. Последующие сны более частные и служат ступенями на пути к этому итогу, помогая Иосифу достичь мирского успеха, необходимого ему, чтобы осуществить свою судьбу. Подобным же образом каждому из братьев Карамазовых посылается сон и/или видение. Алёшин сон ведет далеко. Он полностью изглаживает Алёшино отпадение от благодати и высвобождает в Алёше способность быть братом в самом полном смысле – и Ивану, и Дмитрию. На противоположном конце спектра – Смердяков, страдающий эпилептическими припадками, не приносящими ему ни благодати, ни разрешения его драмы. Видения Дмитрия и Ивана где-то посередине. В конечном итоге, эффективность этих снов каждый раз функционально связана с типом дискурса, который рассказчик применяет при повествовании именно о данном сне.

Сначала – об Алёшином сне. Повествователь очень тщательно и подробно подготавливает сон Алёши в главе “Луковка”. Алёша, как я уже отмечала, уходит от гроба Зосимы в поисках радостей плоти. Однако вместо того чтобы пасть жертвой последовавших искушений, он приходит к осознанию того, что Грушенька – это его много выстрадавший ближний. Осознав это, он признаётся и кается в своем прежнем подлом намерении: “Я шел сюда злую душу найти (<...>) а нашел сестру искреннюю, нашел сокровище – душу любящую... Она сейчас пощадила меня... Аграфена Александровна, я про тебя говорю. Ты мою душу восстановила” (14, 318). Назвав Грушеньку своей сестрой, Алёша восстанавливает себя в статусе брата, тем самым изглаживая свой предшествующий бунт¹⁶.

Алёшино действие немаловажно, несмотря на непрекращающиеся насмешки Ракитина. Слово у Алёши порождает и физическое преобразование: он начинает дрожать и дышит с трудом.

Этот момент переключается с описанием того, как он весь сотрясся, услышав историю Федора Павловича о Софье Ивановне, а потому вызывает и дальнейшую ассоциацию со всей той сценой, в которой мы погружаемся в живое воспоминание Алёши о матери, и далее, по ассоциативной цепи, – в связь этого мотива с братством. Затем Алёша возвращается в монастырь и тихо и радостно молится над гробом Зосимы без смущения – хотя и не перестаёт замечать, что запах от тела все еще исходит. Молясь, Алёша слышит, как отец Паисий читает евангельскую историю о браке в Кане. Убаюканный чтением священной книги, Алёша видит сон, в котором он сам присутствует на брачном пире в Кане.

Повествование о сне о браке в Кане заслуживает внимания. Оно начинается словами Писания: “И в третий день брак бысть в Кане Галилейстей...”. Эти слова перемежаются с сознательными и полусознательными мыслями Алёши, излагаемыми от первого лица: “Брак? Что это... брак... у ней тоже счастье... поехала на пир... Нет, она не взяла ножа...” (14, 326). Это пересыпание пассажей из Евангелия Алёшиными мыслями продолжается, пока в конце концов не приводит к совершенному слиянию библейского чуда с Алёшиным осознанием своего собственного недавнего опыта¹⁷. На краткий промежуток времени повествователь от третьего лица, который рассказывал об Алёшином падении, комментируя его на весьма объективный манер, сменяется двумя различными повествователями, причём у каждого – своё лицо. Один – евангелист Иоанн. Он обладает непогрешимым доверием и авторитетом как внутри так и за пределами романного мира. Другой – Алёша, только что запятнавший свою нравственную репутацию. Но и его спасение сейчас совершится. Поскольку Алёшино повествование от первого лица переплетается со священным повествованием от третьего лица, то и оно достигает авторитетности по смежности со священным текстом, притом что обычно такая авторитетность по отношению к профанному повествованию от третьего лица на остальном пространстве романа отрицается.

Как это часто происходит на протяжении всего романа, и к этой сцене тоже ключ предлагает Зосима, также присутствующий на брачном пире в Кане в видении Алёши. Он говорит Алёше: “И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начиная, милый, начинай, кроткий, дело свое!” (14, 327). Этими слова-

ми Зосима прощает Алёшу за послушание и за небрежение по отношению к брату Дмитрию. Не случайно первый отрывок Писания, который Алёша слышит, задремывая, упоминает “третий день”: поданная им луковка его искупила, и поэтому сейчас произойдёт воскресение. И, в самом деле, три дня спустя Алёша покидает монастырь и вновь приходит в мир. С этого момента и далее Алёша будет с Дмитрием, когда понадобится ему, и станет поддерживать Снегиревых во всех превратностях их судьбы¹⁸.

Дмитрию тоже посылается сон как раз в тот момент, когда его жизнь сокрушилась во всех своих проявлениях. Он только что арестован по подозрению в убийстве отца. Местные чиновники, до сих пор обращавшиеся с ним как с равным (т.е. как с полноправным субъектом), теперь обвиняют его как жестокого убийцу (т.е. как *объект* развращенный и обезумевший, не имеющий слова). Это поворотный момент: продолжит ли Дмитрий, будучи столь овеществлённым и униженным, перекладывать свою боль на других или преодолеет ее?

Когда Дмитрия арестовывают, он ещё только начал осознавать иронию своего положения. Против всех ожиданий, Грушенька в самом деле любит его – не его деньги, не его веселость, но его самого, как он есть. Но ведь он только что страшно избил Григория. Подвешенный между чудом быть любимым и несчастьем ранить, может быть, даже убить одного из тех немногих людей, которые “помнили” о нем в его детстве, Дмитрий должен к тому же достаточно овладеть собой, чтобы отвечать на вопросы следователей. Более того, следователи унижают его, требуя от него раздеться до белья. Это может показаться не таким большим унижением в огромном море его несчастий, но для человека, с которым столь часто обращались как с объектом, это становится последней каплей. Сначала он отказывается подчиниться, но в конце концов сдаётся. После унижительного обыска он ложится пластом, и тут сказано: “...какое-то странное бессилие одолевало его” (14, 456). Охваченный слабостью, он видит сон, “как-то совсем не к месту и не ко времени” (14, 456).

Дмитрию снится, что он едет по мокрому снегу в стороне, где когда-то служил в армии. Неожиданно он въезжает в погорелое селение. Среди голодных жителей села, стоящих вдоль дороги, он видит преждевременно состарившуюся женщину с голодным, плачущим ребенком на руках. Дмитрий настойчиво спрашивает, почему это “дитё” бедно и почему поселяне не обнимаются, не целуются, не поют радостных песен. Он преисполняется горячим желанием сделать что-нибудь, чтобы эти беды никогда больше

не повторялись. Затем, все еще во сне, он слышит голос Грушеньки, говорящей: “А я с тобой, я теперь тебя не оставляю, на всю жизнь с тобой иду...” (14, 457). Он просыпается и обнаруживает, что какой-то добрый человек подложил ему под голову подушку, пока он спал¹⁹.

Образ ребенка уже витал здесь, раньше, этим же вечером, задолго до того, как Дмитрий заснул. На пути в Мокрое Дмитрий спрашивает ямщика, должен ли он, Дмитрий, попасть в ад. Ямщик разуверяет его, говоря, что никто не винит его за его отчаянное поведение, потому что он сам как малый ребенок²⁰. Видение поселян, обнимающихся и поющих, также принадлежит той же бешеной езде на тройке, во время которой Дмитрий воображает свой последний кутеж в Мокром²¹. Сон Дмитрия воссоединяет два ряда образов и, таким образом, приравнивает Дмитрия к плачущему “дитю”. Это отождествление очень хорошо согласуется с реальным существованием молодого человека, который так никогда и не дорос до состояния вполне самостоятельного субъекта. Обещание Грушеньки остаться с ним освобождает Дмитрия от эгоцентричности и дает ему возможность почувствовать сострадание к другим. Его преображение утверждает найденная им по пробуждении подушка, утверждает так же наверняка, как образы воскресения предсказывают преображение Алёши.

Однако сон Дмитрия лишь отчасти преобразует его. Сон приводит его к осознанию того, что и у других есть жизни, в которых должна быть взлелеяна каждая частичка, так же как в его собственной жизни. Он искренно страдает от того, что избил Григория, например. Он также начинает стыдиться того, что желал смерти Федору Павловичу, хоть и продолжает в то же время настаивать, что не он убил его. Он также осознает, что его непреодолимая страсть к физическим наслаждениям вредит ему в глазах окружающих и что, даже если он и неповинен в смерти отца, то жил он все же несправедливо. Он говорит Алёше, что хочет пострадать, что пойдет в Сибирь, в каторгу. В то же время, однако, он соглашается и на план Ивана – бежать из партии арестантов во время пересылки. Как он говорит Алёше, он чувствует, что в нем возник новый человек, но боится, что если его будут физически унижать, он потеряет этого нового человека в себе. Этот страх особенно горек и свойствен тому, кого столько раз *теряли* в детстве – упускали из виду как личность. Алёша соглашается, что Дмитрий еще слишком слаб, чтобы понести крест, которого он не заслуживает²².

Сну Дмитрия, как и сну Алёши, предшествуют сакральные аллюзии. В случае Алёши, когда он засыпает, читается подлинный текст Писания. В случае Дмитрия отсылка более слабая. Главы, непосредственно предшествующие сну, главы, в которых Дмитрий сталкивается с обвинением в убийстве и – думая, что он может с легкостью все объяснить, – начинает подробно рассказывать о своих действиях, называются “Хождение души по мытарствам. Мытарство первое”, “Мытарство второе”, “Третье мытарство”, отсылая к мучениям Христа на пути к месту распятия, так же как и к мучениям души, восходящей к небесному суду. Заметность перечня в заглавиях, однако, указывает еще и в иных направлениях: среди прочего – на три искушения Христа, упомянутые Иваном в “Легенде о Великом Инквизиторе”, и на три визита Ивана к Смердякову.

Когда Дмитрий засыпает, мы улавливаем не слова сакрального текста, а всё тот же голос секулярного повествователя. Рассказ повествователя отмечен, однако, другим грамматическим временем. Сон рассказывается в настоящем времени: способ, часто принятый и в разговорном, и в письменном русском языке для привнесения в восприятие слушателя или читателя ощущения того, что события происходят здесь и теперь. Повествование ведется от третьего лица, но повествователь, до этого момента сохранявший дистанцию по отношению к Дмитрию за счёт того, что приправлял свою историю рассудительными комментариями по поводу чувств и поведения молодого человека, теперь уменьшает разрыв тем, что вводит нас в его сон. Как и в сне Алёши, повествование перемежается с речью от первого лица. В сне Дмитрия, однако, речь представляет собой почти постоянный диалог, и к тому же диалог бесплодный. На вопросы ответов нет. Дмитрий упрямо спрашивает, почему поселяне страдают и почему плачет дитё, но ямщик отвечает, скорее описывая, что он видит, чем объясняя.

В этом сне чувство сакрального значительно притушено профанным диалогом, и авторитет секулярного повествователя от третьего лица, оценивающего ситуацию вчуже, остается в силе даже когда его голос сдвигается к более персонализированному типу дискурса. С одной стороны, сон Дмитрия, очевидно, связывается с сакральными названиями глав, подразумевающих, что душа Дмитрия проходит мытарства, т.е. процесс очищения. С другой стороны, наличный повествовательный дискурс сна – профанный. В результате стыд Дмитрия от своей оставленности и забытости изгоняется только частично. После сна он знает, что Гру-

шенька его любит и всем жертвует для него, но его все еще мучит ревность – страх, что Грушенька покинет его ради кого-нибудь еще. К тому же он не может полностью превозмочь пережитое: то, что с ним обращались как с чисто физическим объектом, – его мучит мысль, что его могут начать бить на пути в Сибирь, и в результате всего этого он соглашается на составленный его братом план бегства.

Повествование о сне Ивана – если это только был сон – происходит в романе относительно поздно. Брат Иван борется с неослабевающим чувством стыда, связанным с его воспоминанием о ночи перед отъездом из отцовского дома. В тот вечер у Ивана был неприятный разговор со Смердяковым, в котором Смердяков грубо намекнул на способ, каким может быть убит Федор Павлович к выгоде Ивана. Иван, косвенно дав Смердякову понять, что он хочет этой смерти, стоит наверху лестницы поздно ночью, прислушиваясь к передвижениям своего отца. Сев в поезд на Москву на следующее утро, он заключает, что он подлец.

После убийства Иван посещает Смердякова, который говорит ему, что он, Смердяков, был физическим орудием смерти, но что Иван был настоящим и истинным ее вдохновителем и, следовательно, убийцей. Иван это давно подозревал и решает дать правдивые показания на суде над Дмитрием. Он намеревается чистосердечно признаться в своей любви и ревности к невесте Дмитрия и объявить о своей вовлеченности в предательский план Смердякова, таким образом и восстановив связь со своим братом, и отказавшись от своей фатальной склонности к самоудвоению. Когда он идет домой в метель, ободренный своим решением, он совершает доброе дело. Он наталкивается на пьяного мужика, которого он сбил с ног раньше тем же вечером. Он подбирает его и устраивает так, чтобы о нем позаботились. Это-то происходит наяву. Но затем он идет к себе на квартиру, где его целеустремленность испытывает фундаментальное потрясение – в его комнате сидит черт, еще один из многочисленных Ивановых двойников, и он-то как раз упрямо не желает, чтобы от него отрекались.

Следует длинный разговор, после которого Иван заболевает горячкой. Он умудряется-таки дать показания на суде над Дмитрием, заявляя на себя, так же как и на Смердякова, но говорит он бессвязно, и его показания не принимают в расчет. Вовсе не испытав облегчения после дачи показаний, Иван еще сильнее заболевает и к концу романа всё еще не идет на поправку.

Этот сон, или кошмар, или видение рассказывается в совсем иной манере, чем сны Алёши и Дмитрия. Он состоит главным

образом из пространных монологов черта и перемежается лишь изредка взрывами Иванова гнева. Хотя Иван приписывает голос, ведущий повествование, черту, он, тем не менее, подозревает и даже желает, чтобы на самом деле это был его собственный голос. Однако ему не стоило бы на это надеяться. Ведь если черт и в самом деле не более чем еще один Иванов двойник, тогда сон не имеет силы освободить Ивана от его одержания самим собой как субъектом повествования²³.

На самом деле, черту вполне удаётся ограничить себя повторением того, что и сам Иван уже сказал или подумал в своё время. В одном случае, например, он рассказывает длинный анекдот о философе, отрицавшем вечную жизнь и приговоренном по смерти пройти квадриллион километров, чтобы искупить свой грех. Наказание, по-видимому, бесконечно, но кающийся в конце концов завершил его и провозгласил славу раю. Иван восклицает раздраженно, что он сам сочинил этот анекдот несколько лет назад²⁴.

Таким образом, оказывается, что Ивану предназначено повторить в своем сне ошибки, совершенные им наяву, в сознательной жизни. Учтивый рассказчик анекдотов, творец историй, колеблющихся между верой и неверием²⁵, Иван стремится сделать себя независимым и самодостаточным субъектом своих действий. Даже его попытка оказать милость – его забота и беспокойство о пьяном мужике – двусмысленна, так как это именно он сначала бросил этого человека замерзать. Так что он продолжает разбираться с самим собой, а не с другим, ближним.

Есть всё же основания думать, что почти монологичный поток болтовни, образующий Иванов сон, может, в конце концов, послужить, подобно снам Алёши и Дмитрия, к его преображению, хотя бы отчасти, и в истинного брата, и в истинного сторожа братьям своим. Иван твёрд в своём намерении выгородить Дмитрия, и он дает необходимые показания в суде. Речь его беспорядочна, в неё врываются обрывки пережитого им бесовского наваждения, показывая, что он всё еще раздираем страстями. Публика в суде считает его временно помешанным и игнорирует его свидетельство, но, подобно убийце, однажды встреченному молодым Зосимой, Иван исповедуется и тем очищает себя от греха.

Смердяков, на самом деле убивший своего отца, мучающий брата Ивана, отправляющий брата Дмитрия на каторжные работы²⁶, – это единственный брат, которому ни в малейшей степени не дано пережить освобождения и преобразования посредством

сна. Нельзя сказать, чтобы он не был на потенциальной грани такого опыта. Ведь Смердяков – эпилептик, и он переносит припадок после убийства Федора Павловича. По крайней мере одного-то из своих героев-эпилептиков Достоевский в своё время пожелал наградить овладевающим на краткий момент всем существом восторгом и откровением в миг перед припадком²⁷. Но этот герой не Смердяков. Смердякову в этом миге отказано. Он сам говорит Ивану, что после припадка был без сознания два дня. В этом состоянии беспамятства он, очевидно, не переживает ни восторга, ни откровения. Возможность увидеть вещий сон у него остается нереализованной.

На протяжении первой половины “Братьев Карамазовых” Достоевский настоятельно и прямо ставит вопрос о том, что значит быть братом. Три законных брата Карамазовых отвечают на этот вопрос по-разному. Прежде всего, и наиболее очевидно, они определяют свое братство в отношении друг к другу. Дмитрий, сын другой, чем у Ивана и Алёши, матери, и воспитанник других “благодетелей”, естественно, биологически отдален и отчуждён от своих братьев. Более того, он появляется в романе в статусе и качестве ребенка. Он вполне ощущает свои собственные желания и нужды, но о нуждах своих ближних и о них самих имеет лишь приблизительное представление. Все еще ожидая, что его, наконец, “найдут” и признают вполне дееспособным субъектом, он едва способен понять природу тех уз, которые соединяют его с Иваном и Алёшей. Алёша, всегда признающий других, и, в свою очередь, всегда ими признаваемый, чувствует очень различную и очень сильную ответственность за обоих братьев. Он, тем не менее, бросает искать одного из них (Дмитрия), после того как его веру тяжело испытывал другой (Иван). Иван же, напротив, в тот или иной момент открыто отвергает каждого из своих братьев.

За вопросом об открыто признаваемом братстве, однако, стоит вопрос о тайном, постыдном братстве. Ни Дмитрий, ни Иван, ни даже Алёша не желают признавать лакея Смердякова своим братом. Требование сделать это, тем не менее, настоятельно и наиболее ясно сформулировано Зосимой. В размышлении о своей давней юности Зосима тесно переплетает свое обращение со слугой с памятью о давно почившем брате, таким образом связывая братьев и слуг по ассоциации. Он приравнивает слуг к братьям ещё более прямо, когда пересказывает библейскую историю об Иосифе, в которой брат и слуга буквально одно и то же лицо. И нам, и Алёше с Иваном и с Дмитрием пред-

лагается возможность признать очевидную аналогию со Смердяковым.

В тот момент, как Смердяков признан братом, возникает третий уровень братства – между господами и слугами вообще. Алёше удастся реализовать это определение братства с легкостью, когда он признаёт одного из случайных слуг своего отца, Снегирева, братом. Передавая деньги от Катерины Ивановны, Алёша выражает свое предложение на языке братства: “Она именно поручила мне уговорить вас принять от нее вот эти двести рублей как от сестры (...) Но ведь есть же и на свете братья” (14, 190).

На протяжении первой половины романа каждый из Карамазовых по-своему погрешает против идеи братства; во второй половине каждый приходит к моменту потенциальной благодати, являющейся в виде сонного видения, после которого каждому предоставляется возможность исправить свой грех. Некоторые из снов в конце концов оказываются более эффективными, некоторые менее. Но они направлены на один эффект: предречь, с какой вероятностью сновидец должен признать и восстановить утраченные связи со своими братьями. Достоевский даёт знать о степени этой эффективности посредством формальных средств – через тип повествовательной характеристики каждого сна²⁸.

Иван, чья судьба остается неопределенной в конце романа, стирает различие между своим словом и словом своего привидения-черта, именно тем, что отказывается уступить ему (как и вообще кому-нибудь) свой статус субъекта повествования. Он, таким образом, не оставляет пространства для трансцендирующего дискурса – дискурса, преодолевающего пределы профанной реальности. Дмитрий – субъект хотя бы постольку, поскольку он видит сон, но не он главный повествователь. Язык его сна профанный, но комментарии к нему повествователя от третьего лица отсылают к высшему уровню реальности (три мытарства; замечание о сне, что он не к месту и не ко времени, т.е. над местом и временем или вне их). Подобно Ивану, Дмитрий пытается отгадать значение сна посредством страстного диалога, но, в отличие от Ивана, он испытывает глубокое сочувствие, не перестаёт спрашивать и допытываться, почему же “дитё” должно страдать. Поэтому и его сон формирует его как брата. Алёша – брат, избранный как таковой в откровенных замечаниях автора, – вдохновлён сном, в котором его собственное повествование неразрывно сплетается с божественным Писанием. Проснувшись, он оказывается активным участником благодатной и милосердной жизни и истинным братом каждому, исключая лишь презрен-

ного Смердякова. Восторженные слова Коли Красоткина с силой звучат в самом конце романа как недвусмысленное свидетельство удивительного преображения Алёши: “Ура Карамазову!”.

Перевод с английского Татьяны Касаткиной под редакцией Ольги Меерсон

¹ Я хотела бы поблагодарить Дебору Мартинсен, внушившую мне смелость написать эту статью и давшую много существеннейших советов. Благодарю также Ольгу Меерсон, Робин Фойер Миллер и Нэнси Руттенберг за их щедрую помощь и ценные замечания.

² Этот вопрос лежит в центре подхода к “Братьям Карамазовым” Ольги Меерсон в 6 главе ее книги “Dostoevsky’s Taboos” (Dresden; München: Dresden Univ. press, 1998. P. 183–209; см. также ее статью в настоящем издании). В то время как она сосредоточивается, главным образом, на Смердякове, в этой работе я буду рассматривать всех четверых братьев.

³ Братство, конечно, не восстановлено полностью, так как Смердяков, четвертый брат, остается непризнанным в этом качестве. Здесь я следую за рассуждениями Меерсон.

⁴ Главное исключение из общего пренебрежения Дмитрием, как уже было сказано, – Григорий. Доктор Герценштубе, однако, тоже “помнит” Дмитрия ребенком, хотя и не может припомнить подходящих русских слов, чтобы донести свою память до окружающих. Об этом см.: *Belknap R.L. The Genesis of “The Brothers Karamazov”* // Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 1990. P. 84; а также его же: *Memory in The Brothers Karamazov* // Dostoevsky: New Perspectives / Ed. R.L. Jackson. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1984. P. 238. Действительно, Белнэп говорит в последней работе, что “Братья Карамазовы” можно прочесть в целом как опыт о воспоминании и забывании (P. 233).

⁵ Робин Миллер описывает Дмитрия как персонажа, для которого возможно множество сюжетов (см.: *Miller R. The Brothers Karamazov Today* // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. R.L. Jackson. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004. P. 8). Я полагаю, что эта открытость разным возможностям происходит, отчасти, из его все еще лишь отчасти реализованной субъективности.

⁶ Меерсон рассматривает отказ признать Смердякова братом как главное табу романа. См.: *Meerson O. Dostoevsky’s Taboos*. Dresden – München: Dresden Univ. press, 1998. P. 183.

⁷ Здесь я расхожусь с Меерсон, которая считает, что “как раз [свойственное Смердякову] избегание прямого цитирования обеспечивает эффективность интертекста, заставляя читателя испытать некоторый иррациональный ассоциативный дискомфорт” (Ibid. P. 188). См. также работу О. Меерсон в настоящем издании.

⁸ Белнэп, например, полагает, что Книга 1 в “Братьях Карамазовых” устанавливает оппозицию между Федором Павловичем, забывающим и людей, и вещи, и Алёшей, который помнит (см.: *Belknap R.L. The Genesis of “The Brothers Karamazov”*. P. 80). В “Memory in *The Brothers Karamazov*” он распространяет свое наблюдение до того, что характеризует весь роман как опыт о воспоминании и забывании, вновь называя Алёшу главным восминателем (P. 233–234). Диана Томсон также обращает внимание на то, что Алёша помнит мать, называя это “фундаментальным агиографическим эпизодом истории его жизни” (*Thompson D.O. The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory*. Cambridge:

Cambridge Univ. press, 1991. P. 82). Тем не менее, она же отмечает, что он на время забывает Дмитрия, потому что его сбил с пути Смердяков и искушал Иван. В то время как Смердяков и Иван, безусловно, являются внешними агентами Алёшиной забывчивости, Зосима действует как противовес, напоминая Алёше о Дмитрии. То, что ему не удалось найти старшего брата, должно, следовательно, быть отнесено непосредственно на его счет.

⁹ По этому вопросу см.: *Broucek F.J. Shame and the Self*. N.Y.; L.: Guilford press, 1991. P. 48.

¹⁰ В одном из многих случаев удвоения в романе Иван вовлекается в отношения с Lise, которая на словах помолвилась с Алёшей. Lise также заявляет, что не любит Ивана.

¹¹ Деннис Патрик Слэттери указывает, на мой взгляд, абсолютно верно, что “разлагающееся тело Зосимы – режущее, совершенно неожиданное свидетельство для веры, которая приходит в упадок, настаивая на совершении чудес по заказу” (*Slattery D.P. The Wounded Body: Remembering the Markings of the Flesh*. Albany, N.Y.: State Univ. of N.Y. press, 2000. P. 116).

¹² Ричард Пис в “*Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels*” (Cambridge, 1971. P. 258) отмечает, что Алёша теряет обоих отцов, Федора Павловича и Зосиму, одновременно.

¹³ Этот момент отмечен в работе: *Morson G.S. Verbal Pollution in The Brothers Karamazov* // *Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 1978, N 3; то же в: *Fyodor Dostoevsky's The Brothers Karamazov* / Ed. H. Bloom. N.Y.: Chelsea House, 1988. P. 88.

¹⁴ Нина Перлина называет эту историю в числе трех развернутых комментариев на библейские тексты в “Братьях Карамазовых” (еще две – это истории Лазаря и Иова). Я согласна с ее точкой зрения, что эти тексты служат для соединения земного мира и мира божественного. См.: *Perlina N. Varieties of Poetic Utterance: Quotation in “The Brothers Karamazov”*. Lanham (MD): Univ. press of America, 1985. P. 72–73.

¹⁵ Здесь я не согласна с Сергеем Хакелем, утверждающим, что материал “агиографии” Зосимы не авторитетен, потому что значительно удален от единого повествователя (см.: *Hakel S. The Religious Dimension: Vision or Evasion? Zosima's Discourse in The Brothers Karamazov* // *New Essays on Dostoevsky* / Ed. by M.V. Jones, G.M. Terry. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1983. P. 141). Сходное утверждение выдвинуто и Малькольмом Джоунсом, который защищает “пост-христианское” прочтение романа, базирующееся на изменчивом голосе повествователя и многослойности повествования (см.: *Jones M.V. Dostoevsky after Bakhtin: Reading in Dostoevsky's Fantastic Realism*. Cambridge; N.Y.; Port Chester; Melbourne; Sydney: Cambridge Univ. press, 1990. P. 185). Мне кажется, что утверждения Хакеля и Джоунса представляют собой, по выражению Фетюковича, палку о двух концах. Я могла бы возразить, что, по мере удаления повествования от своего источника, оно становится более общепринятым и, следовательно, более приемлемым. В то же время, оно более настойчиво внедряется в общественное сознание.

¹⁶ Лайза Нэпп подобным же образом определяет “внутреннюю духовную перемену” происшедшую с Алёшей на протяжении встречи с Грушенькой как решающий поворотный момент в его ожидании чуда, см.: *Knapp L. The Annihilation of Inertia: Dostoevsky and Metaphysics*. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 1996. P. 204.

¹⁷ Марк Г. Помар предложил анализ запутанной структуры сна и того, как она действует на разных уровнях сознания, в статье: *Pomar M.G. Aleša*

Karamazov's Epiphany: A Reading of "Cana of Galilee" // *Slavic and East Europ. J.* 27. 1983. Vol. 27. P. 47–56.

¹⁸ Валентина Ветловская, называя Алёшу "героем жизни", утверждает, что он является, по крайней мере, отчасти, святым, который приходит к святости после пережитых испытаний и ошибок, см.: *Vetlovskaja V.A. Alyosha Karamazov and the Hagiographic Hero // Dostoevsky: New Perspectives / Ed. R.L. Jackson. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1984. P. 212.*

¹⁹ Здесь я согласна с Харриет Мурав. Посредством сна Дмитрий "восходит от земного пира в Мокром к духовному пиру братской любви". См.: *Murav H. Holy Foolishness: Dostoevsky's Novel and the Poetics of Cultural Critique. Stanford: Stanford Univ. press, 1992. P. 143.*

²⁰ То, что Дмитрия почти всегда называют в романе уменьшительным именем "Митя", также работает на его восприятие как ребенка.

²¹ Я не согласна с интерпретацией Ричарда Писа, утверждающего, что восприятие во сне «"полета Дмитрия в бездну вверх ногами" – этой сумасшедшей скачки в Мокрое» есть выражение Дмитриевой вины отцеубийства. См.: *Peace R. Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971. P. 284;* см. также статью Ричарда Писа «Правосудие и наказание: "Братья Карамазовы"» в настоящем издании. Сон служит скорее для того, чтобы изгладить предшествующие события, освободить от них Дмитрия. В этом сне о страдающем дите и его матери Дмитрию явлена профанная версия Алёшиного видения о Христе и Его Матери. Лайза Нэпп прочитывает Алёшино видение Каны как одно из тех, в которых "Мариино сострадание противостоит мужскому логосу Христа" (*Knapp L. Mothers and Sons in The Brothers Karamazov: Our Ladies of Skotoprigonievsk // A New Word on The Brothers Karamazov. P. 46–47*). В моем прочтении снов в них нет непримиримой напряженности, так как сакральный мир способствует исцелению страждущих сыновей Карамазовых.

²² Здесь я согласна с Робертом Джексонсом, полагающим, что Алёшино решение связывает его с Великим инквизитором, провозгласившим, что человечество слишком слабо, чтобы принять на себя бремя, которое истинная вера налагает на верующего. См.: *Jackson R.L. Dmitrij Karamazov and the "Legend" // Slavic and East-European J. 1965. Vol. 9, N3. P. 64.*

²³ Дебора Мартинсен отождествляет черта Ивана со всем, что есть самого плохого в Иване, т.е. с его стыдом, пронизательно замечая, например, что реакция Ивана на его пошлого черта удивительно похожа на его же реакцию на своего пошлого отца, см.: *Martinsen D.A. Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure. Columbus: Ohio State Univ. press, 2003. P. 207–208.* См. также ее статью в настоящем издании.

²⁴ Ф.Ф. Силей называет эту повесть "мертвой точкой" в Ивановой борьбе между верой и неверием. Он также указывает, что хронологически это самая ранняя повесть, сочиненная Иваном, но что она, тем не менее, рассказана в романе лишь сравнительно поздно, см.: *Seeley F.F. Ivan Karamazov // New Essays on Dostoevsky. P. 116.* Это означает, что борьба Ивана все время продолжалась, но сейчас достигла критической точки.

²⁵ Робин Фойер Миллер указывает, что Иван представлен в романе главным образом посредством своих "литературных" трудов, и полагает, что его биография – это его библиография. См.: *Miller R.F. The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel. N.Y.: Twayne, 1992. P. 37.*

²⁶ Морсон определяет Смердякова как аномалию, перед которой спасует любая классификация (см.: *Morson G.S. Verbal Pollution in The Brothers*

Karamazov. P. 86). Согласно Морсону, Смердяков разрушает собственную семью и, более широко, саму идею семьи (P. 93). В моем прочтении я более склоняюсь к точке зрения Меерсон, рассматривающей Смердякова не как аномалию, но, скорее, как брата, ставшего козлом отпущения (см. ее работу в настоящем издании “Четвертый брат или козел отпущения *ex machina*?”).

²⁷ “Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармонической радости и надежды, полное разума и окончательной причины” (8, 188).

²⁸ Подразумеваемая обратная сторона такого прочтения та, что профанное повествование бесплодно, что отметил еще Виктор Террас, когда написал, что любая форма временной правды, будь то закон, психология или эмпирика, нерелевантна правде Господней, см.: *Terras V. The Art of Fiction as a Theme in The Brothers Karamazov // Dostoevsky: New Perspectives*. P. 204.





А.П. Власкин

СУДЬБЫ ГЕРОЕВ ПОД ВОПРОСОМ

Для предлагаемой темы могут послужить *наводящими* отдельные замечания отечественных исследователей. Обратим внимание на краткую выборку соответствующих цитат.

М.М. Бахтин: «В произведениях Достоевского нет окончательного (...) слова. Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос – “кто *он*?”. Здесь есть только вопросы – “кто *я*?” и “кто *ты*?”. Но и эти вопросы звучат в непрерывном и незавершенном внутреннем диалоге»¹.

Д.С. Лихачев: у Достоевского «всё находится как бы в стадии выяснения и “расследования”. Автор не только изображает, но испытывает, выпрашивает, “интервьюирует”» (действительность)².

А.В. Чичерин: “Диалог в романах Достоевского обычно строится как выпытывание одним человеком другого”³.

Р.Г. Назиров: “Установка Достоевского – не анализ, а нравственный экзамен героя-идеолога”⁴.

Достаточно очевидно, что во всех этих случаях намечаются выходы к постановке проблемы. Это *проблема художественного статуса вопроса* в мире Достоевского. По Бахтину, именно вопросы генерируют стихию диалогизма (а романы этого писателя, как мы помним, “сплошь диалогичны”). У других исследователей понятие *вопроса* не употребляется, но во всех этих *испытаниях, выпытываниях*, тем более в нравственных экзаменах героев, – как же обойтись без *вопросов*, без настойчивого, прямого или косвенного, *вопрошания*?

Объективности ради следует учитывать, что функциональный статус *вопрошания* в художественном мире имеет значение не только применительно к Достоевскому. “Художник, – писал Чехов, – должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует – уже одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого

начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать”⁵.

Интересное высказывание об универсальной значимости *вопрошания* – уже не только в творчестве художника слова, но в принципиальной позиции мироотношения – находим у современного культуролога Г.Д. Гачева: «О, эта роскошь незнания, непонимания! Какая благодать – в таком вопрошании находиться! “Дивясь божественным природы красотам...” Правда, такое “вопрошание” сильнее утверждения, есть на самом деле сильное утверждение: мир – разумен, бытие есть благо, а вопрошание мое есть воронка и тяга, куда я засасываю очередную связь вещей и идей в сем (...) мире». И тогда воспринимается “каждый ответ – как драма, действие вопросов”⁶.

Такое понимание – слишком масштабно, оно размывает все границы и весь мир раз и навсегда “ставит под вопрос”. Нас интересует сейчас возможность *вопрошания* сугубо художественной природы. И интерес этот находит поводы в творчестве Достоевского, которого – как художника – отличает особо пристрастная склонность к форме и духу вопроса. Он не только изначально их себе *задает* (по чеховской формулировке), но весь творческий процесс у него идет как бы в *тонусе вопросов*; они у него идеологически и художественно конструктивны. Они своего рода – *закон и благодать* его художественного мира.

Кажется, первым, кто прямо указал на эту склонность Достоевского, был В.В. Розанов. В своей известной статье о легенде “Великий инквизитор” он акцентирует внимание на признании Достоевского, высказанном в 1870 г. в письме Ап.Н. Майкову. Речь там, в частности, шла о замысле большого романа (“Житие великого грешника”): “Главный вопрос, который проведется во всех частях, – тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, – существование Божие” (29₁, 117). И в дальнейшем – по замечанию Розанова – «религиозный вопрос затем уже не исчезает в произведениях Достоевского: в каждом романе он касается его, но так, что мы живо чувствуем, как он только откладывает его до минуты, когда в силах будет сделать это без внешних помех, неторопливо и свободно. Наконец минута эта настала и появились “Братья Карамазовы”». Далее в своем проникновенном “критическом комментарии”, высказываясь по поводу знаковой встречи Алеши с Иваном в трактире, В.В. Розанов делает примечательную оговорку: «Кажется, действительно было время, когда люди сходились и расходились на “вековых вопросах”, роднясь на интересе к ним ближе, неже-

ли даже на узах родства. <...> Как это сделалось, что самое интересное очень скоро стало у нас самым неинтересным, – об этом произнесет свой суд будущая история. Несомненно только, что умственный индифферентизм, равнодушие ко всяким вопросам никогда еще не было так беззастенчиво, как в подрастающих на смену нам поколениях»⁷.

Пожалуй, в нашу эпоху горечь Розанова потеряла свою остроту. Интерес к Достоевскому подогревается сегодня во многом именно “вопрошающими” факторами науки и культуры в целом. Но в самом внимании к “вопросам великого писателя-духовидца” и в понимании художественного статуса этих вопросов – возможен крен в иную сторону.

Нельзя сказать, что после Розанова концептуальную значимость *вопросов* у Достоевского не замечали. Но ей, быть может, уделяли все-таки недостаточное внимание, – даже если этого внимания было много. Неоднократно об *открытых вопросах* ярко высказывался Г.С. Померанц. Например: “Творчество Достоевского разрушает стену ответов, построенных культурой, и сталкивает лицом к лицу с открытым вопросом”⁸. Или еще: “Творчество Достоевского строится на открытых вопросах и приучает жить в мире открытых вопросов”. Или даже так: “При подступах к целостности бытия и к смыслу жизни вопрос – последняя форма ясной мысли, за ним – только встреча с бездной, где раскрываются крылья безмолвного созерцания. Читателю Достоевского остается жить в мире таких вопросов и искать непосредственных, мгновенных решений в сердце”⁹.

Как мне представляется, эти суждения эвристичны и изящны – но не в силу достоверности, а как будто за счет чего-то другого. Быть может, за счет некоей логической “дистилляции” художественного материала. Получается как у подпольного парадоксалиста, о котором сам Померанц однажды заметил: “<...> рождается новый человек <...>. Ответ для него – ничто, вопрос – все”¹⁰. Пожалуй, все-таки *не совсем так*, а в иных случаях – *совсем не так*. Не только читателю Достоевского, но даже и его героям вовсе не “остается жить в мире таких вопросов” – т.е. лишь *открытых вопросов*. В этом художественном мире к ним можно действительно все свести – но ценой утраты многообразия значений и выражений. Впрочем, что касается субъективной позиции героев, такая возможность остается, как дополнительная и очень важная составляющая в характеристике конкретного образа. К подобному художественному варианту мы еще обратимся – в связи с рассмотрением соотноше-

ния позиций героев в романе “Братья Карамазовы”. Теперь же важно учесть иные варианты и даже, по возможности, весь их спектр. Потому что, во-первых на мировоззренческих вопросах свет клином не сошелся, а во-вторых, наряду с *вопросами любого рода* художественно продуктивными представляются у Достоевского и *ответы* в не менее широком спектре выражений.

Чтобы убедиться в этом, целесообразным будет начать с привлечения художественного материала из других романов, в частности – из “Преступления и наказания”.

Показателен, например, образ Свидригайлова. Для Раскольникова он – достаточно очевидный образно-воплощенный вопрос. Однако обратимся к самоубийству персонажа. Оно данного “вопроса”, конечно, не закрывает, более того, само по себе остается неясным в причинах и значении. Тем не менее самоубийство это подтолкнуло центрального героя к признанию. Значит, оно – еще и некий неожиданный *ответ* Раскольникову, ответ на его внутреннее лихорадочное *что делать?* Этот ответ пополняет целый ряд других очень разных ответов-подсказок – таких как любовь и надежда Сони, следственная игра Порфирия... По этому поводу Бахтин справедливо замечает: “Достаточно человеку появиться в его [Раскольникова] кругозоре, чтобы он тотчас же стал для него воплощенным *разрешением его собственного вопроса*”¹¹ (курсив мой. – А.В.). Другое дело, что и вопросы у Достоевского разрешаются, но не закрываются, и ответы – не окончательны.

Думается, Г.С. Померанц абсолютно прав, когда видит у Достоевского повсюду *вопросы*. Только не следует нивелировать эти вопросы в какой-либо единой форме – хотя бы и столь многозначительной, как метафизический крик души. (У Померанца же всё тяготеет как бы к единственности: “*Вопрос* меняет свои облики, но не исчезает, *он* возникает снова и снова (...) в самых неожиданных поворотах ума, в самых фантастических характерах”¹² – курсив мой. – А.В.). Не стоит и возводить вопрос в статус “последней формы ясной мысли” (см. выше). Тем более если присмотреться ко всему разнообразию вопросов у Достоевского – какая уж тут ясность... Разнообразие это можно разве что несколько упорядочить – и то лишь условно, – чтобы как-то в нем ориентироваться. Следует, например, для начала выделить два аспекта различения вопросов – содержательный и формальный. И в каждом из них вопросы по-своему дифференцируются.

В аспекте содержательных выражений можно, например, различать вопросы:

– Мировоззренческие (“Если Бога нет, то какой же я капитан?”).

– Художественно-концептуальные (“Тварь ли я дрожащая или право имею?..”).

– Сюжетные (“Зачем живет такой человек?”).

– Образно-типологические (“Кто был я и кто была она”).

Заметим, что смена точек зрения может менять статус одного и того же вопроса. Мировоззренческий обычно выполняет и художественно-концептуальную функцию, может играть и сюжетную, и типологизирующую роли. Любые градации здесь достаточно условны.

В аспекте формальных выражений различимы:

– Прямые вопросы.

– Риторические.

– Ложно-риторические.

– Вопросы как *загадки* (*секреты*, *тайны* и пр.).

– Вопросы невысказанные и выявляемые лишь через непроизвольные «ответы».

– Образные воплощения вопросов (Свидригайлов – для Раскольникова, Кроткая – для Ростовщика).

Это неполные перечни возможных выражений вопроса у Достоевского. Но они сами по себе уже дают представление о масштабах многообразия. Они позволяют предполагать, что *вопрошание* – это не просто интонация или форма мысли; это некая принципиальная стихия. И как таковая, она скорее всего не подлежит завершающему учету. Сколько бы градаций *вопрошания* у Достоевского мы ни выделяли – в его текстах найдутся новые примеры, размывающие рамки классификации. В этом *вопрошание* подобно *диалогизму*, широкие видоизменения которого убедительно показаны М.М. Бахтиным.

Наряду с диалогизмом, стихия вопрошания может считаться универсальной для художественного мира Достоевского. Дело в том, что она различима и важна как в содержании, так и в форме: по-своему объединяет эти измерения и в каждом имеет богатые нюансы выражения. По масштабам выраженности в текстах она, конечно, не настолько всеохватна, как диалогизм, но зачастую более конкретна и не менее принципиальна для прояснения своеобразия поэтики Достоевского.

В рамках одной статьи не представляется возможным развернуть достаточно строгую систему аргументации в обоснование заявленных представлений. Наряду с теоретической проработкой поставленной проблемы, требуется широкий подбор и осно-

вательный комментарий примеров по предложенным выше перечням возможных выражений *вопросания* у Достоевского¹³. Однако и статья позволяет – даже обязывает – заявленную тему если не раскрыть, то *приоткрыть* через обращение к ряду примеров и именно в русле “постановки проблемы”.

Для обнаружения *стихии вопросания* показательна общая высокая частотность использования формы вопроса в текстах Достоевского – как в косвенном, так и в прямом выражении. Возьмем один пример, опять-таки из “Преступления и наказания”. В главе 4 части 5 разворачивается сцена решающего объяснения Раскольникова с Соней. Здесь воспроизведено 114 открытых, т.е. “озвученных” реплик. Среди них есть составные, которые включают в себя до трех десятков коротких предложений (когда, например, Раскольников объясняет причины, которые привели его к убийству). Около сорока из этой более чем сотни реплик озаглавлены прямыми вопросами персонажей – обращенными то к собеседнику, то к себе. Иные из реплик состоят из целого ряда сплетающихся вопросов. Вот, например, лишь один фрагмент обмена вопросами: “... Если бы вдруг все это теперь на ваше решение отдали: тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне? То как бы вы решили: кому из них умереть? Я вас спрашиваю. {...}

– Да ведь я Божьего промысла знать не могу... И к чему вы спрашиваете, чего нельзя спрашивать? К чему такие пустые вопросы? Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?” (6, 313). Здесь разворачивается целая череда вопросов, и если присмотреться – каждый принципиален, любой можно слышать и понимать акцентированно.

Наряду с открытым диалогом, в этой сцене достаточно много авторских ремарок, и многие воспроизводят внутренние, невысказанные реплики. А из них – уже больше половины оформлены как вопросы к себе. Вот пример: «В переменившемся тоне его слов ей вдруг послышался убийца. Она с изумлением глядела на него. Ей ничего еще не было известно, ни зачем, ни как, ни для чего это было. Теперь все эти вопросы разом вспыхнули в ее сознании. И опять она не поверила: “Он, он убийца! Да разве это возможно?”» (6, 317). Здесь на пять законченных предложений приходится четыре *вспыхивающих* в сознании Сони вопросов: *Зачем? Как? Для чего? Разве это возможно?*

Можно пространно комментировать вопросы, которые прямо звучат или только подразумеваются в этой сцене. Их здесь

чуть менее сотни, и каждый – со своими нюансами. И ведь это разворачивается в одной только сцене, в одной главе. Было бы бесполезным пытаться охватить вниманием и подвергнуть учету все выражения этой стихии (именно в силу ее природы). Но поверх этого разнообразия, как бы венчая его, проходит нечто особенное, о чем нельзя не сказать. Вся сцена как бы задана или *инициирована* тремя-четырьмя вопросами, которые *толкнули* двух центральных персонажей друг к другу и конкретно к этой встрече.

Вот начало главы (курсивом мною выделены вопросы): «...когда он воскликнул, выходя от Катерины Ивановны: “Ну, что вы скажете теперь, Софья Семеновна?”, то, очевидно, находился еще в каком-то внешне возбужденном состоянии бодрости, вызова и недавней победы над Лужиным. Но странно случилось с ним. Когда он дошел до квартиры Капернаумова, то (...) в раздумье остановился (...) перед дверью с странным вопросом: “Надо ли сказывать, кто убил Лизавету?” Вопрос был странный, потому что он вдруг (...) почувствовал, что не только нельзя не сказать, но даже и отдалить эту минуту (...) невозможно. Он еще не знал, почему невозможно; он только почувствовал это...» (6, 311–312).

Это исходные вопросы Раскольниковова. И первый из них (“Ну, что вы скажете теперь...”) прямо переходит в известную дилемму, которую герой пытается навязать Соне (уже цитировалось: Лужину ли жить или умирать Катерине Ивановне?..). Но входит он к Соне и со вторым, и с третьим вопросами (“Надо ли сказывать, кто убил?..” и “Почему невозможно не сказать?..”). Сочетание трех этих вопросов – и в такой именно последовательности – по-своему задает и отражает перемены в психологическом состоянии Раскольниковова по ходу всей сцены объяснений. Более того, можно заметить, что логика сцепления этих же вопросов задает и парадигму романной судьбы героя в целом. То есть в самом общем виде: вначале – кому жить, кому умирать? затем – надо ли сказывать, кто убил? и наконец – почему невозможно не сказать?

Еще примечательно, что в исходной дилемме есть логическое противоречие, и не содержит ли оно микроб общей казуистики Раскольниковова? Присмотримся: Лужину ли жить или умирать Катерине Ивановне?.. Правильнее было бы противопоставить в дилемме две жизни или две смерти (если жить – то одному или другому? или если уж умирать – то кому из них?). Но Раскольникову важно поставить в ложную зависимость смерть одного от жизни другого. По тому же принципу свою жизнь он “замкнул”

на смерть старухи-процентщицы... Тогда как подлинная логика заключалась *и сказалась* в том, что со смертью старухи – умирает что-то важное и в нем самом. Или, как он сам формулирует в этом разговоре с Соней: “Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!” (6, 322).

Всё это – Раскольников и его три исходных вопроса, с которыми он входит к Соне. А что же тогда *живет и звучит* в ней? Вот ее первая реплика: “– Что бы со мной без вас-то было! – быстро проговорила она, сойдясь с ним среди комнаты. Очевидно, ей только это и хотелось поскорей сказать ему. Затем и ждала” (6, 312).

Заметим, что реплика оформлена как восклицание, но по сути дела заключает в себе вопрос. Притом вопрос этот – не мертвящий (как зачастую бывает у Раскольникова), а живительный. В нем не смерть от жизни, а *жизнь от жизни* ставится в прямую зависимость. И еще одно принципиально здесь у Достоевского: вопрос Сони способен породнить, потому что он одинаково актуален для обоих. “Что бы со мной без вас-то было!” – это мог бы воскликнуть и Раскольников, обращаясь к Соне, а фактически – он с этим в душе и живет.

Итак, вопросами открывается сцена и ими как бы венчается – но не только. Если не звучание, то значение этих исходных вопросов можно угадать и в подтексте всей сцены, т.е. вопросы это сквозные. Можно понимать и так, что вся сцена исходными вопросами как бы художественно сгенерирована и до конца остается в их семантическом поле. Вот эта именно особенность художественного функционирования вопросов у Достоевского – когда они не просто организуют диалоги и держат напряжение, но проникают в подтекст и даже порой *задают* его, задают и тон, и напряжение, и даже направление, в котором разворачиваются сцены и целые судьбы героев, – эта особенность функционирования отводит вопросам место в области *поэтики*. По крайней мере, в романах “великого пятикнижия” такая *поэтика вопрошания* различима.

У Достоевского интересна и выразительна не только частотность использования формы вопросов в отдельных сценах, но и динамика этой частотности – от одной сцены к другой. Отдельные главы романов и повестей перенасыщены вопросами всех разновидностей. В других главах преобладают косвенные формы. Такое распределение можно предугадать, когда в центре внимания оказываются образы с разной степенью идеологической напряженности. У Достоевского очевидна дифференциация

персонажей на *ищущих* (вопрошающих), с одной стороны, и на *косных* – с другой.

Самостоятельный интерес имеют ситуации противостояния персонажей, которые составляют друг для друга *проблему* (Раскольников – Свидригайлов, Раскольников – Порфирий Петрович, Закладчик – Кроткая, Иван Карамазов – Смердяков, и прочие пары). В таких случаях выразительна разновидность диалога, в котором на вопрос отвечают вопросом, по принципу взаимоотражения зеркал.

Более сложное выражение *стихии вопрошания* обнаруживается в скрытых формах. Например, в диалогах последовательные утвердительные реплики могут являться косвенными вопросами, могут *отвечать* и *оспаривать* друг друга (так говорят Раскольников и Соня, Ставрогин и Тихон, Иван и Алеша Карамазовы). Но еще более важным представляется другое проявление скрытой формы вопросов. Это вопросы невысказанные, исключительно *подтекстовые* и выявляемые лишь через произвольные “ответы”. Подобная форма скрытых, *подтекстовых* вопросов представляется особенно важной потому, что через нее осуществляется выход на глубинный уровень значений – за текст, в *метатекст*. Этот уровень сказывается у Достоевского еще и через такие художественные формы, как не подлежащее однозначной интерпретации *молчание* его героев, как *взгляды*, которыми они обмениваются – и *всё понимают*, как бы поверх и сверх любых объяснений... (Об этих художественных формах мне уже приходилось высказываться¹⁴.) Сюда же, на этот уровень смысла, ведут и вопросы без ответов, и ответы без вопросов. Этот уровень, несомненно, принадлежит поэтике Достоевского.

“Преступление и наказание” открывает собой великое пятикнижие Достоевского, “Братья Карамазовы” – завершают. Можно ожидать, что итоговый роман даст выразительный материал для иллюстрации *поэтики вопрошания*. И эти ожидания вполне оправдываются даже при “первом приближении” к его содержанию в аспекте нашей темы. Однако здесь не лишним будет сделать некоторые коррективы в самом подходе.

Дело в том, что в “Братьях Карамазовых” не стоит и пытаться захватить сразу весь спектр выражений *стихии вопрошания*. Есть смысл условно принять тот “узкий путь” (или аспект), который имели в виду В.В. Розанов и Г.С. Померанц. Для убедительности можно пока вынести “за скобки”, обойти вниманием *вопросы* самые обиходные, никаким концептуальным смыслом

не нагруженные. Конечно, при таком жестком отсеке теряется эффект тотальной пронизанности текста формами, значениями и интонациями вопрошания. Но зато с большей достоверностью могут проявиться генеральные вопросы, которыми автор зарядил свой художественный мир.

И что же получаем тогда в “сухом остатке”? – Далеко не “сухой”, напротив, – очень насыщенный результат. Он и выведен в формулировке темы статьи “Судьбы героев – под вопросом”. Ограничимся пока только судьбами центральных героев.

Вот Дмитрий Карамазов – из всех братьев, пожалуй, самый “вопрошающий”. И понятно почему: он из всех – самый беспорядочный, откровенно разбросанный. И кого только он в романе не спрашивает, у кого только не учится. Спрашивает уроков или хотя бы советов, – например, у самого умного, но скрытного брата Ивана. Всем памятна его реплика в келье Зосимы:

« – Позвольте, – неожиданно крикнул <...> Дмитрий Федорович, – чтобы не ослышаться: “Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника!” Так или не так?

– Точно так, – сказал отец Паисий.

– Запомню» (14, 65). И Дмитрий запомнит эту формулу Ивана, хотя ни безбожника, ни даже законченного злодея из него самого не выйдет. Позднее, уже в тюрьме, он будет напрямую искать у брата уроков: “У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит. Я думаю, он масон. Я его спрашивал – молчит. В роднике у него хотел водицы испить – молчит” (15, 32).

Но если молчит Иван – Митя жадно расспрашивает словоохотливого Ракитина. А следом приходит в тюрьму Алеша – и ему адресуются всё те же вопросы: “Меня Бог мучит. Одно только это и мучит. А что как его нет? Что если прав Ракитин, что это идея искусственная в человечестве? Тогда, если его нет, то человек шеф земли, мироздания. Великолепно! Только как он будет добродетелен без Бога-то? Вопрос! Я все про это. Ибо кого же он будет тогда любить, человек-то? <...> Ибо что такое добродетель? – отвечай ты мне, Алексей. У меня одна добродетель, а у китайца другая – вещь, значит, относительная. Или нет? Или не относительная? Вопрос коварный! Ты не засмеешься, если скажу, что я две ночи не спал от этого. Я удивляюсь теперь только тому, как люди там живут и об этом ничего не думают” (15, 34).

Конечно, не стоит верить Дмитрию на слово – будто его только Бог мучит, только эти “коварные” вопросы спать не дают. Автор даже в пределах одной сцены обнажает в нем *разные слои вопрошающей озабоченности*. Дмитрий здесь, при тюремном свидании с Алешей, трижды возвращается к другому вопросу, совсем не метафизическому, а именно – о будущем его отношений с Грушенькой: “Митя <...> держал Алешу обеими руками за плечи и так и впился в его глаза своим жаждущим, воспаленным взглядом. – Каторжных разве венчают? – повторил он в третий раз, молящим голосом” (15, 35).

А затем совсем другой, уже третий слой души, или третий вопрос, которым он на данный момент настолько потаенно мучается, что даже боится его задавать близким людям: “– А Иван-то, – проговорил вдруг Митя, – <...> сам ведь верит, что я убил! <...> – Ты спрашивал его: верит он или нет? – спросил Алеша.

– Нет, не спрашивал. Хотел спросить, да не смог, силы не хватило. Ну прощай!”. Но в дверях Митя все-таки останавливает младшего брата: “– Алеша, говори мне полную правду, как пред Господом Богом: веришь ты, что я убил, или не веришь? Ты-то, сам-то ты, веришь или нет? Полную правду, не лги! – крикнул он ему иступленно”. И потом признается: “Веришь ли: до сих пор боялся спросить тебя, это тебя-то, тебя! Ну иди, иди!” (15, 36).

Так же страшно ему и в то же время *страшно важно* получить ответ на этот вопрос у бывшей невесты. Он просит ее прийти к нему в тюрьму, и наконец дождался: “– Катя, – воскликнул вдруг Митя, – веришь, что я убил?” (15, 188).

Наконец, есть еще один вопрос, который в критический момент вдруг вспыхнул в душе Мити (вспыхнул во сне, в Мокром, на следствии), да так в глубине души и живет. С этим вопросом он не бросается от одного к другому собеседнику. Зато в вопросе этом, по авторскому замыслу, таятся все залогов нравственного очищения для героя. Дмитрий об этом своем “генеральном вопросе” поминает и в тюрьме, наедине с Алешей: «Зачем мне тогда приснилось “дитё” в такую минуту? “Отчего бедно дитё?” Это пророчество мне было в ту минуту! За “дитё” и пойду» (31). Здесь полезно припомнить и исходную, развернутую форму этого вопроса, и авторский комментарий к нему:

(Снятся Дмитрию крестьяне-погорельцы): «– Что они плачут? Чего они плачут? – спрашивает, лихо пролетая мимо них, Митя.

– Дитё, – отвечает ему ямщик, – дитё плачет. И поражает Митю то, что он сказал по-своему, по-мужицки: “дитё”, а не ди-

тя. И ему нравится, что мужик сказал дитё: жалости будто больше.

– Да отчего оно плачет? – домогается, как глупый, Митя. – Почему ручки голенькие, почему его не закутают?

– А иззябло дитё, промерзла одежонка, вот и не греет.

– Да почему это так? Почему? – все не отстает глупый Митя.

– А бедные, погорелые, хлебушка нетути, на погорелое место просят.

– Нет, нет, – все будто еще не понимает Митя, – ты скажи: почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не накормят дитё?

И чувствует он про себя, что хоть он и безумно спрашивает, и без толку, но непременно *хочется ему именно так спросить и что именно так и надо спросить*» (14, 456; курсив мой. – А.В.).

И так далее... Вопросов у Дмитрия возникает много. Пожалуй, это его отличительная черта в ряду других Карамазовых – пестрота вопросов, их взаимное наложение и чередование, многослойность вопрошающих настроений и интонаций.

Если же искать не отличий, а напротив, фамильного сходства – то его можно видеть в наклонности к той самой метафизичности вопросов (о которой уже упоминалось). Г.С. Померанц настаивает на том, что пронизанность “открытыми вопросами” бытия – одна из наиболее характерных примет мира Достоевского. Но еще важнее, что сам писатель как будто прямо декларирует – устами своего Ивана Карамазова – этот идейно-художественный акцент на интересе к вековым вопросам. Вот один фрагмент из разговора с Алешей:

“– Ведь русские мальчики как до сих пор орудуют? Иные то-есть? Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, <...> о чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в трактире-то? О мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же чёрт выйдет, всё те же вопросы, только с другого конца. И множество, множество самых оригинальных русских мальчиков только и делают, что о вековых вопросах говорят у нас в наше время. Разве не так?”

И Алеша соглашается: “– Да, настоящим русским вопросы о том: есть ли Бог и есть ли бессмертие, или, как вот ты говоришь,

вопросы с другого конца, – конечно, первые вопросы и прежде всего, да так и надо, – проговорил Алеша” (14, 213).

Соглашается с такой самохарактеристикой Ивана не только Алеша. Припомним, что с самого начала старец Зосима дает как бы лаконичную формулу духовного наполнения и перспективу судьбы Ивана. И в этой формуле опять-таки знаменательна центральная роль вопроса: “– В вас этот вопрос не решен и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения...”

– А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную? – продолжал странно спрашивать Иван Федорович, всё с какою-то необъяснимою улыбкой смотря на старца.

– Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца” (14, 65).

Всё это выглядит весьма благородно – такая сосредоточенность на великих вопросах и к тому же с оттенком безнадежности их разрешения. Однако можно и насторожиться. Так и вспоминается позднейшая реплика Чёрта из “Кошмара Ивана Федоровича”: “Всё это очень мило; только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины?” (15, 84). Конечно, искренность и серьезность вопросов Ивана не подлежат сомнению. И все-таки накал этой серьезности не может оставаться ровным. Более того, эта серьезность подвергнута в романе испытаниям, пробам на пошлость. И в этих пробах принимают деятельное участие Федор Павлович, а также Смердяков (вполне ожидаемые в этом контексте фигуры). Показательна здесь опять-таки роль вопросов, к которым, как уже сказано, у Карамазовых фамильное пристрастие.

Что касается Федора Павловича, то этот “старый шут” вообще отличается вкусом к разговорам на отвлеченные темы “с подковыркой”. Примечательно, что сугубо серьезный диалог Зосимы и Ивана (фрагмент цитировался выше) предваряется выходкой Федора Павловича – фактически на ту же тему и тоже в форме открытого вопроса: “– Учитель! – повергся он вдруг на колени. – Что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную? – Трудно было и теперь решить: шутит он, или в самом деле в таком умилении?” (14, 41).

Далее, следуя логике сюжета, обратим внимание на известную сцену “за коньячком” (в одноименной главе). Она заметным образом противопоставлена композиционно и явно перекликается по смыслу со сценой в келье Зосимы. Примечательно, что мировоззренческие вопросы не заставляют себя ждать и в этой

сцене. Приведу один фрагмент разговора Федора Павловича с сыновьями. Вот он обращается к Ивану:

“ – ...Говори: есть Бог или нет? Только серьезно! Мне надо теперь серьезно.

– Нет, нету Бога.

– Алешка, есть Бог?

– Есть Бог.

– Иван, а бессмертие есть, ну там какое-нибудь, ну хоть <...> малюсенькое?

– Нет и бессмертия. <...>

– Алешка, есть бессмертие?

– Есть. <...>

– Гм. Вероятнее, что прав Иван. <...> Кто же смеется над людьми, Иван?

– Чёрт, должно быть, – усмехнулся Иван Федорович.

– А чёрт есть?

– Нет, и чёрта нет.

– Жаль” (14, 123–124).

Как видим, на этот раз далеко не “в трактире” (но всё же “за коньячком”) и далеко “не мальчик” (а старый циник) здесь тоже – и вполне серьезно – задается всё теми же открытыми вопросами. Казалось бы, налицо тотальная семейная озадаченность этими вопросами (ведь в той же сцене на отвлеченные темы “заговорила валаамова ослица”, лакей Смердяков). Однако наряду с этим интересно и другое – грядущая невольная переориентация внимания Ивана Карамазова с мировоззренческих – на пошлые интересы.

Так, сразу вслед за памятным разговором с Алешей (“Великий инквизитор”), расставшись с ним, Иван встречает Смердякова: «– “Прочь, негодяй, какая я тебе компания, дурак!” – полетело было с языка его, но, к величайшему его удивлению, слетело с языка совсем другое: – Что батюшка, спит или проснулся? – тихо и смиренно проговорил он, себе самому неожиданно» (14, 244). Этот неожиданно “слетевший с языка” вопрос Ивана сам по себе интересен, потому что имеет, конечно, свою подкладку или, иначе говоря, маскирует за обиходным – далеко не праздный, но уж никак не мировоззренческий интерес. В разговоре Ивана со Смердяковым есть и другие немаловажные в свете нашей темы нюансы. Вот, например, как он развивается после того, как “лакей” жалуется на Дмитрия и высказывает свои опасения:

“– Почему тебя сочтут сообщником?

– Потому сочтут сообщником, что я им эти самые знаки в секрете большом сообщил-с.

– Какие знаки? Кому сообщил? Чёрт тебя побери, говори яснее!” (14, 246).

Далее Иван буквально засыпает Смердякова вопросами, но складывается впечатление (конечно, не случайное, предусмотренное автором), что вопросами этими он “сам себе отвечает”, между тем как его собеседник лишь подает ожидаемые реплики – как бы “наводящие ответы”:

“ – Почему известны? (об условных знаках-стуках. – А.В.). Передал ты? Как же ты смел передать?

⟨...⟩

– Э, чёрт возьми! Почему ты так уверен, что придет падучая, чёрт тебя побери? Смеешься ты надо мной или нет?

⟨...⟩

– Так зачем же ты, – перебил он вдруг Смердякова, – после всего этого в Чермашню мне советуешь ехать? Что ты этим хотел сказать? Я уеду, и у вас вот что произойдет. – Иван Федорович с трудом переводил дух.

– Совершенно верно-с, – тихо и рассудительно проговорил Смердяков, пристально однако же следя за Иваном Федоровичем.

– Как совершенно верно? – переспросил Иван Федорович, с усилием сдерживая себя и грозно сверкая глазами.

– Я говорил вас жалеючи. На вашем месте, если бы только тут я, так все бы это тут же бросил... чем у такого дела сидеть-с... – ответил Смердяков, с самым открытым видом смотря на сверкающие глаза Ивана Федоровича. Оба помолчали” (14, 247–249).

Далее ситуация развивается – по своей внутренней логике – еще показательнее. Иван, невольно сговорившись со Смердяковым, решает последовать совету и наутро уехать. Как же он проводит ночь в доме отца, судьба которого почти предрешена?

“Иван Федорович с особенным отвращением вспоминал, как он вдруг, бывало, вставал с дивана и тихонько ⟨...⟩ отворял двери, выходил на лестницу и слушал вниз, ⟨...⟩ как шевелился и похаживал там внизу Федор Павлович, – слушал подолгу, ⟨...⟩ со странным каким-то любопытством, затаив дух, и с биением сердца, а для чего он всё это проделывал, для чего слушал – конечно, и сам не знал ⟨...⟩ лишь любопытствовал почему-то изо всех сил: как он там внизу ходит, что он примерно там у себя теперь должен делать ⟨...⟩. Выходил Иван Федорович для этого занятия на лестницу раза два” (14, 251).

Здесь перед нами две психологически очень близкие модели поведения: беспокойную ночь под одной крышей проводят отец и сын. Но если поведение первого можно интерпретировать как ожидание с вопросом (придет ли она, Грушенька?), то поведение второго – как болезненный интерес с вопросом (как он там, обреченный отец?). В обоих случаях вопросы – жизненно важные для каждого из героев, и в то же время эти вопросы свободны от каких бы то ни было метафизических изысков.

Обратим внимание на то, что принципиальная значимость указанной ситуации и особенностей поведения Ивана позднее (по сюжету) становится фактом его же самосознания и дает повод для мучительной рефлексии – опять-таки в форме вопросов. Именно эта рефлексия понуждает его раз за разом посещать больного Смердякова: «Спустя после первого к нему посещения, начали его опять мучить все те же странные мысли, как и прежде. Довольно сказать, что он беспрерывно стал себя спрашивать: для чего он тогда, в последнюю свою ночь, в доме Федора Павловича, пред отъездом своим, сходил тихонько как вор на лестницу и прислушивался, что делает внизу отец? Почему с отвращением вспоминал это потом, почему на другой день утром в дороге так вдруг затосковал, а въезжая в Москву, сказал себе: “Я подлец!”» (15, 49).

Итак, для этого героя мировоззренческие вопросы вовсе не являются ни конечными, ни исходными “пунктами” его рефлексий. Тем не менее нужно признать, что авторский интерес к *открытым вопросам бытия* самым очевидным образом связан в романе преимущественно с позицией и интуициями именно Ивана Карамазова. Однако образ этого героя в свете нашей темы отличают, пожалуй, особенно запутанные, даже противоречивые соотношения вопросов разного рода – эмпирических и мировоззренческих, риторических и искренно-пытливых и проч. Ему уготовано автором – перефразируя выражение Г. Померанца – “жить в мире таких вопросов”, т.е. не только *открытых*, но уж скорее по большей части *закрытых* в их внутренней логике, и *закрытых* как для читателя, так и для самого героя. Если щедринского Иудушку называли человеком, “отданным словам на растерзание”, то об Иване Карамазове можно сказать, что он тоже в известном смысле “терзается” своими *вопросами*. И следом за старцем Зосимой его можно пожалеть за то, что он “такую мукой мучится”.

В чем же конкретно состоят *вопрошающие зловключения* этого героя – помимо уже указанных случаев?

Есть три узловых момента в сюжетной судьбе Ивана Карамазова: это свидание с Алешей, когда возникают “Бунт” и “Великий инквизитор”; это свидания со Смердяковым накануне суда; и наконец, это “Кошмар” – своего рода свидание с самим собою, или с “чёртом”. Каждый из этих моментов можно представить как бы под знаком своих главных вопросов–ответов. Остановимся на них по порядку.

Глава “Бунт” завершается апелляцией Алеши к Божьему милосердию, но Иван – как бы *в ответ* на этот сильный аргумент в споре – представляет целую “поэму” о Великом инквизиторе. Заметим, во-первых, что саму эту “поэму” можно рассматривать как грандиозную развернутую реплику и условно свести ее к вопросу: а что ты на это скажешь?¹⁵ Во-вторых, “поэма” по сути дела содержит в подтексте комплексный и кардинальный вопрос: Христос или Великий инквизитор – кто прав? с кем оставаться? Потому именно и восклицает в конце этой главы тонко чувствующий Алеша: “– И ты вместе с ним, и ты?” (14, 239). А Иван, в свою очередь, потому и уходит от ответа, что ему принципиально важно здесь было сохранить и позицию, и интонацию, и пафос вопроса – заведомо не удовлетворяющегося никакими ответами.

Наконец, в-третьих, вопросами пронизана, буквально заряжена вся поэма. Притом всё это вопросы Инквизитора и самого Ивана – а Христос до конца *молчит*. Единственный его *ответ* – поцелуй в бескровные уста инквизитора. Вся поэма как бы организована вокруг “трех вопросов” Страшного и умного духа, которыми тот искушал Христа. Они, конечно, чрезвычайно важны. Во многом ради них и придумана вся поэма. Вокруг них и в критике, и в науке было уже много разговоров. Но сейчас обратим внимание на другие вопросы. С них Инквизитор начинает свою отповедь Христу. И вот что примечательно: фактически ни один из этих вопросов – как бы *риторических* – не выдерживает критики. Каждый либо тут же опровергается последующим, либо ошибочен в исходном предположении. Что имеется в виду? Или точнее: что имеет в виду Иван-Инквизитор, когда плетёт свои вопросы вокруг Христа и его миссии?

Вот начало этого разговора: “– Это Ты? Ты? – Но не получая ответа быстро прибавляет: – Не отвечай, молчи. Да и что бы Ты мог сказать? Я слишком знаю, что Ты скажешь”. Здесь за первым вопросом (Это Ты?) угадывается искренность недоумения, болезненная заинтересованность. Но вопрос тут же снимается (Не отвечай, молчи) – значит, Инквизитору заведомо

ясно, что он не ошибся (как не ошиблись и толпы народа в Севилье).

Кстати, Иван поясняет: “Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, – то есть почему именно узнают Его”, – что тоже составляет далеко не проходной вопрос.

Далее у Инквизитора мы видим еще одну ложную пару “вопрос–ответ” (что бы Ты мог сказать? – я знаю, что Ты скажешь...). Заметим: если бы знал – не спрашивал бы. Более того, перебивая сам себя, как бы снимая свой будто бы “лишний” вопрос, Инквизитор прячет за мнимым знанием собственное незнание ответа истинного (что бы мог всё-таки сказать Христос?). И всё последующее многословие героя в поэме – это попытка *заболтать*, заведомо возразить на всё, что Христос пришел, быть может, сказать.

Но вернемся к началу разговора, где Инквизитор продолжает: “Зачем Ты пришел нам мешать? Ибо Ты пришел нам мешать и Сам это знаешь”. Здесь вопрос и следом – своего рода *подпорка* к нему, дополнительное обоснование. И такая *подпорка* необходима, потому что сам вопрос – сомнителен в своей сути. Если Христос “пришел мешать” – то только с точки зрения самого Инквизитора. Он как бы судит по себе, ведь позднее признается: “Мы исправили подвиг Твой”.

Затем он обещает принять меры, и вновь следуют предупреждающие вопросы: “Но знаешь ли, что будет завтра? Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: Ты ли это или только подобие Его, но завтра же я осужу и сожгу Тебя на костре, {...} и тот самый народ, который сегодня целовал Твои ноги, завтра же, по одному моему мановению бросится подгрести к твоему костру угли, знаешь Ты это? Да, Ты, может быть, это знаешь, – прибавил он в проникновенном раздумье” (14, 228).

Это самоуверенное “знаешь ли, что будет завтра?” и затем вдумчивое “Ты, может быть, это знаешь” – очень показательны. Здесь наиболее зримо воплощена форма заблуждений Инквизитора, притом заблуждений как в частностях, так и по существу. Инквизитор еще не знает (но мы-то знаем), что “завтра” он не сожжет Христа, а отпустит его. А если принять версию Ивана (т.е. что это был сам Христос) – то и Он, действительно, знает всё, что будет “завтра”. Вот и выходит, что вновь здесь сплетены “вопрос” и “ответ” в ложную пару. Они сочетаются как бы по “евклидовой логике”: Знаешь ли?.. – Да, Ты, может быть, это знаешь... Тогда как по логике “неевклидовой” выходит, что Инквизитор и Христос – оба *знают* совсем разное.

И так далее, все в том же роде идет в этой поэме односторонний, но вовсе не однозначный “разговор”, весь замешанный на вопросах–ответах.

Не менее интересно идут и беседы Ивана со Смердяковым. Не имея возможности воспроизводить здесь развернутый анализ описания всех трех “свиданий” (так они обозначены в названии соответствующих глав романа), обратимся лишь к некоторым фрагментам последнего – самого длительного и решающего – разговора. Примечательно, что здесь со Смердяковым Иван попадает в знакомую ситуацию – подобную той, какую воспроизводил в своей “поэме” об Инквизиторе. Он как бы *лезет к нему с вопросами* с единственной, но многогранной целью: уверить себя, что был невиновен и прав (почти как Инквизитор). А Смердяков всегда знает *нечто*, чего еще не знает Иван (почти как Христос из его собственной поэмы). Вот почему однажды – еще при первом свидании – они “обменялись любезностями”: “– Ты думал, что все такие же трусы как ты? – Простите-с, подумал, что и вы как и я” (15, 46). То есть на пустой маскировочный вопрос – последовал многозначительный разоблачающий ответ. В таком соотношении у них преимущественно идет весь последний разговор.

В этой их беседе – в аспекте содержательности и функциональности *вопросов* – различима своеобразная композиция. Первая часть, которую можно считать “вводной”, вся как бы инициирована одним вопросом Ивана, который привел его к Смердякову. Вот ее начальный фрагмент:

“– Да ты и впрямь болен? – остановился Иван Федорович. – Я тебя долго не задержу и пальто даже не сниму. <...> Что смотришь и молчишь? Я с одним только вопросом, и клянусь, не уйду от тебя без ответа: была у тебя барыня, Катерина Ивановна?

Смердяков длинно помолчал, по-прежнему все тихо смотря на Ивана, но вдруг махнул рукой и отвернул от него лицо.

– Чего ты? – воскликнул Иван.

– Ничего.

– Что ничего?

– Ну была, ну и всё вам равно. Отстаньте-с.

– Нет не отстану! Говори, когда была?

– Да я и помнить об ней забыл, – презрительно усмехнулся Смердяков <...> – Сами кажись больны, ишь осунулись, лица на вас нет <...>.

– Оставь мое здоровье, говори, об чем спрашивают.

– А чего у вас глаза пожелтели, совсем белки желтые. Мучаетесь что ли очень? <...>

– Слушай, я сказал, что не уйду от тебя без ответа! – в страшном раздражении крикнул Иван.

– Чего вы ко мне пристаёте-с? Чего меня мучите? – со страданием проговорил Смердяков.

– Э, чёрт! Мне до тебя нет и дела. Ответь на вопрос, и я тотчас уйду.

– Нечего мне вам отвечать! – опять потупился Смердяков.

– Уверяю тебя, что я заставлю тебя отвечать!” (15, 58).

Здесь достаточно очевидна пронизательность Смердякова (“Ну была, ну и всё вам равно”). Иван действительно невольно маскирует для себя за этим “главным” вопросом – совсем иной болезненный интерес (Кто же все-таки убил отца? И насколько он сам виноват в случившемся?). Он продолжает настаивать на своем вопросе – а его собеседник пытается повернуть на главное (“Мучаетесь что ли очень?”).

Далее разговор переходит в другую фазу по характеру обмена вопросами – ответами: “– Чего вы все беспокоитесь? – вдруг уставился на него Смердяков <...> почти с какою-то уже гадливостью, – это что суд-то завтра начнется? Так ведь ничего вам не будет, уверьтесь же наконец! Ступайте домой, ложитесь спокойно спать, ничего не опасайтесь.

– Не понимаю я тебя... чего мне бояться завтра? – удивленно выговорил Иван, и вдруг в самом деле какой-то испуг холодом пахнул на его душу.

Смердяков обмерил его глазами.

– Не по-ни-маете? – протянул он укоризненно. – Охота же умному человеку этакую комедь из себя представлять! <...> Идите домой, не вы убили.

Иван вздрогнул, ему вспомнился Алеша.

– Я знаю, что не я... – пролепетал было он.

– Зна-е-те? – опять подхватил Смердяков” (15, 59).

Здесь парадигма обмена репликами необычна. Толчки беседе дают не вопросы, а тезисы Ивана в форме ложных ответов (“Не понимаю я тебя... Я знаю, что не я...”). Смердяков, в свою очередь, отвечает недоверчивыми вопросами, призванными разоблачить маскирующееся знание Иваном истинного положения дел (“Не по-ни-маете?.. Зна-е-те?..”). Таким образом, Иван уклоняется от главной темы собственной болезненной рефлексии в ложные ответы, и это может напомнить его раннее откровение перед Алешей: “Глупость коротка и не хитра, а ум виляет и прячется” (14, 215).

Долго так продолжаться не может, и Иван срывает покровы со своей подлинной заинтересованности – разговор переходит в новую фазу:

– Говори всё, гадина! говори всё!

Смердяков нисколько не испугался. Он только с безумною ненавистью приковался к нему глазами:

– Ан вот вы-то и убили, коль так, – яростно прошептал он ему. <...> Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил.

– Совершил? Да разве ты убил? – похолодел Иван. Что-то как бы сотряслось в его мозгу, и весь он задрожал мелкою холодною дрожью. Тут уж Смердяков сам удивленно посмотрел на него: вероятно его наконец поразил своею искренностью испуг Ивана.

– Да неужто ж вы вправду ничего не знали? – пролепетал он недоверчиво, криво усмехаясь ему в глаза” (15, 59).

Два последних вопроса обоих собеседников друг к другу – наиболее безыскусны, лишены какой-либо нарочитости. Они – *соучастники* преступления. Но один (Иван) пока что не в силах поверить в то, что другой втянул его через свое преступление в *соучастие*. А второй (Смердяков) не может поверить, что его наставник *не знал о соучастии*. Поэтому оба еще возвращаются с недоверием к тем же вопросам:

– Ты солгал, что ты убил! – бешено завопил Иван. – Ты или сумасшедший, или дразнишь меня как и в прошлый раз! <...>

– Неужто же, неужто вы до сих пор не знали? – спросил еще раз Смердяков.

– Нет, не знал. Я все на Дмитрия думал. Брат! брат! Ах! – Он вдруг схватил себя за голову обеими руками. – Слушай: ты один убил? без брата или с братом?

– Всего только вместе с вами-с; с вами вместе убил-с, а Дмитрий Федорович как есть безвинны-с” (15, 60–61).

После этого “момента истины” разговор переходит в следующую стадию. Внешне она выдержана в традиционной форме прямого обмена “вопросов по существу” и конкретных ответов:

– Обо мне потом. Садись и говори: как ты это сделал? Все говори... <...> – Говори же, пожалуйста, говори! <...>

– Об том как это было сделано-с? – вздохнул Смердяков. – Самым естественным манером сделано было-с, с ваших тех самых слов...

– Об моих словах потом, – прервал опять Иван (...). – Расскажи только в подробности, как ты это сделал. Все по порядку. Ничего не забудь. Подробности, главное подробности. Прошу.

– Вы уехали, я упал тогда в погреб-с...

– В падучей или притворился?

– Понятно, что притворился-с. Во всем притворился. С лестницы спокойно сошел-с, в самый низ-с, и спокойно лег-с, а как лег, тут и завопил. И бился, пока вынесли.

– Стой! И все время, и потом, и в больнице все притворялся?

– Никак нет-с. На другой же день, на утро, до больницы еще, ударила настоящая и столь сильная, что уже много лет таковой не бывало. Два дня был в совершенном беспамятстве.

– Хорошо, хорошо. Продолжай дальше” (15, 61).

Здесь и далее Смердяков продолжает периодически напоминать Ивану о соучастии, а тот “отмахивается”, откладывает эту важнейшую для себя тему “на потом” (“Обо мне потом... Об моих словах потом...”). И это позволяет разглядеть в его лихорадочном “выспрашивании” – новую форму *затушевывания* своей вины, приглушения чувства личной ответственности. Через расспросы Смердякова он накапливает новые впечатления о свершившемся, формирует представления о том, *как всё происходило*, – и в этой конкретике как бы *смазывается*, расплывается в абстракции его собственное участие в произошедшем. Отсюда появляющийся в его репликах по ходу расспросов оттенок даже некоего удовлетворения (“Хорошо, хорошо... говори понятнее, не торопись, главное – ничего не пропускай!” – 15, 62). Но чуткий собеседник не позволяет ему вполне успокоиться и не устает возвращать разговор на орбиту *соучастия*. При этом Смердяков умело подключает дополнительные мотивы, которые заставляют Ивана *лично и болезненно* откликаться. Вот, например, ряд таких поворотов разговора:

“– Потому и хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что главный убийца во всем здесь единый вы-с, а я только самый не главный, хоть это и я убил. А вы самый законный убийца и есть!

– Почему, почему я убийца? О Боже! – не выдержал наконец Иван, забыв, что все о себе отложил под конец разговора. – Это все та же Чермашня-то? Стой, говори, зачем тебе было надо мое согласие, если уж ты принял Чермашню за согласие? Как ты теперь-то растолкуешь?

– Уверенный в вашей согласии, я уж знал бы, что вы за потерянные эти три тысячи, возвратясь, вопля не подымете, если бы почему-нибудь меня вместо Дмитрия Федоровича начальство

заподозрило, али с Дмитрием Федоровичем в товарищах; напротив, от других защитили бы... А наследство получив, так и потом когда могли меня наградить, во всю следующую жизнь, потому что все же вы через меня наследство это получить изволили, а то женившись на Аграфене Александровне вышел бы вам один только шиш.

– А! Так ты намеревался меня и потом мучить, всю жизнь! – проскрежетал Иван. – А что, если б я тогда не уехал, а на тебя заявил?

– А что же бы вы могли тогда заявить? Что я вас в Чермашню-то подговаривал? Так ведь это глупости-с. <...> Где же у вас к тому доказательство, я же вас всегда мог припереть-с, обнаружив, какую вы жажду имели к смерти родителя, и вот вам слово – в публике все бы тому поверили и вам было бы стыдно на всю вашу жизнь.

– Так имел, так имел я эту жажду, имел? – проскрежетал опять Иван.

– Несомненно имели-с и согласием своим мне это дело молча тогда разрешили-с, – твердо поглядел Смердяков на Ивана. <...>

– Продолжай дальше, продолжай про ту ночь” (15, 63-64).

Как видим, среди мотивов, которые *актуализируют* для Ивана его сопричастность преступлению, оказываются: во-первых, возможная его ведущая роль в совершившемся, во-вторых, маскирующееся корыстолюбие, в-третьих, изначальная *жажда смерти отца*, и в-четвертых, грядущий стыд публичного признания вины (своего рода *комплекс Ставрогина*). Все эти мотивы и дополнительные новые в обнаженном виде проявились и в финале разговора, притом в устах обоих собеседников. Вот фрагмент заключительного обмена репликами: “– Бог видит (поднял Иван руку кверху) – может быть и я был виновен, может быть действительно я имел тайное желание, чтоб... умер отец, но клянусь тебе, я не столь был виновен, как ты думаешь и, может быть, не подбивал тебя вовсе. Нет, нет, не подбивал! Но все равно, я покажу на себя сам, завтра же, на суде, я решил! <...>

– Ничего этого не будет-с, и вы не пойдете-с <...>.

– Не понимаешь ты меня! – укоризненно воскликнул Иван.

– Слишком стыдно вам будет-с, если на себя во всем признаетесь. А пуще того бесполезно будет, совсем-с <...>. Умны вы очень-с. Деньги любите, это я знаю-с, почет тоже любите, потому что очень горды, прелесть женскую чрезмерно любите, а пуще всего в покойном довольстве жить и чтобы никому не кланяться, – это пуще всего-с. Не захотите вы жизнь на веки

испортить, такой стыд на суде приняв. Вы как Федор Павлович, наиболее-с, из всех детей наиболее на него похожи вышли, с одною с ними душой-с.

– Ты не глуп, – проговорил Иван как бы пораженный” (15, 68).

Казалось бы, здесь “сходит на нет” пафос вопрошания, который до сих пор пронизывал собою весь разговор. Тем не менее можно заметить, что в подтексте приведенных безапелляционно утверждающих реплик обоих собеседников кроется прежняя парадигма обмена (*вопрос–ответ*). Так, в подсознании Ивана актуализированы и в его репликах косвенно выражены вопросы: был ли я виновен? Какова степень этой вины? Имел ли тайное желание смерти отца? Подбивал ли на убийство? Способен ли признать свою вину на суде?

Последний среди этих угадываемых вопросов – самый важный, для всего разговора – итоговый. И примечательно, что вся эта художественная ситуация *последнего свидания* Ивана со Смердяковым в аспекте нашей темы предстает как бы в двойном силовом *вопрошающем* поле. Каждый из собеседников в ходе их встречи двигается от одного главного для себя вопроса – к другому. И для каждого из них актуальна своя пара вопросов.

Для Смердякова всё начинается с вопроса: зачем ходит к нему Иван? (Что ему еще нужно? О чем ему беспокоиться?). Вопрос для него итоговый проясняется с учетом “круга чтения”, возврата денег и последующего самоубийства. На столе у него лежит единственная книга – “Святого отца нашего Исаака Сирина слова”. Знаменателен и обмен репликами: “– А теперь, стало быть, в Бога уверовал, коли деньги назад отдаешь? – Нет-с, не уверовал-с, – прошептал Смердяков” (15, 67). Таким образом, угадывается итоговый невысказанный вопрос этого героя: зачем *я на это* пошел? (Чего теперь стоят эти деньги?)¹⁶.

Иван, в свою очередь, “заряжен” в начале встречи одним вопросом: кто убил? (И тогда – кто и насколько виноват?). А пришел он в итоге к другому, уже воспроизведенному выше вопросу: способен ли он признать свою вину на суде? Этот же вопрос в последующем втягивает Ивана в новую ситуацию, которая ранее уже обозначена нами как еще одна “узловая” в сюжетной судьбе героя. Это ситуация его общения с собою – или с “чёртом”.

Переходя к рассмотрению этой ситуации – как продукта художественной интуиции Достоевского – необходимо изначально учитывать ее специфику, проясняющуюся в свете нашей темы. Примем во внимание то, что вся сцена беседы Ивана с “чёртом” *сгенерирована* – наряду с прочими возникающими в хо-

де нее вопросами – единым *мета-вопросом*: действительно ли Ивана посещает чёрт или всё сводится к болезненному раздвоению личности? На этот вопрос косвенно указывает уже формулировка названия соответствующей главы: – “Чёрт. Кошмар Ивана Федоровича” – здесь сведены воедино, как бы на равных, оба варианта, или “допущения”. Косвенно же откликается эта двойственность толкования всей сцены и в названии следующей главы – “Это он говорил!”.

Указанный *генеральный* вопрос пронизывает всю сцену беседы. Он не только сказывается в подтексте, но неоднократно становится предметом обсуждения и даже спора Ивана с его таинственным “собеседником”. Например:

– По азарту, с каким ты отвергаешь меня, – засмеялся джентльмен, – я убеждаюсь, что ты все-таки в меня веришь.

– Ни мало! на сотую долю не верю!

– Но на тысячную веришь. Гомеопатические-то доли ведь самые может быть сильные. Признайся, что веришь, ну на десятитысячную...

– Ни одной минуты! – яростно вскричал Иван. – Я впрочем желал бы в тебя поверить! – странно вдруг прибавил он.

– Эге! Вот однако признание!” (15, 79).

О смысле рефлексии Ивана по поводу этого вопроса – чуть позже. Теперь же важно иметь в виду другое: я назвал его “мета-вопросом”, и повод для этого нахожу в следующем. Указанный вопрос фактически является для любого читателя – проводником в художественную среду. Он ощущается и *со стороны* – как остро актуальный. Через него читатель особым образом психологически *солидаризируется* с героем в его озадаченности. Не только понимание героем – Иваном – но и наше понимание любых реплик его собеседника как бы *двоится*. Они могут быть поняты по-разному – в зависимости от того, как понимать природу авторства: чёрт ли травит Ивана или сам герой невольно язвит над собой?.. При этом автором созданы условия для особого понимания, не столько *двойного*, сколько *двойственного*, и здесь солидарность читателя (и автора как художника) с героем – кончается. То есть для Ивана (и для Алеши, с которым брат делится своими впечатлениями от “беседы с чёртом”) важно *уточнить*, с кем он все-таки имел дело – с настоящим чёртом или с самим собою. Для читателя же и для самого автора, напротив, подобное уточнение – к каким бы глубоким интерпретациям сцены оно ни вело – будет знаменовать утрату смысловой глубины и неоднозначности.

Г.Д. Гачев в одной из своих работ указывает: "...Оборачиваемость смысла, в силу которой фразу можно и надо читать наоборот, как раз типична для литературы XIX века. Стиль Достоевского весь построен на непрерывном оборачивании смысла и обнаружении подтекста высказывания"¹⁷. Замечание резонное, однако оно впадает в чрезмерное обобщение. Логике этого наблюдения вполне отвечает, казалось бы, как раз рассматриваемый нами художественный фрагмент. Тем не менее и такая логика здесь может оказаться плоской. Художественная уникальность этого фрагмента – помимо его содержательной "эксклюзивности" – в том, что две грани смыслового потока предстают здесь в равноправном состоянии. Одно не является подтекстом для другого. Обе грани достаточно различимы и самостоятельны, ни одна не поставлена художником в служебное положение по отношению к другой. И в то же время обе они, несомненно, связаны между собой. По какому же принципу (если все-таки искать принцип взаимосвязи)? Можно понимать так, что обе грани смысла претендуют на приоритетность значений, но остаются *подтекстовыми друг для друга*.

Итак, две грани смысла питаются здесь двумя возможными *ответами* на один *исходный* (для этой сцены) *вопрос*. Закономерность взаимосвязи между ними до известной степени обнажается и в самих "пояснениях" Иванова собеседника, притом не единожды. Вот одно из таких пояснений: "Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель. Новая метода-с: ведь когда ты во мне совсем разуверишься, то тотчас меня же в глаза начнешь уверять, что я не сон, а есмь в самом деле, я тебя уж знаю; вот я тогда и достигну цели" (15, 80). Еще раз заметим, что и здесь (как во всех остальных случаях) возможность авторства Ивана, его саморефлексии, ничуть не умаляется. Он и сам себя "водит между верой и безверием попеременно"; и у него самого есть эта цель – сбить себя с курса на однозначное понимание. Можно припомнить в этой связи его нападки на "эвклидовскую дичь" или, например, такое его откровение (глава "Бунт"): "Я ничего не понимаю, – продолжал Иван как бы в бреду, – я и не хочу теперь ничего понимать. <...> Я давно решил не понимать. Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же изменю факту, а я решил оставаться при факте..." (14, 222). Правда, в ситуации с "чёртом" он очень даже *хочет понять*, однако собственное *развитие* – и развитие в себе устойчивого *навыка уклончивого непонимания* – дает о себе знать. Это и сам Иван признает за собой, это – по другой интерпретации – учитывает в нем и *чёрт*.

Так, по поводу “пустынников” возникает сентенция: “А ведь иные из них, ей Богу, *не ниже тебя по развитию, хоть ты этому и не поверишь: такие бездны веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент*” (15, 80; курсив мой. – А.В.).

Итак, исходный вопрос – с кем именно беседует Иван накануне суда – сказывается на всех уровнях этого художественного фрагмента. Понятие “фрагмента” здесь, разумеется, условно, поскольку художественный мир романа остается по большому счету неделимым. Здесь тоже, по слову старца Зосимы, “всё как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается” (14, 290). Поэтому принципиально важно учитывать взаимосвязь и даже (по отношению к самосознанию Ивана Карамазова) взаимозависимость двух генеральных вопросов – о существовании Бога и существовании чёрта. Выше цитировалось признание Достоевского из письма к Ап. Майкову (“Главный вопрос – тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, – существование Божие”). Иван Карамазов, по воле автора, фактически разделяет это мучение. И оно же обуславливает его мучительную рефлексия в сцене беседы с “чёртом”.

Нужно заметить, что по ходу сюжета сам герой неоднократно, но как бы *между прочим* разводит эти два вопроса. Выше приведен один из таких случаев, из беседы с отцом “за коньячком”:

– Нет, нету Бога. <...>

– Кто же смеется над людьми, Иван?

– Чёрт, должно быть, – усмехнулся Иван Федорович.

– А чёрт есть?

– Нет, и чёрта нет.

– Жаль”.

Теперь же, накануне суда, Иван во многом (но не во всем) разделяет это отцовское “Жаль”. Об этом свидетельствует хотя бы обмен репликами между собеседниками: “– Я впрочем желал бы в тебя поверить! – странно вдруг прибавил он. – Эге! Вот однако признание!” А в чем же не разделяет Иван отцовского сожаления? – в оттенке безразличия, которое угадывается за отношением Федора Павловича к вопросам о Боге и чёрте. Ивану уже нужна определенность, но она остается для него недоступна.

Фактически за *генеральным* вопросом о чёрте в ночной “сцене собеседования” просматривается и то и дело выходит на первый план другой *генеральный* вопрос – о Боге. Вот знаменательный фрагмент беседы:

– Уж и ты в Бога не веришь? – ненавистно усмехнулся Иван.

– То есть как тебе это сказать, если ты только серьезно...

– Есть Бог или нет? – опять со свирепой настойчивостью крикнул Иван.

– А, так ты серьезно? Голубчик мой, ей Богу не знаю, вот великое слово сказал.

– *Не знаешь, а Бога видишь?* Нет, ты не сам по себе, ты – я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!" (15, 77; курсив мой. – А.В.).

Здесь в свете нашей темы примечательно многое. Во-первых, перед нами еще один пример нетривиального функционирования *вопросов* в тексте. Внешне фрагмент оформлен как прямой обмен репликами (вопрос–ответ). Но достаточно очевидно, что “прямота” здесь – мнимая, потому что по сути дела на вопрос отвечают вопросом (Как тебе сказать?.. Так ты серьезно?..). И это не просто “уклончивость” вследствие нежелания ответить прямо. Будь это так, диалог в этой фазе потерял бы свою принципиально выдержанную *двойственность* (о которой ранее уже шла речь), потому что проявились бы два *субъекта*, две позиции, и в самом их соотношении наметилась бы некая *однозначность* понимания. Иван может спрашивать и сам себе отвечать, меняя позицию. Он может спрашивать “чёрта” и получать от него ответы. Всё это – варианты однозначного соотношения реплик, но в романе перед нами – “не тот случай”. На вопросы Ивана – нет ответов, следуют встречные вопросы: то ли он сам себя спрашивает, то ли его *чёрт попутал* – по-прежнему “понимай как хочешь”.

Во-вторых, в приведенном фрагменте диалога двойственность всей сцены “беседы” откликается и в позиции “чёрта”, которая сама в себе *двойственна*. Даже его речевые обороты (“...то есть как тебе это сказать”) предусматривают альтернативную возможность “сказать так” или “сказать иначе”. А его итоговое *признание* (“...ей Богу не знаю”) оборачивается пародийным откликом: в ответ на *вопросы о Боге* *всё* следует лишь *поминание Бога всё*.

В-третьих, в репликах Ивана допущена некоторая несообразность. Его упрек (в цитате выделено мною курсивом) как бы “повисает в воздухе”, потому что собеседник нигде не утверждает что “Бога видит”. Зато сам Иван, *быть может, чёрта видит*. Через эту странную нелогичность упрека вновь проходит неочевидная, но и ничем не нарушимая взаимосвязь *вопросов о существовании Бога* – и *чёрта*. Сам Иван не уверен в ответе на свой

вопрос (Есть ли Бог?). Теперь он мучается и вопросом о существовании чёрта. Его собеседник, в свою очередь, только заостряет тему в присущей ему иронической манере, ничего при этом не поясняя: «Смеюсь с конторщиками: “это в Бога, говорю, в наш век ретроградно верить, а ведь я чёрт, в меня можно”» (15, 76). С одной стороны, так “посмеяться с конторщиками” способен сам Иван (о чем свидетельствует хотя бы его памятная статья о церковном суде). А с другой – он вполне может оказаться и в роли того же “конторщика”...

Иван в приведенном фрагменте пытается опереться на свою “евклидовскую логику”: если даже “чёрт” не знает – есть ли Бог? – то никакой он не “чёрт” (“Нет, ты не сам по себе, ты – я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!”). Однако против этой логики выступает другая – логика привычной позиции Ивана: как быть с тем, что и сам он как будто действительно “видит чёрта” – и это некий *факт*. Ему хотелось считать, что устойчивость его *неприятия Божьего мира* обеспечена желанием “оставаться при фактах” допущенной несправедливости мироустройства (см. главу “Бунт”). Но вот он оставлен “при факте” своего собеседования непонятно с кем – и желание пропадает, позиция “плывет под ногами”...

В масштабах всей сцены особый интерес привлекают, конечно, *программные заявления* Иванова собеседника. Что же находим в них примечательного в свете нашей темы?

Прежде всего – всю ту же принципиальную двойственность, которая сказывается даже в самом составе этих концептуально насыщенных заявлений. Так, часть из них выдержана в форме “чёртовых откровений”. Вот для примера один фрагмент: «– Почему изо всех существ в мире только я лишь один обречен на проклятия ото всех порядочных людей? <...> Я ведь знаю, тут есть секрет, но секрет мне ни за что не хотят открыть, потому что я пожалуй тогда, догадавшись в чем дело, рявкну “осанну”, и тотчас исчезнет необходимый минус и начнется во всем мире благоразумие, а с ним, разумеется, и конец всему <...> Нет, пока не открыт секрет, для меня существуют две правды: одна тамошняя, ихняя, мне пока совсем неизвестная, а другая моя. И еще неизвестно, которая будет почище... Ты заснул?

– Еще бы, – злобно простонал Иван, – всё, что ни есть глупого в природе моей, давно уже пережитого, <...> отброшенного как падаль, – ты мне же подносишь как какую-то новость!» (15, 82).

Другая часть заявлений выглядит как “разоблачения Ивана” в форме изложения и язвительного комментирования его пози-

ции. Вот соответствующий фрагмент с некоторыми сокращениями:

«— Ну, а “Геологический-то переворот”? Помнишь? Вот это так уж поэмка!

— Молчи, или я убью тебя!

— Это меня-то убьешь? Нет, уж извини, выскажу. Я и пришел, чтоб угостить себя этим удовольствием. О, я люблю мечты пыльных, молодых, трепещущих жаждой жизни друзей моих! <...> Раз человечество отречется поголовно от Бога <...>, то наступит все новое. <...> Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человеко-бог. <...> *Вопрос теперь в том,* думал мой юный мыслитель: возможно ли, чтобы такой период наступил когда-нибудь или нет? Если наступит, то все решено, и человечество устроится окончательно. Но так как, в виду закоренелой глупости человеческой, это пожалуй еще и в тысячу лет не устроится, то всякому, сознающему уже и теперь истину, позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. В этом смысле ему “все позволено”. Мало того: если даже период этот и никогда не наступит, но так как Бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится. Для бога не существует закона! Где станет бог — там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... “все дозволено” и шабаш! Все это очень мило; только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины? Но уж таков наш русский современный человек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил...» (15, 83–84).

При сопоставлении двух этих фрагментов проясняются показательные закономерности. Во-первых, одно “выступление” представлено с позиции *собеседника* — но его авторство незамедлительно опровергается Иваном (“...всё, что ни есть глупого в природе моей <...>, — ты мне же подносишь...!”). В следующем “выступлении” излагается позиция Ивана — но тот пытается как бы “заткнуть рот” своему разоблачителю (“Молчи, или я убью тебя”). С тем большей психологической убедительностью он невольно свидетельствует при этом о своем дистанцировании — сторонняя позиция его собеседника набирает утраченную было достоверность. Последнее получает в завершении эпизода еще и зримое закрепление, через действие Ивана: он бросает в собесед-

ника стакан с недопитым чаем. И тот не преминул прокомментировать, подчеркивая всё ту же двойственность восприятия Иваном всей ситуации этой “беседы”: “⟨...⟩ вспомнил Лютерову чернильницу! Сам же меня считает за сон и кидается стаканами в сон! Это по-женски!” (15, 84).

Заметим, кстати, что здесь на уровне нюансов сквозит опять-таки двойственность, но уже другой природы: чернильницу замечает стакан с чаем по той же скрытой логике (приметы пищи духовной – атрибуты пищи телесной), по какой *открытые вопросы бытия* ставятся в романе то в гостинной “за коньячком”, то в трактире за ухой, чаем и вареньем (этим потчует Иван Алешу в главе “Братья знакомятся”).

Таким образом, оба фрагмента, поставленные под вопрос – “Кто говорит?”, оказываются оформленными по единому принципу *неузнавания*, но с противоположным ходом логической маскировки. В первом случае говорит “чёрт – не чёрт”; во втором случае откликается авторство “Ивана – не Ивана”. Такая обоюдосторонняя двойственность (т.е. с какой стороны ни подойди) хорошо иллюстрирует одну из более ранних сентенций Иванова собеседника: “Я икс в неопределенном уравнении. Я какой-то призрак жизни, который потерял все концы и начала, и даже сам позабыл наконец как и назвать себя” (15, 77).

Во-вторых, при сопоставлении двух приведенных фрагментов еще одна важная закономерность состоит во взаимоориентированности представленных мировоззренческих позиций. Иванов собеседник в первом фрагменте дистанцируется по отношению “ко всем существам в мире”. Он прислушивается ко “взвизгам херувимов” и “воплям серафимов”, но по отношению к себе угадывает лишь “проклятия ото всех порядочных людей”. В свою очередь, Иван – как это следует из свидетельства его собеседника во втором фрагменте – также готов принять свое абсолютное одиночество (“новому человеку позволительно стать человекобогом, даже хотя бы одному в целом мире”). Но абсолютное одиночество обоих обусловлено противоположными мотивами: у “чёрта” это – смиренное самоумаление; у Ивана – презрительное высокомерие к “людям-рабам”.

В свете нашей темы особенно важно, что обе мировоззренческие позиции, представленные в двух рассматриваемых фрагментах, ознаменованы скрытым *вопрошанием*: “чёрту” не хотят открыть *секрет*; Иван же льстит себе надеждой, что ему может быть открыта *истина*. Таким образом, в первом случае одиночество обусловлено тем, что оно ощущается *на пороге секрета*;

во втором случае – это одиночество *за порогом открытой истины*. Однако собеседник Ивана не дает ему обольщаться: означенные *секрет* и *истина* – не одно и то же. Лишь за неимением первого приходится довольствоваться вторым, потому что – по горькому откровению Иванова собеседника – “пока не открыт секрет, для меня существуют две правды: одна тамошняя, ихняя, мне пока совсем неизвестная, а другая моя. И еще неизвестно, которая будет почище”. Еще раз припомним: за этой именно репликой следует сожаление Ивана о том, что он не слышит ничего нового. В таком случае понятно, что его хваленая “истина” сродни всего лишь *чёртовой правде*, да еще некоего “второго разлива”...

Итак, *секрет* и *истина* оказываются двумя центральными ориентирами в изложении двух мировоззренческих позиций. В них можно видеть две концептуальные *ценности* (в аксиологическом смысле). При этом они противопоставлены друг другу как *две правды*. Их противостояние не только декларируется на словах; оно выражено и в том, что ориентиры эти обуславливают две противоположные, принципиально несовместимые позиции: единение (*соборное?*) в общей “осанне” – и индивидуальное возвеличение в титанической гордости, с презрительной оглядкой на стадо всех остальных, на “людей-рабов”.

Казалось бы, в самой расстановке позиций – всё ясно. В чем же тогда состоит *вопрошание* и за счет чего поддерживается его напряженность? Чтобы прояснить это, необходимо обратиться к смысловому наполнению обеих ценностей. На прямые вопросы – В чем состоит *секрет*? Какая должна быть открыта *истина*? – как будто напрашиваются ответы. Они состоят в следующем: Чёрту недоступна *вера в Бога*; Ивану же открыта истина *неверия*. Только совершенно неясно при этом – чем обусловлена такая таинственность? Припомним, что “чёрту” *не открывают секрета* (“пока не открыт секрет, для меня существуют две правды: одна тамошняя, ихняя, мне пока совсем неизвестная, а другая моя”). В свою очередь, Иван уверен в труднодоступности *истины* (“в виду закоренелой глупости человеческой, это пожалуй еще и в тысячу лет не устроится”). Весь этот туман здесь напущен – не для красного же словца?

Пояснения возможны, но с учетом их заведомой недостаточности.

Можно полагать, что подразумеваемая природа *секрета* и *истины* вовсе не совпадает с предложенными выше *разгадками* (вера–неверие), как не совпадает логика жизни – с логикой раз-

говоров о жизни. Последние – по выражению Ивана Карамазова – это всего лишь “эвклидовская дичь”.

Можно полагать также, что таинственность как *секрета*, так и *истины* остается неизбывной при выборе *сторонней* позиции по отношению к тому или другому. *Секрет* существует лишь для “чёрта” – но не для тех, кто слился в едином хоре «поющих и вопиющих: “осанна”». Точно так же и *истина* кажется доступной лишь Ивану, но не “всем остальным”. Только он сам клеймит “остальных” в “закоренелой глупости человеческой”. Однако в этом ему не стоит верить на слово – тем более что и сам он, как следует из его поведения, не склонен гордиться знанием “истины” (имеется в виду акцентированно выраженная досада героя, когда он пытается остановить пересказ “чёртом” его новой поэмы и затем бросает в него стакан).

Иначе говоря, неизбывно *таинственной* и *влекущей* оказывается как вера – для *неверующего*, так и сомнения – для *верующего*. В этом всегда найдутся достаточные основания для энергии *вопрошания*.

Возвращаясь к причудливому соотношению позиций Ивана и его “собеседника”, заметим, что “чёрт” дразнит героя демонстрацией одной и той же мировоззренческой позиции. Вначале он как бы “от себя” досадует на *секрет* и противопоставляет ему свою *тайну* (Иван “злбно стонет” и обвиняет его в “лакействе”). Затем собеседник как бы “за Ивана” пересказывает его поэму “Геологический переворот” – и здесь прежняя “своя тайна” претендует на статус единой, но недоступной для остальных “истины” (Иван швыряет стакан с недопитым чаем). Понятно, что позиция *верующих* герою остается чужда и настолько *таинственна*, что он затрудняется дать ей устойчивую оценку. Колебания здесь идут по полюсам: от “торжественной осанны” – до “закоренелой глупости”. Но реакция Ивана на изложение “чёрта” в обоих случаях показывает, что и противоположная позиция ему нечужда – значит, *чужда* и уже поэтому во многом *неясна*.

Таким образом, ясность “напрашивающихся разгадок” *секрета* и *истины* оказывается мнимой даже для самого Ивана. Здесь приходится еще раз вернуться к “диагнозу”, сформулированному старцем Зосимой: “В вас этот вопрос не решен и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения...”

– А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную? (...) – Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца” (14, 65).

Проницательность старца очевидна, но многозначительность сказанного в полной мере разворачивается много позднее – лишь в рассматриваемой теперь сцене “беседы с чёртом”. *Диагноз* старца оборачивается *приговором*. Трагедия Ивана состоит в том, что он не смог сделать *своевременный выбор* между двумя возможными *ответами* на *вопрос*, который “настоятельно требует разрешения”. И теперь – со стороны – обе позиции остаются для него чужды и непонятны. Он как бы попал и увяз на *чёртовой территории*.

Сцена с “чёртом” знаменательно прервана приходом Алеши. Сам по себе этот факт *художественно концептуален*. Фактически это – второй подобный поворот сюжета; в первом случае – в главе “Великий инквизитор” – Алеша также прервал Ивана: “Алеша (...) много раз пытавшийся перебить речь брата, но видимо себя сдерживавший, вдруг заговорил, точно сорвался с места.

– Но... это нелепость! – вскричал он краснея. – Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того” (14, 237).

В новой ситуации (и опять-таки после изложения очередной “поэмы”) Алеша вновь призван не столько *остановить* брата, сколько *противостоять* его мучающейся сомнениями логике.

Известно подобное использование Достоевским образа Зосимы в романе. Сам он неоднократно пояснял (в письмах), что *предназначал* образу старца быть своего рода художественной компенсацией той убедительности атеистического пафоса, которую демонстрирует Иван Карамазов во второй части романа. Вот лишь один фрагмент подобного пояснения (письмо К.П. Победоносцеву): «...Ответ-то ведь не прямой, не на положения прежде выраженные (в “Великом инквизиторе” и прежде) по пунктам, а лишь косвенный. Тут представляется нечто прямо противоположное выше выраженному мировоззрению, – но представляется опять-таки не по пунктам, а, так сказать, в художественной картине. (...) Потребовалось представить фигуру скромную и величественную» (30₁, 122).

Случаи противостояния Алеши пафосу глав “Великий инквизитор” и “Чёрт. Кошмар Ивана Федоровича” представляются не менее важными – и тоже “не по пунктам, а, так сказать, в художественной картине”. Младший брат как раз и являет старшему пример человека – и тоже вполне “Карамазова”, – который *живет своей осанной*. И не лукавил Иван, когда признавался при “первом знакомстве”: “Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я может быть себя хотел бы исцелить тобою” (14, 215). Вот и в завершении сцены с “чёртом” Иван

воспринимает Алешу как духовного своего *целителя*: “Ты бы его прогнал. Да ты же его и прогнал: он исчез как ты явился” (15, 87). Но в этом случае Иван выдает желаемое за действительное. Он по-прежнему не способен до конца увериться в реальности своего *чёрта*; и если тот больше “не виден”, то его речи все-таки продолжают звучать в подсознании героя. Продолжают звучать язвительные насмешки, разворачиваются всё новые аргументы, а главное – мучительные *вопросы*: «“...Кто ж тебе там на суде теперь-то одному поверит? А ведь ты идешь, идешь, ты все-таки пойдешь, ты решил, что пойдешь. Для чего же ты идешь после этого?” Это страшно, Алеша, я не могу выносить таких вопросов. Кто смеет мне задавать такие вопросы! (...) Он только про это и говорил, если хочешь. “И добро бы ты, говорит, в добродетель верил: пусть не поверят мне, для принципа иду. Но ведь ты поросенок, как Федор Павлович, и что тебе добродетель? Для чего же ты туда потащишься, если жертва твоя ни к чему не послужит? А потому что ты сам не знаешь, для чего идешь! (...) Пойдешь, потому что не смеешь не пойти. Почему не смеешь, – это уж сам угадай, вот тебе загадка!” Встал и ушел. Ты пришел, а он ушел» (15, 88; курсив мой. – А.В.).

Как нетрудно догадаться, *чёрт* все-таки никуда не “ушел”. Иван будет искать его завтра в суде и, главное, найдет – то “под столом”, то в лице судебного пристава... Примечательно, что двойственность его восприятия “чёрта” отзовется и во мнениях публики – это пойдет как круги по воде: “– Я бы на месте защитника так прямо и сказал: убил, но не виновен, вот и чёрт с вами!

– Да он так и сделал, только чёрт с вами не сказал.

– Нет, (...) почти что сказал. (...)

– Эх ведь чёрт!

– Да чёрт-то чёрт, без чёрта не обошлось, где ж ему и быть, как не тут” (15, 177).

О судебных “деятелях” в “Братьях Карамазовых” – в свете нашей темы – нужен особый разговор, который мог бы составить отдельную статью. Здесь мы обратим внимание лишь на самое показательное.

Вся сцена суда, согласно прямому предназначению этого учреждения, инициирована кругом тех самых вопросов, которыми озадачены центральные персонажи. Кто убил? Как убил? Почему? Какова мера ответственности?.. Суд организован так, что центральные вопросы для всех участников остаются общими, ответы же на них могут быть разными. Но помимо централь-

ных, предусмотрена возможность и дополнительных, уточняющих вопросов (к подсудимому и свидетелям). Таким образом, фактически процедура основных судебных “действий” подразумевает своеобразный *турнир вопросов и ответов*. И главные участники этого турнира – прокурор и защитник. Но прежде чем прояснить их роли, заметим следующее.

Само описание суда в романе “Братья Карамазовы” весьма специфично, что давно отмечено в науке¹⁸. Г.К. Щенников, например, предлагает: “Уточним понятие о реальности, показанной в двенадцатой книге романа. Разумеется, это не судопроизводство само по себе – это итоговый суд над русским человеком вообще (...): это окончательное итоговое испытание почти каждого персонажа романа на способность (...) поступить по требованию нравственного чувства. (...) Поэтому внешне он напоминает душевные разбирательства в келье Зосимы, есть и внешние приметы такого сходства”¹⁹.

Однако такое обобщенное значение описания суда – как наиболее полное и, видимо, близкое к авторскому замыслу – может оставаться все-таки недостаточным. В судебном разбирательстве еще раз “проигрываются” почти все основные события сюжета, и вся сцена, таким образом, служит своего рода художественной призмой, в которой эти события преломляются, играя новыми значениями. Кроме того, на суде главные роли принадлежат, как уже сказано, новым участникам – прокурору и защитнику. Но во всем ли они такие уж “новые”? Не отзывается ли в образах этих героев всё та же художественная функция сцены суда, функция *преломления*? Пока на правах догадки выскажу предположение, что в сцене этой в образной расстановке лиц и характеров возможны *типологические аллюзии* на основных участников “большого сюжета”.

Прокурор Ипполит Кириллович впервые является на сцену на следствии в Мокром, и там он выступает в паре со следователем Николаем Парфеновичем. Этих двух персонажей связывают довольно специфичные отношения, подробно описанные от лица повествователя. Вот один примечательный фрагмент:

– Вы не поверите, как вы нас самих ободряете, Дмитрий Федорович, вашей этою готовностью... – заговорил Николай Парфенович с оживленным видом и с видимым удовольствием, засиявшим в больших светло-серых на выкате, очень близоруких впрочем глазах его, с которых он за минуту пред тем снял очки. (...) С нашей стороны мы употребим все, что от нас зависит, и вы сами могли видеть даже и теперь, как мы ведем это дело...

Вы одобряете, Ипполит Кириллович? – обратился он вдруг к прокурору.

– О, без сомнения, – одобрил прокурор, хотя и несколько сухоовато сравнительно с порывом Николая Парфеновича.

Замечу раз навсегда: <...> Николай Парфенович, с самого начала своего у нас поприща, почувствовал к Ипполиту Кирилловичу, прокурору, необыкновенное уважение, и почти сердцем сошелся с ним. <...> Дорогой сюда они успели кое в чем сговориться и условиться насчет предстоящего дела и теперь, за столом, востренький ум Николая Парфеновича схватывал на лету и понимал всякое указание, всякое движение в лице своего старшего сотоварища, с полуслова, со взгляда, с подмига глазком” (14, 419).

Нетрудно увидеть в этой “образной паре” пародийные отголоски отношений, связывающих Ивана со Смердяковым. Начать с того, что в обоих случаях главным связующим “звеном” является Дмитрий в его отношении к отцу. Смердякова тоже “ободряла” некая “готовность” Дмитрия, и в этом он искал солидарности у Ивана. Как и Смердяков, следовательно готов “употребить все, что от нас зависит”. Можно сказать, что Смердяков тоже отличался “востреньким умом” и “схватывал на лету и понимал всякое указание, всякое движение в лице своего старшего сотоварища, с полуслова, со взгляда, с подмига глазком”. Ему тоже казалось, что они с Иваном “успели кое в чем сговориться” относительно участия Дмитрия в убийстве. Наконец, и такая деталь, как очки, может служить мелким, но выразительным штрихом для “парного портрета” следователя и Смердякова. (Последний оказывается близоруким при свидании с Иваном: «На носу его были очки, которых Иван Федорович не видывал у него прежде. Это пустейшее обстоятельство вдруг как бы вдвое даже озлило Ивана Федоровича: “этакая тварь, да еще в очках!”» – 15, 50.)

Со своей стороны, прокурор ведет себя по отношению к следователю свысока, готов “одобрять” его действия, но “несколько сухоовато” – почти как Иван в отношении к Смердякову в период, предшествующий убийству. Вполне солидарен прокурор с Иваном и в отношении к Дмитрию: для обоих он – безусловный “изверг” (для прокурора – в юридическом значении, для Ивана – в обиходно-нравственном).

Наибольший интерес для нас имеет позиция прокурора на суде. Дело в том, что позиция эта в немалой степени сориентирована на постановку как бы программных вопросов. Вот один из соответствующих фрагментов его речи: “Где же причины нашего равнодушия, нашего чуть тепленького отношения к таким

делам, к таким знамениям времени, пророчествующим нам незavidную будущность? В цинизме ли нашем, в раннем ли истощении ума и воображения столь молодого еще нашего общества, но столь безвременно одряхлевшего? В расшатанных ли до основания нравственных началах наших, или в том наконец, что этих нравственных начал может быть у нас совсем даже и не имеется. *Не разрешаю эти вопросы, тем не менее они мучительны*, и всякий гражданин не то что должен, а обязан страдать ими” (15, 123; курсив мой. – А.В.). Всё это слишком напоминает пафос Ивана Карамазова, которым он смущает Алешу и питает Смердякова. Весьма характерно и то, что прокурор – прямо как Иван – склонен лишь ставить “мучительные” вопросы, но самоустраняется от их разрешения.

Характерно и то, что прокурор в своей “импровизации о самоубийстве” – как будто по наущению Ивана Карамазова – готов *ради красного словца* поставить и *открытый вопрос*, кокетничая своим будто бы приобщением как к мировой культуре, так и к духовной метафизике: «Посмотрите, господа, посмотрите, как у нас застреливаются молодые люди: О, без малейших гамлетовских вопросов о том: “Что будет там?”, без признаков этих вопросов, как будто эта статья о духе нашем и о всем, что ждет нас за гробом, давно похерена в их природе, похоронена и песком засыпана» (15, 124). Он поминает здесь это “загробное там” всуе, поскольку далее, уже вполне искренно, предупреждает Алешу от увлечения “мрачным мистицизмом” (15, 127).

Если прокурор представляет своего рода художественный инвариант позиции Ивана в его отношениях с братьями, то в тактике защитника Фетюковича угадываются признаки “чёртовой позиции”, или – отношений все того же Ивана с самим собою.

Здесь опять-таки характерна склонность *заболтать* собеседника и самому *отгородиться вопросами* от реального положения дел. Заметим, что защитник, например, вполне уверен в том, что Дмитрий убил отца. Тем не менее он вопрошает: “Да наконец убил ли он еще или нет? Обвинение в грабеже я отвергаю с негодованием: нельзя обвинять в грабеже, если нельзя указать с точностью, что именно ограблено, это аксиома! Но убил ли еще он, без грабежа-то убил ли? Это-то доказано ли? Уж не роман ли и это?” (15, 161).

Логика позиции и речи приводит Фетюковича к допущению самого факта убийства подсудимым. Но это для него не столько вынужденный поворот, сколько самая *изюминка* выступления, возможность показать себя “во всей красе”. Знаменательно, что

указанный поворот позиции осуществляется через исходный вопрос: “Господа присяжные, что такое отец, настоящий отец, что это за слово такое великое, какая страшно великая идея в наименовании этом?” (15, 168). И далее разворачивается тоже (как было и в “кошмарной” беседе Ивана с “чёртом”) целая новая “поэма” – поэма об отце. Характерно, что эта – заключительная – часть выступления Фетюковича выделена автором в отдельную главу под названием “Прелюбодей мысли”.

Не имея возможности давать здесь скрупулезный анализ этой главы, привожу с некоторыми сокращениями и сопутствующим комментарием ее фрагменты:

«Будем смелы, господа присяжные, будем дерзки даже, мы даже обязаны быть таковыми в настоящую минуту и не бояться иных слов и идей, подобно московским купчихам, боящимся “металла” и “жупела”. Нет, докажем, напротив, что прогресс последних лет коснулся и нашего развития и скажем прямо: родивший не есть еще отец, а отец есть – родивший и заслуживший. О, конечно, есть и другое значение, другое толкование слова отец, требующее, чтоб отец мой, хотя бы и изверг, хотя бы и злодей своим детям, оставался бы всё-таки моим отцом, потому только, что он родил меня. Но это значение уже, так сказать, мистическое, которое я не понимаю умом, а могу принять лишь верой, или, вернее сказать, на веру, подобно многому другому, чего не понимаю, но чему религия повелевает мне, однако же, верить. Но в таком случае это пусть и останется вне области действительной жизни. В области же действительной жизни, которая имеет не только свои права, но и сама налагает великие обязанности, – в этой области мы, если хотим быть гуманными, христианами наконец, мы должны и обязаны проводить убеждения лишь оправданные рассудком и опытом, проведенные чрез горнило анализа, словом действовать разумно, а не безумно, как во сне и в бреду, чтобы не нанести вреда человеку, чтобы не измучить и не погубить человека» (15, 170).

Здесь, во-первых, характерна аллюзия на “московских купчих”, памятных нам по “откровениям чёрта”, но привлеченных с противоположным целевым назначением – не приобщиться иронически к их “застойным” понятиям (как у “чёрта”), а отречься от них (по Фетюковичу).

Во-вторых, здесь получает новое выражение оппозиция “двух правд”, одна из которых не подлежит разумению и должна приниматься “на веру”, а другая – оправдана “рассудком и опытом”. Такая оппозиция знакома читателю романа как по изложению

самого Ивана (в главе “Бунт”), так и в редакции его ночного собеседника, “чёрта”.

Развивая эту тему, Фетюкович делает ставку на *вопрошание*. Характерно, что он при этом мастерски использует как соответствующую форму, так и содержание. Например, присмотримся к следующему фрагменту:

«Думаете ли вы, господа присяжные, что такие вопросы могут миновать детей наших, положим, уже юношей, положим, уже начинающих рассуждать? Нет, не могут, и не будем спрашивать от них невозможного воздержания! Вид отца недостойного, особенно сравнительно с отцами другими, достойными, у других детей, его сверстников, невольно подсказывает юноше вопросы мучительные. <...> “Зачем же я должен любить его, за то только, что он родил меня, а потом всю жизнь не любил меня?” О, вам может быть представляются эти вопросы грубыми, жестокими, но не требуйте же от юного ума воздержания невозможного: “Гони природу в дверь, она влетит в окно”, – а главное, главное, не будем бояться “металла” и “жупела” и решим вопрос так как предписывает разум и человеколюбие, а не так как предписывают мистические понятия. Как же решить его? А вот как: пусть сын станет пред отцом своим и осмысленно спросит его самого: “Отец, скажи мне: для чего я должен любить тебя? Отец, докажи мне, что я должен любить тебя?” – и если этот отец в силах и в состоянии будет ответить и доказать ему, – то вот и настоящая нормальная семья, не на предрассудке лишь мистическом утверждающаяся, а на основаниях разумных, самоотчетных и строго гуманных. В противном случае, если не докажет отец – конец тотчас же этой семье: он не отец ему, а сын получает свободу и право впредь считать отца своего за чужого себе и даже врагом своим» (15, 171).

Здесь “прелюбодей мысли” риторически *спрашивает* – могут ли дети *удержаться от вопросов* о соответствии отцов своему призванию. Далее предлагается *решить вопрос* опять-таки по требованиям “разума”, а не по “предписанию мистических понятий”, а именно – пусть сын прямо *спросит* отца: “для чего я должен любить тебя?”. Таким образом, рецепт оздоровления русских семей, по Фетюковичу, состоит в *разрешении вопроса* – через *постановку вопроса*. Это вполне может быть названо “казуистикой вопрошания”.

Что касается самой сути предлагаемого “вопроса отцам”, то в ней в огрубленной форме (что кокетливо признает и сам казуист Фетюкович) действительно отражаются самые разные грани взаимоотношения “отцов и детей” в романе “Братья Карамазовы”.

Более того, захват полупародийных отголосков здесь даже шире. “За что любить?..” – эта извращенная рассудочностью логика проскальзывает в репликах самых разных персонажей романа и по самым разным, не только “семейным” поводам.

Например, неоднократно высказывается в таком духе Ракин, впервые – в сцене с Грушенькой и Алешей: “– Да за что мне любить-то вас? – не скрывая уже злобы, огрызнулся Ракин. <...> – Любят за что-нибудь, а вы что мне сделали оба?”

– А ты ни за что люби, вот как Алеша любит.

– А чем он тебя любит, и что он тебе такого показал, что ты носишься? <...>

– Молчи, Ракитка, не понимаешь ты ничего у нас!” (14, 319–320).

В свою очередь, Дмитрий Карамазов временами впадает в подобную логику – например, когда посылает Алешу к отцу за деньгами: “– В последний раз случай ему даю быть отцом. Скажи ему, что сам Бог ему этот случай посылает” (15, 111).

Возвращаясь к “казуистике вопрошания”, демонстрируемой Фетюковичем, заметим еще одну ее особенность. А именно: в ней пародируется и статус, и пафос *открытых вопросов* бытия. Если прокурор сетует на отсутствие таких вопросов в мироотношении молодежи, то защитник предлагает им замену. И замена эта может даже показаться “равновеликой”, поскольку *вопросы* Фетюковича тоже носят *поворотный* характер. Вместо “Что будет там?” звучит “Для чего любить тебя?” – это действительно своего рода универсальный поворот с прежнего пути духовной ориентации на “рельсы” взаимных расчетов.

На этом можно закончить. Впрочем, “поставить точку” или “подвести черту” здесь можно только условно – слишком широко и разнообразно проявляет себя в любом романе Достоевского *стихия вопрошания*. Но рассмотренного материала достаточно, чтобы убедиться: пристрастное внимание к *вопросам*, которыми живут герои “Братьев Карамазовых”, внимание к логике соотношения этих вопросов – позволяет многое уточнить как в судьбах героев, так и в нюансах авторской концепции романа.

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 293.

² Лихачев Д.С. “Небрежение словом” у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 30.

³ Чичерин А.В. Поэтический строй языка в романах Достоевского // Чичерин А.В. Сила поэтического слова. М., 1985. С. 124.

⁴ Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 159.

- ⁵ Чехов А.П. Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980. Т. 7: Письма. С. 280.
- ⁶ Гачев Г.Д. Семейная комедия. Лета в Щитове (исповести). М., 1994. С. 342.
- ⁷ Розанов В.В. О легенде "Великий инквизитор" // Розанов В.В. Несовместимые контрасты бытия: Литературно-эстетические работы разных лет. М., 1990. С. 79, 93.
- ⁸ Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 376.
- ⁹ Померанц Г.С. Два порочных круга // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 21.
- ¹⁰ Померанц Г.С. Открытость бездне. С. 373.
- ¹¹ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 278.
- ¹² Померанц Г.С. Открытость бездне. С. 377.
- ¹³ Такая планомерная работа уже ведется – как непосредственно автором настоящей статьи, так и под его научным руководством, – и она может дать материал для ряда диссертационных исследований.
- ¹⁴ См.: Власкин А.П. Искания Ф.М. Достоевского в 1870-е годы. Магнитогорск, 1991. С. 8–67; Он же. Взгляд и Нечто в художественном мире Достоевского // Вестн. МаГУ. 2002. № 2/3. С. 46–54.
- ¹⁵ См. подробнее: Власкин А.П. Идеологический контекст в романе Ф.М. Достоевского. Челябинск, 1987. С. 29–41.
- ¹⁶ См. подробнее: Там же. С. 70–74.
- ¹⁷ Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. М., 1972. Ч. 1. С. 160.
- ¹⁸ См., например: Карлова Т.С. Достоевский и русский суд. Казань, 1975; Щенников Г.К. Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001.
- ¹⁹ Щенников Г.К. Указ. соч. С. 327.



Ричард Пис

ДОСТОЕВСКИЙ И СИЛЛОГИЗМ

Чаадаевское первое Философическое письмо, опубликованное в “Телескопе”, оказало глубокое влияние на русскую интеллектуальную жизнь. Герцен сравнивал произведенное им действие с пистолетным выстрелом, раздавшимся в темной ночи николаевской России¹. Среди множества обвинений, предъявленных Чаадаевым культуре своей страны, был и недостаток способности к рациональному мышлению: “⟨...⟩ всем нам недостает известной уверенности, умственной методичности, логики. Западный силлогизм нам незнаком”².

Нападки Чаадаева были направлены в значительной мере против Православной Церкви, которую он сравнивал – весьма для нее невыгодно – с церковью Католического запада. Тремя годами позже Киреевский поднимет брошенную перчатку в своей статье “В ответ А.С. Хомякову”, утверждая, что Католицизм покончил с Восточной Церковью, поставив рационализм над традицией и рассудок над духовным разумением, и доказывая, что во всем виноват был как раз силлогизм. Силлогическое рассуждение привело Католицизм к включению *filioque* в тринитарный догмат; оно же ответственно за то, что папа сделался главою Церкви вместо Христа и превратился в светского властителя; за провозглашенный в конце концов догмат о его непогрешимости: “Бытие Божие во всем Христианстве доказывалось силлогизмом; вся совокупность веры опиралась на силлогическую схоластику; Инквизиция, Иезуитизм – одним словом, все особенности Католицизма развились силою того же формального процесса разума, так что и Протестантизм, который Католики упрекают в рациональности, произошел прямо из рациональности Католицизма”³.

Статья Киреевского была опубликована в 1861 г., когда Достоевский, не так давно вернувшийся из Сибири, жадно набрасывался на все свежие новости литературного мира; эта же статья заключала в себе много такого, что не мог пропустить будущий создатель “Легенды о Великом Инквизиторе”.

Несмотря на все свое глубочайшее несогласие, Чаадаев и Киреевский соглашались в одном: силлогизм был логическим методом запада — он был совершенно чужд России. Возможно, кое-что значит тот факт, что когда Гоголь в “Носе” высмеивает претенциозность списанной с запада системы чинов в николаевской России, он делает это посредством псевдосиллогизма:

Посылка: Ковалева недавно сделали коллежским асессором.

Меньшая посылка: Он ни на минуту не забывал об этом.

Заключение: Поэтому он никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда — майором.

Якобы логический аргумент сведен к бессмыслице, и сходный процесс мы вновь и вновь наблюдаем в произведениях Достоевского.

В “Записках из подполья” Достоевский высмеивает западную логику, сводя ее к бессмыслице в формуле $2 \times 2 = 5$. Боклевская теория цивилизации может выглядеть логически безупречно, но логика — это еще не все: “Но до того человек пристрастен к системе и к отвлеченному выводу, что готов умышленно исказить правду, готов видом не видать и слыхом не слыхать, только чтоб оправдать свою логику” (5, 112). По поводу идеи единого закона для всего человечества подпольный человек возражает: “Положим, что это закон логики, но, может быть, вовсе не человечества” (5, 118).

Аристотель, отец силлогизма, утверждал: “Любой правильно сформулированный дедуктивный вывод представляет собой силлогизм”⁴. Аргументы подпольного человека дедуктивны, и его метод можно примерно описать как силлогический, но на самом деле его аргументы ближе к разрушительным пародиям на силлогизм, чем к силлогизму в его истинной форме. Мы уже видели это у Гоголя, но возможно, более чем любое другое произведение русской литературы, именно “Записки из подполья” Достоевского демонстрируют чаадаевское утверждение, что западный силлогизм чужд России, и полностью поддерживают тезис Киреевского, что русская мудрость есть нечто противоположное логической абстракции.

¹Персонажи произведений Достоевского, представляющие “чуждые” ценности запада, обосновывают свое поведение силлогизмами. Так, Раскольников изобретает рационалистическую теорию, основанную на силлогизме:

Посылка: Все люди могут быть поделены на два разряда (“обыкновенных” и “необыкновенных”).

Меньшая посылка: Я человек.

Заключение: Следовательно, я принадлежу к одному из двух разрядов.

Разряд, который он выбирает для самоидентификации, – разряд “необыкновенных” людей, сверхчеловеков, однако необходимо заметить, что заключительная часть его силлогизма, на самом деле, оставляет открытым вопрос выбора между “двумя разрядами”. Вновь и вновь опыт романа показывает, что в действительности Раскольников принадлежит к обоим разрядам, – как “все люди” в посылке, отдельный человек, Раскольников, сам поделен на двое и, в конце концов, потерпит поражение от непредвиденной логики своего собственного псевдосиллогизма. По словам подпольного человека: “Положим, что это закон логики, но, может быть, вовсе не человечества”.

Силлогические рассуждения персонажей Достоевского приходится выявлять, но более рационалистический Толстой оказался способен снабдить одного из своих персонажей очевидным силлогизмом. Иван Ильич, пытаясь совладать с идеей своей смертности (“Смерть Ивана Ильича”, VI), вспоминает учебник логики Кизеветтера, по которому он учился в школе: “Кай человек, люди смертны, потому Кай смертен”⁵. Если заменить Кая на Софокла, получится первый из примеров силлогизма, приводимых Аристотелем⁶. Но западная логика не утешает Ивана Ильича, утешение он обретает к концу истории в самозабвенном сострадании своего деревенского слуги Герасима. Закон логики, предложенный немцем Кизеветтером, при всей его сосредоточенности на “человеке”, далек от того, чтобы быть человеческим.

Силлогические размышления о природе человека можно найти и в романе Достоевского “Бесы”. Кириллов рассуждает: “Если Бог есть, то вся воля Его, и из воли Его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие” (10, 470). Если это привести к более очевидному силлогизму, наподобие толстовского Кая, у нас получится:

Посылка: Воля всевластного Бога лишает меня власти.

Меньшая посылка: Бога нет.

Заключение: Следовательно, мне позволено своеволие.

Парадоксально, может быть, но этот конечный вывод приводит Кириллова к тому же заключению, что и Кая, – к неизбежности его собственной смерти: единственный способ, каким Кириллов может доказать своеволие, – это самоубийство.

Кириллов – нигилист, одержимый крайними западными идеями; его alter ego в романе, Шатов, воплощает крайнюю форму славянофильства. Для него Бог не то чтобы перестал существо-

вать, но превратился в мистическую идею “народа”, и, под влиянием Ставрогина, он не предается рационалистическим рассуждениям об отношении Бога к человеку, но высказывает свою интуитивную веру: “Бог есть синтетическая личность всего народа, взятото с начала его и до конца” (10, 198).

Это противостояние западных и национальных ценностей в романе Достоевского также имеет соответствие в “Смерти Ивана Ильича”. Толстовская история самым ощутимым образом движется от холодной абстракции западного силлогизма к личному и утешительному присутствию простого народа (представляемого Герасимом). Противостояние у Достоевского более метафизично – это движение от холодной псевдологичности Кириллова к вере Шатова в русский народ; эту тему подхватит Степан Трофимович, когда, в конце “Бесов”, он станет носителем идеи романа.

В “Братьях Карамазовых” нигилистическая доктрина приписывается Ивану: “Все позволено” базируется на скрытом силлогизме. Несколько упрощенно его логика может быть представлена как эхо силлогизма Кириллова:

Посылка: Бог – источник всякой нравственности.

Малая посылка: Бога нет.

Заключение: Следовательно, нет и нравственности.

Однако Иваново рассуждение, возможно, не так прямолинейно, как это. Иван не приемлет не Бога, но мира, им созданного, и это неприятие основывается на его неспособности понять необходимость человеческих страданий. Доказательство, более близкое к позиции Ивана, основывающееся на свидетельствах, представленных им в главе “Бунт”, может выглядеть так:

Посылка: Бог – источник всякой нравственности.

Малая посылка: Богу нравственность безразлична.

Заключение: Следовательно, нравственность есть вопрос открытый.

Как мы уже видели, Киреевский приписывает губительному влиянию силлогизма не только установление Инквизиции, но и присвоение папой светской власти, и поставление им себя на место Христа. Все это отражено в Ивановой “Легенде о Великом Инквизиторе”. Логика запада подправила правду Христову.

Еще одной интересной чертой Иванова неприятия Божьего мира является факт, указанный в том числе и Бердяевым, а именно: оно очень напоминает неприятие Белинским Гегеля в письме к Боткину: “Благодарю покорно, Егор Федорович [Гегель]. Кланяюсь вашему философскому колпаку; но со всем подобающим

вашему философскому филистерству уважением честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, – я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и пр.: иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головой. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братьев по крови”⁷. Не принимая Гегеля, Белинский не принимает и логическую триаду, ибо, хотя гегелевский философский метод описывается как диалектический, он, тем не менее, основан на последовательном трехступенчатом движении: а) тезис, в) антитезис, с) синтез, за которым, как указывает Бертран Рассел, стоит влияние силлогизма (через кантовские антиномии к диалектике)⁸. Связь эту хорошо понимали современники Достоевского, как ясно показывает следующий пассаж Киреевского: “Основные убеждения Аристотеля – не те, которые ему приписывали его средневековые толкователи, но те, которые выходят из его сочинений, – совершенно тождественны с убеждениями Гегеля”⁹. Если совпадение с мыслью Белинского предполагает наличие интертекстуальности в Ивановых доказательствах, мы можем, одновременно, подозревать за Ивановым “бунтом” наличие иронического авторского подтекста. Иван, возможно, не принимает Бога, но сам Достоевский не принимает ложного бога – логическую триаду запада, властвовавшую над умами русских общественных мыслителей на протяжении всего XIX века.

Влияние западной мысли ясно прослеживается у Чернышевского, Михайловского, Лаврова и, конечно, у русских марксистов с их триадой феодализма, капитализма и социализма. Все эти теории преподносились как рациональные – отражение состояний времени: прошлого, настоящего и будущего; или этапов развития человека: детство, отрочество, зрелость (эту схему даже применял Чаадаев). В них присутствует в большой степени мистика, связанная со свойствами, приписываемыми числу три. Оно конечно, древняя триада представлена и в трех классических стадиях развития человечества: Золотом веке, Серебряном веке и Железном веке, но в древнем мире эта триада регрессивна – в отличие от оптимистической прогрессии западной мысли XIX в.

Достоевский мыслит не в духе холодного рационализма силлогизма и вытекающей из него логической неизбежности триады. Его мысли приходят к нему как откровение, но любопытно, что Золотой век играет в этом откровении существенную роль на протяжении всего его творчества. Он является как предчувст-

вие совершенства в “Бесах”, “Подростке”, “Сне смешного человека”, “Золотом веке в кармане”. Но в точности как в его классическом понимании, Золотой век обречен на предстоящее ему вырождение, почему и гармония во вспоминаемом Достоевским образе всегда под угрозой. Для Ставрогина в “Бесах” маленький красный паучок, символ его вины, уничтожает сияющий образ, и для Версилова в “Подростке” этот рассвет идиллического мира есть одновременно закат европейской цивилизации. В этих двух фигурах воплощаются западные ценности, но, возможно, самым значительным в этом смысле является герой “Сна смешного человека”, который жаждет верить в Золотой век, но чьи западные ценности и чья рациональность в действительности разрушают идиллию. Может быть, самым большим положительным потенциалом обладает рассказ “Золотой век в кармане”, но даже здесь возможность осуществления идиллии представлена лишь в проекте.

У Достоевского такие высшие переживания есть лишь проблески, подобно восприятию Мышкиным гармонии и красоты в “Идиоте”. Это моменты отсутствия времени, как подтверждает и Кириллов в “Бесах” (“Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет” – 10, 188). К несчастью, подобно мечте о Золотом веке, эти проблески, кажется, повреждены в самом существе. Откровение Мышкина есть результат его болезни – эпилепсии, но несмотря на осознание этого, он не откажется от него, как не откажется и смешной человек от видения Золотого века, несмотря на тот факт, что его идиллия была лишь сном и что он сам разрушил ее, принеся в нее свои ценности. В “Братьях Карамазовых” Алеша переживает подобное же прозрение в монастырском саду. Это опять-таки сон, но он останется с ним на всю его жизнь.

Это очень “достоевский” способ мыслить. Такое духовное откровение находится вне логики, как вне логики находится и сам образ Христа. Именно об этом Шатов будет пытаться Ставрогина в “Бесах”: “Но не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной? Говорили вы это? Говорили?” (10, 198). Эти слова – эхо подобного же суждения самого автора в письме к г-же Фонвизиной в январе 1864 г.: “Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной” (28₁, 176).

Декларация Киреевского опять-таки может пролить свет на приведенные суждения: “Потому также весьма редки случаи, чтобы православно верующий утратил свою веру единственно вследствие каких-нибудь логических рассуждений, могущих изменить его рассудочные понятия. (...) Но покуда он верит сердцем, для него логическое рассуждение безопасно. Ибо для него нет мышления, оторванного от памяти о внутренней цельности ума, о том средоточии самосознания, где настоящее место для высшей истины и где не один отвлеченный разум, но вся совокупность умственных и душевных сил кладут одну общую печать достоверности на мысль, предстоящую разуму, как на Афонских горах каждый монастырь имеет только одну часть той печати, которая, слагаясь вместе из всех отдельных частей, на общем соборе монастырских предстоятелей составляет одну законную печать Афона”¹⁰.

Для Достоевского, как и для Гоголя, именно логика силлогизма абсурдна. Идеи не могут происходить из голой логики, они порождаются чувством. Даже Кириллов, к нашему удивлению, спрашивает Ставрогина: “«Мысль почувствовали»? (...) Это хорошо» (10, 187). Холодное математическое доказательство – ничто по сравнению с вдохновенным образом. Достоевский, вслед за Белинским, использовал выражение “мышление в образах”, чтобы описать свое искусство, и именно образ возвышает многих его героев. Те же из них, кто выбирает силлогическое мышление запада, плохо кончают. Именно силлогизм приводит Кириллова к самоубийству; он же приводит Ивана Карамазова на грань помешательства, и если даже здесь он еще цепляется за разум, то “абсурдная” логика русского математика Лобачевского может ему помочь скорее, чем эвклидова логика запада. В результате мышления силлогизмами Раскольников оказывается в Сибири, и хотя в конце романа есть указание на возможность спасения, его принесет чувство и – преодоление западных способов мышления: “Он, впрочем, не мог в этот вечер долго и постоянно о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое” (6, 422).

Очень даже возможно, что профессиональные философы могли бы оспорить действительность приписанных героям Достоевского как бы силлогизмов, но это само по себе существенная часть того, о чем здесь идет речь, поскольку это тоже

иллюстрация заявления Чаадаева о том, что русским незнаком западный силлогизм. Но, возможно, более чем любой другой русский писатель, Достоевский продемонстрировал общее утверждение Чаадаева и Киреевского: западный силлогизм враждебен русской мысли.

Перевод с английского Татьяны Касаткиной

¹ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954–1965. Т. 18. С. 189.

² Чаадаев П.Я. Сочинения и письма / Под ред. М. Гершензона. М., 1913–1914. Репринт: Oxford: Mouette press, 1972. Vol. 2. P. 114.

³ Киреевский И.В. Избранные статьи. М., 1984. С. 119.

⁴ Russell B. History of Western Philosophy and Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day. L., 1961. P. 207.

⁵ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1958–1959. Т. 10. С. 165.

⁶ Тип, называемый в схоластике “Барбара”. См.: Russell B. Op. cit. P. 206. Другие типы: “Келарент”, “Дарий” и “Ферио” (*Ibid.* P. 207).

⁷ Цит. по: Бердяев Н. Русская идея: (Основные проблемы русской мысли XIX в. и начала XX в.). Париж, 1946. С. 78.

⁸ Russell B. Op. cit. P. 681.

⁹ Киреевский И.В. Указ. соч. С. 247.

¹⁰ Там же. С. 262.



В.В. Борисова

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

Сама по себе эмблематическая структура представляет триаду, компоненты которой логически и семантически друг с другом соотносятся: это надпись (*inscriptio*), подпись (*subscriptio*) и картинка-изображение.

Аналогично формальная структура “Братьев Карамазовых” с текстоцентрической, риторической точки зрения трехчленна, включает в себя название и эпиграф как надтекстовые элементы, а также сам текст, в сюжетных “картинках” их реализующий.

Задача по объяснению эмблематической структуры последнего произведения Достоевского облегчается тем, что о функциональной роли его евангельского эпиграфа написано и сказано немало. Однако необходимы терминологические и смысловые уточнения, а также более корректное раскрытие художественной этимологии названия вкупе с функциональной ролью эпиграфа в романе.

Вначале о заглавии: оно репрезентативно, в нем сосредоточена вся энергия сущности произведения. В заглавии, по суждению Л.С. Выготского, “в одном слове (или словосочетании) реально содержится смысловое содержание целого произведения”¹. С точки зрения теоретической поэтики “заглавие текста есть поистине ипостась самого произведения – в его адресованной читателю авторской интерпретации”². Оно как имя произведения, как манифестация его сущности есть первичная авторская интерпретация собственного творения, аналогичная надписи в эмблеме.

Как же толкуется заглавие романа Достоевского “Братья Карамазовы”? П. Бицилли еще в 1931 г. в Париже написал статью о происхождении имени Карамазовых, выводя его из тюркского корня “кара” – черный. А.Л. Бем в 1933 г. в статье “Личные

имена у Достоевского” также выявил в имени Карамазовых “признак, объединяющий весь род, – это темное, черное начало”³.

Данное толкование перешло и в Полное собрание сочинений Достоевского (15, 549). Однако в новейших отечественных и зарубежных исследованиях без оглядки и без учета приоритета предшественников даются другие, немотивированные интерпретации романного названия. Диана Томпсон, например, в своей, в целом умной и глубокой, книге «Братья Карамазовы» и поэтика памяти» ошибочно толкует фамилию «Карамазовы», выявляя в ней архаичное русское слово «ка́ра», образующее, по ее мнению, изначальный корень фамилии и означающее как «наказание», так и «возмездие»⁴. Это ошибка иностранного читателя.

Но и отечественные исследователи бывают некорректны. Так, А.Б. Криницын, на наш взгляд, слишком прямолинейно объясняет символичность фамилии Карамазовых через якобы буквальный перевод «черноземные», т.е. «плодородные»⁵. Хотя дословно Карамазовы – Черномазовы. В семействе Снегиревых Алешу Карамазова обозвали Черномазовым. В комментариях Полного собрания сочинений (15, 549) правильно отмечено, что эта «обмолвка» выявляет внутреннюю форму вымышленной фамилии героя тюркского происхождения.

Аргументированно по этому поводу высказался С.В. Белов, соотнеся фамилию Карамазовых с Карамзиным. Достоевский знал, «что представители рода Карамзиных считали, что их далекие предки восходят к Золотой Орде»⁶. По преданию, род самого Достоевского тоже от Аслана-Челяби-мурзы, выехавшего около 1389 г. из Золотой Орды на службу к великому князю московскому⁷.

Таким образом, у писателя были все основания полагать: «Поскреби русского, обнаружишь татарина» (см: 24; 92). В «Дневнике писателя» за 1881 г. он уже говорил об «азиатской нашей России» и «азиатском корне» в русской почве (27, 36).

По мнению С.В. Белова, «Достоевский слышал {...} слово «кара» от казахов в Семипалатинске. В книге А.Е. Врангеля «Воспоминания о Ф.М. Достоевском в Сибири 1854–1856 гг.» (СПб., 1912) приводится название реки Кара-Иртыш – Черный Иртыш – и прозвище Карасакал – черная борода, черные бакенбарды»⁸.

Действительно, с тюркизмами Достоевский познакомился в Сибири и после каторги употреблял их вполне осознанно. В «Дневнике писателя» Фому Данилова он назвал «русским баты-

ром" за подвиг веры, вызвавший одинаковое восхищение с обеих сторон – православной и мусульманской. Отсюда оценка "батыр" как семантически эквивалентная слову "богатырь".

Этимологически в фамилии Карамазовых значимы оба корня. Черномазов, черномазый в переносном смысле значит имеющий связь с грязью, землей, что хорошо видно по русским поговоркам "чернее матушки грязи", "черен, как земля". Есть в имени Карамазовых и другая коннотация, указание на низкое, простое происхождение. Отсюда "черные люди", "черный народ", "чернь". Диалектное слово "черняк" значит "крестьянин", "мужик". В словаре В. Даля выражение "черный народ" помечено как старинное новгородское слово, которым называют низшее сословие, простолюдинов. Там же приведена поговорка: "Из черни вышел, да пообчистился". Сравним с происхождением Федора Павловича Карамазова, который "начал почти что ни с чем" (14, 7).

Г. Гачев в работе "Космос Достоевского" заметил, что «фамилия "Кара-мазов" легко разлагается для русского слуха на "кара" – черный (в тюркских языках) и "мазов", так что в итоге получается "черномазый" – эпитет черта»⁹. Действительно, по русской поговорке "черен, как черт". Нельзя не согласиться и с другим суждением Г. Гачева о том, что Карамазовых можно отнести к хтоническим персонажам, особенно Федора Павловича: "в нем перегнойная теплота, самая почва зарождения жизни", "он синкретичен, как нерасчлененная живая слизь и протоплазма, в которой все потенции и ипостаси сыновей зыблются"¹⁰.

Хтонический смысл карамазовской фамилии обыгрывается в самом романе. Алеша Карамазов говорит: «Тут "земляная карамазовская сила", (...) земляная и неистовая, необделанная... Даже носится ли Дух Божий вверху этой силы – и того не знаю...» (14, 201). Примечательна в этом высказывании синонимичность определений "земляная" и "карамазовская". Е.М. Мелетинский, исходя из них, прямо указал на связь карамазовщины с хаосом, но одновременно с землей, которая подает надежду на преодоление хаоса. "Сама земля мыслится и... как хтоническое начало, и как национальная почва"¹¹. Из нее вышли все братья Карамазовы. Напрямую со стихией земли соотнесен старший брат Дмитрий (от Деметры)¹².

Соглашаясь с Е.М. Мелетинским в том, что карамазовское кореллирует с почвенным, с категорией "почвы", столь значимой в идеологии Достоевского, добавим, что тут проявляется та национально-культурная семантика, которая сигнализирует об этно-

конфессиональной широте русского писателя. Его русские персонажи носят тюркскую фамилию не случайно. На наш взгляд, тюркский корень в фамилии героев романа есть указание и на братство наднациональное, надконфессиональное. Ведь идеал “братства” к концу 70-х годов приобрел у писателя черты явно всечеловеческие, не без влияния Вл. Соловьева, хотя, конечно, со словом “братья” в произведение входит идея соборности, братства по духу, по вере. Это одна из главных идей романа.

Карамазовы – братья по отцу, но от “естественного братства” они должны дорасти до того духовного единения, прообразом которого является созданное Алешей братство двенадцати мальчиков. “Расширение взгляда”, говоря словами Достоевского, на братство происходит здесь благодаря внутреннему мотиву преображения, воскресения, сцепляющему оба слова в названии. В этом свете Черномазовы могут обернуться Богомазовыми, обретающими святость. Богомазами называли владимирских и суздальских иконописцев, развозивших образа своей работы по всей России.

Подобно тому, как разворачивается в произведении идея братства, так изменяется и представление о земле. Одним из первых это заметил Вл. Соловьев, имея в виду конкретную христианскую традицию, которой, по мнению философа, придерживался и Достоевский: “И самая земля, по Священному писанию и по учению церкви, есть термин изменяющийся. Одно есть та земля, о которой говорится в начале книги Бытия, что она была невидима и неустроена и тьма вверху бездны (Быт 1: 2), – и другое – та, про которую говорится: Бог на земли явился и с человеком поживе, – и ещё иная будет та новая земля, в ней же правда живет (Откр 21: 3, 5; 22: 1–5)”¹³. Эта тринитарная формула земли в творчестве Достоевского реализовалась в культе матери-сырой земли, соположном культу Богородицы и преображенной земли – Софии.

Мотив преображения, главный в последнем романе Достоевского, задан не только названием, но и эпиграфом, играющим роль эмблематической подписи. В нем также выражена основная идея произведения, в самом тексте наглядно, “картинно” раскрывающаяся. Весь роман наполняет и утверждает смысл эпиграфа, что становится ясно из прощальной речи Алеши в эпилоге.

“Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то прине-

сет много плода" (Ин 12:24). Этот эпиграф эмблематичен, во-первых, потому, что он взят из Библии – главного эмблематического источника. "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; курсив наш. – В.Б.). В данной характеристике схвачена основная функция эмблемы: наглядно, предметно указывать на вековечный смысл всего происходящего в мире и с человеком. В этом плане Библия фигуративна. В какой-то степени фигуративен и реализм Достоевского. Он умел соединять "мимоидущий лик земной" и "вечную Истину".

Во-вторых, эпиграф эмблематичен потому, что у него есть изобразительный аналог в виде классической эмблемы. Она, варьируясь, представлена на старинных картинках. На одной, например, изображено растение, сбрасывающее свои семена на землю. Надпись здесь – "Воскрешение". Подпись: "Подобно тому, как эти семена вновь прорастут и дадут новые растения, так и мы должны уповать на жизнь иную". На другой картинке нарисован колосок, лежащий на земле. Надпись: "Так он обретет жизнь". Это эмблема возрождения, того самого момента, "когда наши тела, пролежав в земле, подобно зернышку, положенному в почву, восстанут к новой жизни"¹⁴.

Данная эмблема сюжетно и вербально заключает последний роман Достоевского: "– Карамазов! – крикнул Коля, – неужели и взаправду религия говорит, что мы встанем из мертвых и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку? – Непременно встанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было, – полусмеясь, полу в восторге ответил Алеша" (15, 197). В письме Н.А. Любимову 29 апреля 1880 г. автор так представил надгробную речь Алексея Карамазова: в ней "отчасти отразится смысл всего романа" (30, 151).

Таким образом, идея воскресения совершает в "Братьях Карамазовых" большой круг – от эпиграфа к эпилогу и обратно¹⁵, реализуясь вербально. Но «эпиграф разворачивается в романе не только символически, он входит как составная часть в текст, он показан, так сказать, "в действии"¹⁶, повторяясь дважды (14, 259; 14, 281). В речах Зосимы идея эпиграфа разъясняется как идея креста, отвержения себя ради будущего воскресения и спасения. Фигуративно она соединяет Маркела – Зосиму – таинственного посетителя – Алешу – Илюшечку. Так возникает эффект эстафетной цепочки, иллюстрирующей путь Христа,

намеченный в эпитафье: пшеничное зерно падает в землю и “приносит много плода”.

Можно сказать, что весь роман превращается в эмблематическое представление, изображение идеи эпитафья в одном сцеплении с заглавием.

¹ *Выготский Л.С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 2. С. 350.

² *Тюпа В.И.* Произведение и его имя // *Аспекты теоретической поэтики.* М.; Тверь, 2000. С. 10.

³ *Бем А.Л.* Личные имена у Достоевского // *О Достоевском.* Прага, 1972. С. 275.

⁴ *Томпсон Д.Э.* “Братья Карамазовы” и поэтика памяти. СПб., 2000. С. 73.

⁵ *Криницын А.Б.* Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф.М. Достоевского. М., 2001. С. 349.

⁶ *Белов С.В.* Достоевский и Карамзин // *Белов С.В. Вокруг Достоевского.* СПб., 2001. С. 157.

⁷ См. об этом: *Белов С.В.* Указ. соч. С. 157; *Волгин И.Л.* Родиться в России. М., 1991. С. 9.

⁸ Цит. по: *Белов С.В.* Указ. соч. С. 158.

⁹ *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. М., 1995. С. 245.

¹⁰ Там же. С. 237.

¹¹ *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 112.

¹² См. об этом: *Альтман М.С.* Достоевский: По вехам имен. Саратов, 1975. С. 115–117.

¹³ *Соловьев Вл.* Три речи в память Достоевского, 1881–1883 // *Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX в.* СПб., 1997. С. 66.

¹⁴ *Максимович-Амбодик Н.М.* Символы и эмблемы. СПб., 1811.

¹⁵ См. также: *Томпсон Д.Э.* Указ. соч. С. 310.

¹⁶ *Плетнев Р.* Достоевский и Евангелие // *Русские эмигранты о Достоевском.* СПб., 1994. С. 182.



Г.К. Щенников

**САТИРА И ТРАГЕДИЯ
КАК ЖАНРОВЫЕ СОСТАВНЫЕ
РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО РОМАНА:
“ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ”,
“БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”**

Жанровую структуру ряда классических русских романов XIX–XX вв. образует диалогизм эстетической модальности, т.е. двойственное, внешне противоречивое отношение автора к изображаемой им действительности, к взаимоотношениям своих персонажей, “амбивалентный” авторский пафос, например “сочетание иронии и идиллии” (особенно очевидное в “Сне Обломова”), сочетание насмешки над русским человеком и восторженной веры в его будущее (“Мертвые души”). Одним из вариантов двойственной мировоззренческой эмоциональности творца художественных произведений является совмещение в них и сатиры и трагедии. Подобное совмещение сближает два разноплановых “семейных” романа, написанных на рубеже 1870–1880-х годов – “Господа Головлевы” М.Е. Салтыкова-Щедрина и “Братья Карамазовы” Ф.М. Достоевского.

Специфику эстетического дискурса Достоевского, своеобразие его модуса художественности определил еще Белинский, рецензируя первый роман писателя “Бедные люди”: критик подметил совмещение комической, гоголевской, составной с трагическим элементом, который “...глубоко проникает собою весь этот роман... Смешить и глубоко потрясать душу читателя в одно и то же время, заставить его улыбаться сквозь слезы – какое уменье, какой талант!”¹ Сам Достоевский позднее, отмечая, что он впервые разоблачил “уродливую и трагическую сторону” русских подпольных людей, сознательно сблизил то, что в нормативной эстетике считалось несовместимым – безобразие и трагизм. В сочинениях Достоевского читатель ориентирован на восприятие людей и событий в свете релятивной эстетической

оценки², т.е. прозревание в них достоинств и недостатков, силы и слабости, трагического и комического. И такая ориентация обусловлена не только тем, что Достоевский постоянно исследует тип раздвоенного человека, стоящего “между двух бездн”, но и тем, что писатель стремится указать на глубинные, духовные (а не социальные) причины его нравственного падения, вызванного отречением от религиозного понимания мира.

Недостаток современной сатиры Достоевский полагал в неспособности писателей-сатириков раскрыть именно бытийную, экзистенциальную природу очередного нравственного кризиса, переживаемого русскими людьми. Именно такой смысл имеют его замечания о русской сатире, сделанные в “Записных тетрадах 1876–1877 годов”: “Наши сатирики не имеют положительного идеала в подкладке. Сатира последнего времени не свободна, боится красных” (24, 303, 304). “Алеко. Разумеется, это не сатира, а трагедия. Но разве в сатире не должно быть трагедии. Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым, – правда” (24, 305). “Прежняя сатира не могла и не успела сказать своего положительного идеала, а новейшая хоть и умеет тоже, *но не хочет*” (24, 306; курсив Достоевского. – Г.Щ.).

Под новейшей имеется в виду Салтыков-Щедрин. Это отметила Е.И. Кийко в комментариях к данным записям (см. 24, 510), сославшись на план декабрьского выпуска “Дневника писателя” за 1876 г. от 13 декабря, в котором есть такая помета: “2) Сатира: Чацкий, Ревизор, Алеко – Щедрин” (24, 303). С.С. Борщевский упоминает о беседе Достоевского со Щедриным осенью 1876 г., когда они рассуждали “о комизме в жизни, о трудности определить явление, назвать его настоящим словом” (см.: 23, 144–145). С. Борщевский приходит к верному выводу относительно того, почему Достоевский по-новому понял грибоедовского Молчалина в интерпретации Щедрина: “Образ состарившегося Молчалина, созданный Щедриным, поразил Достоевского потому, что в его изображении сатирическое начало сочеталось с трагическим”³.

На протяжении 1877–1879 гг. (времени создания “Братьев Карамазовых” и “Господ Головлевых”) Достоевский не раз встречался со Щедриным: эти встречи зафиксированы “Летописью жизни и творчества Ф.М. Достоевского” (СПб, 1995. Т. 3. С. 231–232, 238, 239, 306) – и, возможно, их разговор о трудности определения комического и близости комического к трагическому продолжался. Возможно, замечена была тем и другим писате-

лем статья Е. Маркова в журнале “Русская речь” (1879, № 12) “Сатира и роман в настоящем году”. Сопоставляя последний роман Достоевского с сатирой Щедрина, критик пишет: “Сильна и полезна сатира, но поэзия сердца сильнее и нужнее”⁴. Работая над “Господами Головлевыми”, Щедрин, на наш взгляд, учел соображения Достоевского о связи сатиры с трагедией – впрочем, не только в этом произведении, а и во всем последующем творчестве: в “Современной идиллии”, в “Сказках” (“Рождественская сказка”, “Христова ночь”, “Пропала совесть”), в “Мелочах жизни”. Сюжет романа-хроники Щедрина представляет последовательная “история умертвий”, которыми завершается каждая глава. Ряд душевных агоний, переживаемых Головлевыми, – это не объект сатиры и не предмет объективного аналитического изображения, а явление трагического плана. Преждевременные смерти ряда героев (Степана, Павла, Петеньки) и самоубийство других (Володи, Любоньки) не следствие лишь козней Иудушки. Создается впечатление фатального, рокового, коренящегося в самой психологии головлевского рода и обрекающего членов его на умертвие и самоистребление. Автор к концу романа и сам говорит о семьях, “над которыми тяготеет как бы обязательное предопределение”, о том, что “именно такого рода загадочный фатум тяготел над головлевской семьей”⁵. Фатум этот, по Щедрина, не сила, вторгающаяся извне, а внутреннее свойство ряда поколений (и дедов, и прадедов), сделавшее их непригодными для жизни. Трагедия Головлевых именно в их неукорененности в живой жизни, в онтологической слабости, беспомощности, обреченности на гибель. Будучи людьми известного достатка, господами-дворянами по социальному статусу, они вовсе не господа своей судьбы. Это сознает и Арина Петровна, и Аннинька, и сам Иудушка. Но душевно-духовный изъян не только в привычках к праздности, запою празднословия и пустомыслия, а главным образом – в неспособности любить “ближнего”, в отсутствии родственных пристрастий и чувств, в утрате естественных привязанностей к природе, к красоте, в примитивизме потребностей (венец желаний – “карасики в сметане”).

И расчеловечивание их трактуется писателем не только как следствие стяжательской жадности, но и как предательство религиозно-нравственных заповедей. Предательство потому, что в сознание их входят эти заповеди в виде формул “по-родственному”, “по-братски”, “по Божьи”, но входят лишь как средство обмана и самоутешения, прикрывавшего вероломство и подлость. Тема предательства – сквозной “лейтмотив” романа: мать предает

детей, ее сыновья – друг друга, Иудушка предаёт и мать и сыновей. А в финале открывается то, что все существование Иудушки было предательством заветов христианской любви, было продолжением распятия Христа. Иудушка вдруг осознаёт, что он и сам относится к числу тех, которые и после, вот теперь, “впредь, во веки веков будут подносить к Его губам оцет, смешанный с желчью”⁶.

В свете этого заключительного вывода по-новому, трагически, воспринимаются евангельские реминисценции из первой главы романа: и упоминание притчи о блудном сыне (и повторение этого мотива в последующих главах), и реплика Головлева-отца в адрес “судей”-детей, и сама явка Степана в родительский дом как на последний, Страшный суд. Припоминаются и безмолвные муки других “господ” перед смертью, приоткрывающие трагическую сторону их существования. Таким образом, сатира в романе “Господа Головлевы” имеет отчетливо выраженную трагическую подкладку и – что особенно важно – “подкладка” эта вполне совпадает с представлением Достоевского о том, какой идеал необходим современной сатире.

Трагизм Карамазовых иной. Карамазовы – люди, наделенные огромной витальной силой, проявляющейся у каждого из них по-своему: у Федора Павловича – в старческой маразматической чувственности, у Ивана – в богатом интеллектуальном творчестве, у Дмитрия – в бурных страстях, но все они страдают от недостатка “живой жизни”, от потери способности к ней, от утраты чувства радости жизни и смысла бытия, т.е. испытывают шаткость своей онтологической опоры.

Карамазовы-мыслители пытаются объяснить ощущение бытийной непрочности – и примечательно, что оба брата, Дмитрий и Иван, в своих исповедях Алеше дают толкование антропологическое: объясняют все несовершенством человеческой природы, ее вечной раздвоенностью и синдромом волевой слабости, побуждающим человека постоянно искать, кому бы разом, сообщая, “поклониться”.

На самом деле, по мысли писателя, их глубокая драма в другом – в утрате веры в Бога, в самообмане, во лжи. Ложью Федора Павловича и Ивана является и убежденность в отсутствии Бога, и убежденность в собственной безверии (писатель устами Зосимы провозглашает, что “русский человек еще верит”, но скрывает веру даже от себя).

И объектом сатиры в “Братьях Карамазовых”, с первых же страниц романа, становится это ложное сознание правоты своего

неверия и забавы людей по поводу собственных сомнений, проявившиеся в поведении Федора Павловича и Ивана Федоровича. Наиболее открыто, непосредственно эта ложь выражается в поступках Карамазова-отца. Сатирический характер образа Федора Карамазова убедительно раскрыт Р.Л. Джексоном⁷ – это, по словам исследователя, образец нравственного и эстетического безобразия и потери всякого чувства меры и формы. Его жизненная позиция – “антиморализм” (Н.М. Чирков) – сознательное оскорбление святынь, откровенное попрание религиозных основ бытия⁸. Преступность всего образа жизни Федора Карамазова обнаруживается уже в начальных главах, особенно в главе “За коньячком”, и наказание за него следует, по словам Р. Джексона, закономерно и незамедлительно. Казалось бы, о какой трагедии здесь может идти речь?

Но личность Федора Павловича сразу же определена противоречивыми характеристиками, построена на оксюморонном сочетании насмешливого и патетического. С одной стороны, это “дрянной”, “развратный”, “бестолковый сумасброд”, “злой шут” и “хапуга”. С другой стороны, по мнению обывателей Скотопригоньевска, “один из смелейших и насмешливейших людей переходной ко всему лучшему эпохи” (14, 8). Человек “с дурной головой”, но еще не испорченным сердцем: “Сердце у вас лучше головы,” – говорит ему Алеша (14, 124). Л.П. Карсавин даже увидел в нем способность переживать умилительные и нежные чувства⁹. Он если и воплощение бесовства, то не демонического, а мелкого.

А его антиморализм – это вызов Богу, которого он страшится, и не только страшится, но и жаждет. Показательно неоспоримое влияние на него верующего слуги Григория и потребность Федора Павловича иметь Григория при себе, когда “бывали высшие случаи и даже очень тонкие и сложные” (14, 86). Когда, например, Федор Павлович вдруг ощущал в себе иной раз «...духовный страх и нравственное сотрясение, почти, так сказать, даже физически отзывавшееся в душе его: “Душа у меня точно в горле трепещется в эти разы” – говаривал он иногда» (14, 86). В эти мгновения ему необходим был человек “преданный, твердый, совсем не такой, как он...”. Эти переживания открывают затаенную потребность развратника Карамазова в высшей силе, которая могла бы спасти его.

Как человек “далеко не из религиозных”, Федор Павлович иногда совершает странные поступки: он свез тысячу рублей в монастырь на помин души своей первой супруги, он просит Алешу молиться за него, дрянного отца. Временами Федор Павлович

искренно страдает за людей, веками “обманутых” верой в Бога. После кощунственного ерничества в монастыре он очень серьезно и даже с ноткой страдальческой спрашивает своих образованных сыновей, Ивана и Алексея, есть ли Бог, а отрицательный ответ Ивана резюмирует парадоксальным обращением к Богу: “Господи, подумать только о том, сколько отдал человек веры, сколько всяких сил даром на эту мечту, и это уже сколько тысяч лет!” (14, 124).

Шутовство Федора Павловича в келье старца Зосимы многоадресно: оно направлено то против монахов, то против либералатеиста Миусова, то против себя самого. На монастырском суде Карамазов-старший свои религиозные сомнения делает предметом забавы – насмешливой **прикровенной** исповеди. Он нарочито провоцирует монахов на противодействие его эскападе – в его вызове слышится мука вместе с насмешкой. Резче всего это выражено в рассказе о послеобеденном анекдоте Миусова, будто бы в Четьи-Минеи повествуется о чудотворце-мученике, который поднял свою отрубленную голову и, “любезно ее лобызаше”, понес на руках. Этот анекдот будто бы так подействовал на Федора Павловича, что он воротился домой “с потрясенной верой” – “и с тех пор все более и более сотрясаюсь, – да вот вы тогда обедали, а я вот веру-то и потерял” (14, 42). Разумеется, он лжет всем и себе, стараясь выглядеть безбожником, но в этой лжи, как пронизательно заметил старец Зосима, сквозит и отчаяние, и потребность веры.

Забава Федора Павловича по поводу собственного поведения и сомнения его по-новому освещают и искания его сына Ивана, обнаруживая его духовное родство с отцом. Указание на это родство прозвучало, на наш взгляд, в том, как оценил позицию Ивана – автора статьи о церковном суде – старец Зосима: “Не совсем *шутили*, это истинно. Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда *забавляться* своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния. Пока с отчаяния и вы *забавляетесь* – и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца *усмехаясь про себя...* В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше горе, ибо настоятельно требует разрешения...” (14, 65; курсив наш. – Г.Щ.).

С точки зрения старца, забавы по поводу собственного безверия и сомнений – это опаснейшая форма современной духовной лжи. “Забавы” отца и сына выражаются в разной форме: у Федора в виде непристойного шутовства, вызывающего мгновенную реакцию отторжения у всех, кроме старца; у Ивана – в виде серь-

езных философских размышлений об узах, связующих человечество; но внутренняя раздвоенность того и другого сразу фиксируется слушателями: “Не лгите самому себе” – советует Федору старец (14, 41). “Нового много выводят, да, кажется, идея-то о двух концах”, – замечает по поводу Ивановой статьи иеромонах отец Иосиф (14, 56). Впрочем, монастырский суд не только уличает забавников – старец благословляет всех Карамазовых на внутреннее противодействие лжи, на неустанный поиск нравственной правды.

Образ Федора Карамазова убедительно свидетельствует об умении самого Достоевского раскрыть “трагическую подкладку” сатирического персонажа. В отличие от Щедрина, Достоевский видит причину трагического рока Карамазовых не в вековой деформации барской психологии, а в заражении русских людей современным модным атеизмом, вызванным слепой верой во все разрешающую силу человеческого разума. Не случайно Федор Павлович надеется на то, что “мистицизм” Алеши пройдет с годами, когда он поумнеет и воротится из монастыря: “Ум-то у тебя не черт съел. Погоришь и погаснешь, вылечишься и назад придешь” (14, 24).

Синтез трагического и комического (сатирического) освещает исповеди Дмитрия и Ивана – в обоих обнаруживается сразу “уродливая и трагическая стороны” сознания русского человека, захваченного губительным религиозным нигилизмом.

¹ *Белинский В.Г.* Петербургский сборник // Ф.М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 16.

² См.: *Алексеев А.А.* Релятивные эстетические категории // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 112–113.

³ *Борцовский С.* Щедрин и Достоевский: История их идейной борьбы. М., 1956. С. 300.

⁴ *Русская речь.* 1879. № 12. С. 287.

⁵ *Щедрин Н. (М.Е. Салтыков).* Собр. соч. М., 1951. Т. 7. С. 243, 245.

⁶ Там же. С. 253.

⁷ См.: *Джексон Р.Л.* Вынесение приговора Федору Павловичу Карамазову // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 173–183; то же в кн.: *Джексон Р.Л.* Искусство Достоевского: Бреды и ноктюрны. М., 1998. С. 233–244.

⁸ *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. М., 1967. С. 267.

⁹ *Карсавин Л.П.* Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг. Сб. ст. М., 1990. С. 264–277.



В.Н. Захаров

ОСАННА В ГОРНИЛЕ СОМНЕНИЙ

“Братья Карамазовы” – самый знаменитый роман мировой литературы.

Вряд ли кто из первых читателей, да и сам автор, предвидел такую славу незавершенному роману, первому из задуманной дилогии “жизнеописания” Алеши Карамазова.

Давно признано, что Карамазовы – образ России, или как слишком откровенно признавался в подготовительных материалах к роману прокурор (и это осталось в черновиках): “...для меня семейство Карамазовых представляется как бы какой-то картиной, в которой в уменьшенном микроскопически, пожалуй, виде (ибо наше отечество велико и необъятно) изображает(ся) многое, что похоже на всё, на целое, на всю Россию, пожалуй”.

Митя резко заявляет Ракитину: “Карамазовы не подлецы, а философы, потому что все настоящие русские люди философы, а ты хоть и учился, а не философ, ты смерд”*. Сократические беседы составляют творческую стихию романа. Их формула – “за и против”.

Философы в романе – все Карамазовы, в том числе и “контраверза” Смердяков.

Федор Павлович пристрасно спрашивает собеседников “за коньячком”, есть ли Бог. Иван твердо отвечает: нет. Алеша не менее твердо говорит: Бог есть. Федор Павлович задумался и решил, что “вероятнее” прав Иван, который, в свою очередь, в трактире “Столичный город” винится Алеше: “Я вчера за обедом у старика тебя этим нарочно дразнил и видел, как у тебя разгорелись глазки” (13, 194). В дебатах “за коньячком” Алексей не-

* Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского в 18 т. Научный редактор профессор В.Н. Захаров. Т. 14. М.: Воскресенье, 2004. С. 188. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках после цитаты. Указываются том и через запятую – страница.

преклонен, но и он в духовном смятении признается Лизе накануне этой встречи с братом Иваном: “А я в Бога-то вот может быть и не верую”. – “Вы не веруете, что с вами? – тихо и осторожно проговорила Лизе. Но Алеша не ответил на это. Было тут, в этих слишком внезапных словах его нечто слишком таинственное и слишком субъективное, может быть и ему самому неясное, но уже несомненно его мучившее” (13, 182).

Сомнения и поиск истины составляют художественную стихию, в которой мнутся герои романа. В парадоксальном соприкосновении и сопряжении противоположностей предстает трагедия случайного и в то же время типичного семейства Карамазовых, в котором вызрела идея отцеубийства.

Федор Павлович неблагообразен, неприятен, бесчестен и корыстен. Он одержим сладострастием до сластобесия. Шут и плут, он олицетворяет предельную степень падения человека. Он жаден, но и деньги нужны ему, чтобы “еще лет двадцать на линии мущины состоять”, чтобы покупать любовь женщин, когда “поган стану” (13, 143). На своих детей он смотрит как обузу, конфликтует с ними в имущественных спорах. Смерти отца желают братья Дмитрий и Иван, справедливо полагающие, что тот обокрал их во время опеки.

“Отцеубийство” и происходит, но убивает не тот, кто грозил убить. Юридическое осуждение Мити – ошибка следствия и суда. Убил Смердяков, незаконный сын Федора Павловича и городской юродивой Лизаветы Смердящей, над которой тот некогда надругался.

Алеша Карамазов – главный герой романа. Его роль достаточно откровенно определена в предисловии: “...это пожалуй и деятель, но деятель неопределенный, невыяснившийся”, “это человек странный, даже чудак”, но “не только чудак “не всегда” частность и обособление, а напротив бывает так, что он-то пожалуй и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...” (13, 7–8).

В романе Достоевский вернулся к идее создания образа положительно прекрасного человека. Герой романа не случайно назван Алексеем. Так он наречен в честь любимого русским народом святого – Алексея человека Божия. Свет его имени проявляется в характере героя, в его отношениях с другими героями романа. Устами одного из героев романа автор дает Алексею Карамазову такую замечательную характеристику: «Петр Александрович Миусов, человек насчет денег и буржуазной честности

весьма щекотливый, раз, впоследствии, приглядевшись к Алексею, произнес о нем следующий афоризм: “Вот может быть единственный человек в мире, которого оставьте вы вдруг одного и без денег на площади незнакомого в миллион жителей города, и он ни за что не погибнет и не умрет с голоду и холоду, потому что его мигом накормят, мигом пристроят, а если не пристроят, то он сам мигом пристроится и это не будет стоить ему никаких усилий и никакого унижения, а пристроившему никакой тягости, а даже может быть напротив почтут за удовольствие”» (13, 21).

Роль Алексея Карамазова в романе, безусловно, самостоятельна, но в идейном плане он – ученик старца Зосимы; жизненная программа “раннего человеколюбца” Алеши исполняет его завет “деятельной любви”, которым нельзя доказать, но возможно убедиться в существовании Бога: «Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно, – наставляет старец “маловерную даму”. – По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможно зайти в вашу душу. Это испытано, это точно» (13, 49). Кем испытано, ясно без лишних объяснений, – самим говорящим.

Перу Алексея Карамазова принадлежит одна из трех глав книги “Русский инок” – извлечение “Из бесед и поучений старца Зосимы”, это и его духовный опыт.

Знаменательна в эпилоге речь Алеши “у камня”, возле которого хотели похоронить, но не похоронили Ильюшу Снегирева. Алеша открывает мальчикам свою правду: “Найдите же что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. 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” (13, 338). И Алеша просит мальчиков запомнить это мгновение, друг друга, вечно помнить Ильюшу – того, “кто нас соединил в этом добром хорошем чувстве”. Заключают его речь проникновенные слова: “Как хороша жизнь когда что-нибудь сделаешь хорошее и правдивое!” (13, 339).

Алексей Карамазов умеет выслушать и понять собеседника, он сострадает, проявляет участие, помогает другим людям. Он дарит им счастье, любовь, радость. Он следует евангельским

заповедям, но не всегда. Как и другие братья, он не идеален, он – живой человек. Иначе и не могло быть: един Бог без греха. Праведник свят настолько, насколько сознает и изживает свой грех.

Свой гимн жизни, человеку и Богу у Дмитрия. В “Исповеди горячего сердца” он славит “высшее” в человеке. Сознание идеала дает ему надежду “воспрять” “из низости душою”. В своих “мытарствах” он видит “пророческий” сон о плачущем “дитё”, который воскресил в нем “нового человека”. Накануне суда он обещает Алеше запеть из каторжных “недр земли трагический гимн Богу, у которого радость”.

Из всех идей наиболее обстоятельно в романе представлены “идеи” Ивана Карамазова и старца Зосимы. Это два антипода, два полюса романа. Старец Зосима завершает свое “дело” на земле. Его слово – слово уходящего, благословляющего, наставляющего. Он учит христианским заповедям и любви к земле, и к звездному небу, к природе, деятельной любви к человеку – всему, что приносит радость бытия. Он призывает стать “ответчиком за весь грех людской”. Учение и поучения старца Зосимы раскрыты в диалогическом общении его с “верующими бабами” и “маловойной дамой”, “старым шутом” и “братьями Карамазовыми”, с монахами во время “неуместного собрания”, в монологической обработке бесед и поучений старца, исполненной Алексеем Карамазовым по житийным канонам.

Слово старца Зосимы стремится к ясности и учительной определенности. Их нет в слове Ивана. “Иван – загадка”, – говорит Алеша. “Брат Иван (...) таит идею. Брат Иван сфинкс и молчит, всё молчит. А меня Бог мучит. Одно только это и мучит. (...) У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит” (14, 191), – вторит ему много позже Митя. Так выглядит идея Ивана Карамазова в начале и в конце романа. Она неизменна в своей неопределенности. Слово Ивана лишено завершенности. Во время “неуместного собрания” старец Зосима проницательно угадал путаный образ мыслей молодого философа: “Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния. Пока с отчаяния и вы забавляетесь – и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя...” (13, 61). Иван многое “не решил в своем сердце”. Он мыслит не фактами, а условиями: он отрицает Бога и создает теорию “новой морали”, которая по-разному выглядит в дебатах во время “неуместного собрания”, во время “бунта” и во время “кошмара” Ивана Федоровича;

он допускает существование Бога, но не принимает “мир Божий”: перед ним и Бог виноват. Сколько еще могло быть условий и их решений у Ивана, сказать трудно: Иван “молчит”.

Идею Ивана иногда упрощают, трактуя в двух словах: “всё позволено”. В “Дневнике писателя” у Достоевского есть меткая фраза: “Идея попала на улицу и приняла самый уличный вид”. Эта характеристика в полной мере относится и к подобной интерпретации идеи Ивана Карамазова. В первый раз ее излагает Миусов во время “неуместного собрания”, уличая Ивана в “характернейшем анекдоте”, так передавая его слова: “...уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, всё будет позволено, даже антропофагия. Но и этого мало: он закончил утверждением что для каждого частного лица, например как бы мы теперь, не верующего ни в Бога ни в бессмертие свое, нравственный закон природы должен немедленно измениться в полную противоположность прежнему, религиозному, и что эгоизм даже до злодейства не только должен быть дозволен человеку, но даже признан необходимым, самым разумным и чуть ли не благороднейшим исходом в его положении” (13, 60). Иван эту мысль подтвердил, но выразил ее условно и более лаконично: “Нет добродетели, если нет бессмертия” (13, 61). Ракитин после “неуместного собрания” завистливо негодует: «А слышал давеча его глупую теорию: “Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, всё позволено” (А братец-то Митенька, кстати, помнишь, как крикнул: “Запомню!”). Соблазнительная теория подлецам...» (13, 70). Алеша допытывается у Ивана, как тот может жить после “Великого инквизитора” – “с таким адом в груди и в голове”. Иван отвечает:

– Оять-таки по-Карамазовски.

– Это чтобы “всё позволено”? Всё позволено, так ли, так ли?

Иван нахмурился и вдруг странно как-то побледнел.

– А, это ты подхватил вчерашнее словцо, которым так обиделся Миусов... и что так наивно выскочил и переговорил брат Дмитрий? – криво усмехнулся он. – Да, пожалуй: “всё позволено”, если уж слово произнесено. Не отрекаюсь. Да и редакция Митенькина не дурна” (13, 218).

“Редакция” Мити – опошление, уличный вид теории Ивана. Иван берет на себя всю ответственность, в том числе и за “уличный вид” своей идеи: “От формулы: “всё позволено” я не отре-

кусь, ну и что же, за это ты от меня отречешься, да, да?” Ответ Алеша – жест, который ставит Ивана на место великого инквизитора, а Алешу – на место Христа:

“Алеша встал, подошел к нему, и молча тихо поцаловал его в губы.

– Литературное воровство! – вскричал Иван, переходя вдруг в какой-то восторг,

– это ты украл из моей поэмы! Спасибо однако. Вставай Алеша, идем, пора и мне и тебе” (13, 218).

Реакция Ивана на этот жест Алеши отделяет сочинителя поэмы от “чужого слова”, а “всё позволено” – для Ивана всегда чужое слово, оно всегда в кавычках. Иван всё время мыслит – и мыслит, будто решает логические задачки: всегда есть “благоразумные” исходные условия, а в конце концов – парадокс. Та же логика в поэме “Геологический переворот”, которую напоминает Ивану в “кошмаре” черт, но здесь вместо “бессмертия” подставлен “Бог”: “Раз человечество отречется поголовно от Бога (а я верю что этот период, параллель геологическим периодам, совершится), то само собою, без антропофагии, падет всё прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность, и наступит всё новое” (14, 237). Черт продолжает, пародируя Ивана: «Но так как, ввиду закоренелой глупости человеческой, это пожалуй еще и в тысячу лет не устроится, то всякому сознающему уже и теперь истину позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. В этом смысле ему “всё позволено”» (14, 238). Впрочем, насмешливый тон черта щадит “казуистику” Ивана, который допускает, что “всё позволено”, но лишь в строго определенном смысле – как говорит черт, с “санкцией истины”. Определенно “уличный вид” идеи Ивана Карамазова относится не к самой идее героя, а к ее восприятию другими.

Сам Иван запутался в логических противоречиях. На всем лежит печать его сомнений.

Мышление Ивана антиномично. В одном суждении он сводит воедино факт и догмат веры – получается ложь, если исходить из разумности догмата веры, но нелепость, если “остаться при факте”. Для Ивана это неразрешенное противоречие – окончательного выбора он не сделал, дорожа своими “нелепостями”. Допустив существование Бога и “приняв” Его, он отрицает “мир Божий” – и особенно категорично в “мировом финале”, в “момент вечной гармонии”. Объясняя Алеше, для чего он “не принимает мира”, Иван приводит свою коллекцию фактов

из русской и иностранной жизни. Решив “остаться при факте”, он не рвет и с догматом веры, он их “объединяет” в одном силогизме.

На этих парадоксах построен сюжет “Великого инквизитора”. Иван берет идею католической церкви и доводит ее до логической завершенности, до абсурда – до отрицания Христа. Исходя из этой идеи, великий инквизитор заточает Христа в темницу и обещает “завтра” сжечь на костре.

Собственно, так уже в романе было во время дебатов по поводу статьи Ивана. Иван берет идею церкви вообще и логично раскрывает цели, которые церковь должна преследовать в обществе и в отношении к государству. Настолько откровенно, что противники и сторонники “диалектики” автора нашлись везде, в том числе и среди самих священников. Идею статьи поддержали отец Паисий и старец Зосима, но с различием двух подходов к претворению этой идеи – католического и православного: в католицизме церковь превратилась в государство, в православии общество и государство должны стать церковью. Идея статьи увлекла отца Паисия и старца Зосиму, хотя, по наблюдению последнего, Иван “забавляется” своей диалектикой.

Подобная игра есть и в поэме “Великий инквизитор”.

Сюжет поэмы – еще одно осуждение Христа (о первом поведано в Евангелии). В мире, в котором правит великий инквизитор, нет Христовой любви, вместо Церкви – царство кесаря и антихриста.

Великий инквизитор многословно обличает Христа. Христос молчит. Обвиняя Его, великий инквизитор разоблачает себя и раскрывает анатомию власти, ее вечные принципы: *чудо, тайна, авторитет*. Всё сказав, он ощущает бессилие своих слов. Это верно почувствовал Алеша, который перебивает Ивана, правда, не зная конца поэмы: “Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того” (13, 215). Но не хвала Христу поэма, как думает ее сочинитель Иван. Парадоксальный финал его поэмы – “тихий” поцелуй Христа в “бескровные девяностолетние уста” старика:

«Вот и весь ответ. Старик вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его; он идет к двери, отворяет ее и говорит Ему: Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда! И выпускает Его на “темные стогна града”. Пленник уходит.

– А старик?

– Поцалуй горит на его сердце, но старик остается в прежней идее» (13, 217).

Сила власти бессильна перед правдой Христа. Поцелуй Христа – прообраз христовой любви, образ, передающий и раскрывающий сущность христианства. Только так в фантазии Ивана мог поступить Христос, любой другой поступок – ложь, в любом другом поступке Христос перестал бы быть Христом. Для “евклидова ума” такой поступок неожидан, но по “Христовой любви” – самый естественный, самый логичный поступок, вытекающий из сущности христианского учения, так глубоко и трагически прочувствованного Иваном.

Не всё в идее Ивана “диалектика”. Его любовь к “клеяким листочкам” и к “дорогим могилам” позже входит в соприкосновение с поучениями старца Зосимы, с “гимном” Мити, с настроением Алеши.

В таком сложном и противоречивом сопряжении книжной мудрости и глубокого понимания жизни предстает в романе идея Ивана: она недосказана героем, способна к бесконечному изменению, точнее – развитию.

Важное значение в развитии общей концепции романа имеют фантастические сцены. В фантастических снах происходит соприкосновение разных миров. Это особые сны. Ранее в романах Достоевского сны были просто фантастическими, теперь они стали чудодейственными. Каждый такой сон – духовное перерождение героя. В главе “Кана Галилейская” Алеша видит во сне Христа, умершего старца Зосиму и ангелов. Духовный переворот переживает в пророческом сне Митя (главе “Дитё”). Во сне является Ивану Федоровичу черт, и герой присматривается к нему, как будто смотрится в зеркало: черт напоминает ему его забавы, рассказывает его же анекдоты, повторяет его слова (главы IX “Черт. Кошмар Ивана Федоровича” и X “Это он говорил!”).

В фантастических снах четко разделены сон и явь: герой знает, что видит сон, но переживает всё реально, как будто всё происходит на самом деле. В кошмаре герой теряет различие между явью и сном. Так, все события в главе “Черт. Кошмар Ивана Федоровича” разворачиваются в сознании Ивана Карамазова. И сам он, и черт – персонажи его сна: в болезненном состоянии он видит художественную картину, фантастическую сцену – визит к нему черта. В подсказке этого внимательному читателю состоит художественная функция названия главы (“кошмар”) несовпадение деталей сна и реальности. Так, в IX главе Иван намочил полотенце, приложил его к голове, через некоторое время отбросил на стул. На самом же деле в X главе полотенце лежит “у туалетного столика Ивана, чистое, еще сложенное и не

употребленное". Или: "Иван вдруг схватил со стола стакан и с размаху пустил в оратора", на деле же – очнувшийся Иван видит, что "стакан, который он только что бросил в своего гостя, стоял перед ним на столе". На той же странице две внешне противоречивые фразы. Первая: "В раму окна вдруг раздался со двора твердый и настойчивый стук. Иван Федорович вскочил с дивана". Вторая: "Стук продолжался. Иван хотел было кинуться к окну; но что-то как бы вдруг связало ему ноги и руки. Из всех сил он напрягался как бы порвать свои путы. Стук в окно усиливался всё больше и громче. Наконец вдруг порвались путы, и Иван Федорович вскочил на диване. Он дико осмотрелся". Дважды в одном абзаце повторяется одно и то же действие, но первый раз во сне, второй раз – во время пробуждения. Сцена свидания Ивана с чертом названа сном самим Достоевским: "Стук в оконную раму хотя и продолжался настойчиво, но совсем не так громко, как сейчас только мерещилось ему во сне, напротив, очень сдержанно" (13, 238).

Когда Иван третирует черта: "Ты моя галлюцинация", он хотел бы, чтобы было так; он пытается бороться с наступающей душевной болезнью ("белой горячкой"); он с тревогой запомнил диагноз врача: "галлюцинации в вашем состоянии очень возможны". На деле же его "галлюцинация" – сон, кошмар героя. Он предврен "смешным" сном Лизы Хохлаковой о чертях, но, оказывается, и у Алеши "бывал этот самый сон". Лиза поражена: "Не сон важен, а то, что вы могли видеть этот же самый сон, как и я". Есть в этих снах разных героев нечто общее, что ставит в один ряд и Лизу, и Алешу, и Ивана: в них жизнь человека предстает как "игра с чертями", как балансирование меж двух бездн – захватывающее дух двойничество. Сны Лизы и Алеши – экспозиция будущего кошмара Ивана, где та же "игра", но не с чертями, а с чертом.

В начале кошмара – "разбросанные мысли". Иван спорит с чертом, отстаивающим свое существование, постепенно черт занимает определенное место в сознании Ивана, и "разбросанные мысли" перерождаются в исповедь черта. Патетика "Великого инквизитора" здесь дана в пародийном, сниженном стиле. Там "умный дух" – здесь дрянной и пошловатый мелкий черт, "самозванец", "приживальщик", сам себя к тому же рассматривающий как нелепость. Откровенничая, черт признается, что "любит истину и искренне желает добра", но "творит неразумное по приказу", "единственно по долгу службы и по социальному моему положению". Он убежден в бессмысленности зла, у него нет воли к злу, черт отрицает самого себя и свое "довременное

назначение". Потешается черт и над философским честолюбием Ивана, сочинителем "анекдотцев", автором poem "Великий инквизитор" и "Геологический переворот". Посмеиваясь и дразня, предъявляет ему моральный счет за "мошенничество с санкцией истины" ("уж таков наш русский современный человек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил..."). И тут уже не Иван, а черт играет Иваном.

"Кошмар" Ивана Федоровича – фантастическая сцена в романе: черт на самом деле черт, субъект со своим характером ("приживальщик"), со своим самосознанием и языком ("Умоляю пропустите так: Это ведь черт говорит, он не может говорить иначе", – писал Достоевский Н. Любимову, отсылая эту главу в журнал "Русский Вестник"). Следующая, X глава передает внутреннее раздвоение Ивана, но уже без фантастики: черт исчезает, "это он говорил" – сомнения самого Ивана, это его слова, а не черта. Слов, которые Иван приписывает черту, в предшествующей главе нет, их сочиняет сам Иван – это он говорит.

Этот "ад в груди и в голове" носит Иван.

Достоевский сознательно не дал логического опровержения "атеистических выражений" Ивана. Словами не переубеждают оппонента. Достоевский представил альтернативу безысходной трагедии безверия Ивана в сюжете романа – поучения старца Зосимы в шестой книге "Русский Инок", нравственное исправление и перерождение других братьев – Алеши и Мити.

В композиционном развитии романа Достоевский использует прием предварения ключевых фантастических сцен: басня о луковке предваряет сон Алеши "Кана Галилейская", легенда об аде – сон Мити "Дитё".

Алеша не переживает трагически то, что составляет "ад" для Ивана. Его душа устремлена к Благой Вести.

Его сон в главе "Кана Галилейская" разворачивается на фоне чтения из Евангелия о первом чуде Христа в Кане Галилейской – чтения над телом старца Зосимы. Цитаты из Евангелия, мысли Алеши во время засыпания, поучения старца Зосимы, смысл рассказанной Грушенькой басни образуют в видении Алеши сложное смысловое единство.

Сон Алеши предваряет рассказанная Грушенькой басня о "Луковке" – о том, из-за чего гибнет душа человека:

«Жила-была одна баба злющая-презлющая, и померла. И не осталось после нее ни одной добродетели. Схватили ее черти и кинули в огненное озеро. А Ангел-Хранитель ее стоит да и дума-

ет: какую бы мне такую добродетель ее припомнить чтобы Богу сказать. Вспомнил и говорит Богу: она, говорит, в огороде луковку выдернула и нищенке подала. И отвечает ему Бог: возьми ж ты, говорит, эту самую луковку, протяни ей в озеро, пусть ухватится и тянется, и коли вытянешь ее вон из озера, то пусть в рай идет, а оборвется луковка, то там и оставаться бабе где теперь. Побежал Ангел к бабе, протянул ей луковку: на, говорит, баба, схватись и тянись. И стал он ее осторожно тянуть, и уж всю было вытянул, да грешники прочие в озере, как увидали что ее тянут вон, и стали все за нее хвататься чтоб и их вместе с нею вытянули. А баба-то была злющая-презлющая, и почала она их ногами брыкать: “Меня тянут, а не вас, моя луковка, а не ваша”. Только что она это выговорила, луковка-то и порвалась. И упала баба в озеро и горит по сей день. А Ангел заплакал и отошел» (13, 288).

Спасти себя – спасти других. Этого не понимает “злющая-презлющая баба”, но этот нравственный закон припоминает и напоминает всем Грушенька.

В сне Алеши среди званных гостей есть и старец Зосима, который объясняет: “Я луковку подал, вот я и здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, кроткий, дело свое!..” (13, 295). Как напутное слово, вспоминает Алеша “одну из главнейших мыслей” старца Зосимы: “Кто любит людей, тот и радость их любит...” (13, 294).

Сон вызывает “переворот духовный” Алеши, утверждает “раннего человеколюбца” в идее деятельной любви. Как о служении помышляет Алеша о “сотворении радости бедных, очень бедных людей”.

В подготовительных материалах к роману среди набросков главы “Дитё” Достоевский наметил творческое задание для себя: “Начало очищения духовного (патетически, как и главу “Кана Галилейская”)”. На фоне событий девятой книги “Предварительное следствие”, имеющих отношение к злоключениям в личной судьбе героя и не имеющих прямого отношения к “страданиям человеческим вообще” и “страданиям детей” особенно, всё происшедшее осмысливается Митей именно с точки зрения этих вопросов, открытых нам уже в исповеди Ивана. “Начало очищения духовного” Мити – осознание им личной социальной вины, своей и всех “господ”, “для кого ад предназначен” (“Господа, все мы жестоки, все мы изверги, все мы плакать заставляем людей,

матерей и грудных детей...” (14, 124) – обращается после “хорошего сна” Митя к судьям своим, судьям не в буквальном, но в прямом, хотя и общем смысле). Герой вспомнил народную легенду об аде, рассказанную ямщиком по дороге в Мокрое: «И сказал тогда аду (освобожденному от грешников. – В.З.) Господь: “Не стони, аде, ибо придут к тебе отселева всякие вельможи, управители, главные судьи и богачи, и будешь восполнен так же точно, как был во веки веков, до того времени, пока снова придут”. Это точно, это было такое слово...» (14, 46).

В сне Мити “слезинка ребенка” приобретает конкретное значение – и возникает вопрос: “...почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему они не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?” (14, 123). Этот вопрос побуждает и Митю к “деятельной любви”: “...хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским” (14, 123). Сон открывает Мите, что он “изверг”, что он лично сотворил зло, унизив капитана Снегирева на глазах сына. Он прозревает, что виновен в том, что плачет дитё, что повинен в страданиях, а позже и в смерти Илюши.

За философскими исканиями запутавшегося в неразрешимых противоречиях Ивана – его двойничеством, “игрой с чертями”, за откровениями великого инквизитора и исповедью черта в кошмаре героя, за “началом очищения духовного” Алеши и Дмитрия, утвердившихся в идее “деятельной любви”, за дидактическим смыслом басни о луковке и легенды об аде угадывается грандиозный духовный строй романа, пронизанность этих сцен общим пафосом, открывающим перспективу второго романа задуманной дилогии.

Строй этот средоточен в образе старца Зосимы, в его духовном подвиге и земном служении, в его учении и поучениях.

Достоевский не стремился создать в романе образ святого. Автор намеренно разоблачает это искушение в романе, когда вопреки чаяниям маловерных вместо явления посмертных чудес усопшего слишком скоро проявился “тлетворный дух”.

В отличие от “новых людей” Зосима не проповедовал “идеи времени” и не учил “прогрессу”. Он учил вечным истинам, назидал заповеди Христа, возвещал Благоую Весть.

В его мудром убеждении “всё как океан, всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается”. Он учит покаянию. Нет чужого и своего греха. Каждый за другого ответствен. Каждый виноват не только в том, что он сделал, но и в том, что не сделал, не отвратил, не уберег.

Зосима наставляет: “возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской. Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за всё и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват” (13, 263).

Он живет по заповеди “возлюби ближнего, как самого себя”. Он способен возлюбить врага своего.

Его мнимые и реальные грехи припомнит во время тления тела смущенная толпа, но вопреки их поруганию и покиванию Достоевский создал образ совершенного христианина.

В последней записной тетради Достоевский сделал ряд набросков к полемике с известным русским либералом тех лет К.Д. Кавелиным: “Инквизитор и глава о детях. В виду этих глав вы бы могли отнестись ко мне хотя и научно, но не столь высокомерно по части философии, хотя философия и не моя специальность. И в Европе такой силы атеистических выражений нет и не было. Стало быть не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла, как говорит у меня же, в том же романе, черт. Вот, может быть, вы не читали Карамазовых – это дело другое, и тогда прошу извинения”.

Истине в представлении Достоевского не страшны испытания и сомнения, поношение и глумление.

За многими сценами романа стоят личные впечатления и переживания автора. Одно из них – неожиданная смерть 16 мая 1878 г. младшего сына Алеши, здорового и веселого мальчика. В память о нем назван главный герой романа “Братья Карамазовы”. Достоевский неутешно переживал горе, и эти скорбные отцовские чувства отразились в переживаниях капитаном Снегиревым смерти Илюши.

Анна Григорьевна вспоминала: “Чтобы хоть несколько успокоить Федора Михайловича и отвлечь его от грустных дум, я упростила Вл.С. Соловьева, посещавшего нас в эти дни нашей скорби, уговорить Федора Михайловича поехать с ним в Оптину пустынь, куда Соловьев собирался ехать этим летом. Посещение Оптиной пустыни было давнишнею мечтою Федора Михайлови-

ча, но так трудно было это осуществить”. Паломническая поездка состоялась. В “Воспоминаниях” Анна Григорьевна писала: «Вернулся Федор Михайлович из Оптиной пустыни как бы умиротворенный и значительно успокоившийся и много рассказывал мне про обычаи Пустыни, где ему привелось пробыть двое суток. С тогдашним знаменитым “старцем”, о. Амвросием, Федор Михайлович виделся три раза: раз в толпе при народе и два раза наедине, и вынес из его бесед глубокое и проникновенное впечатление. Когда Федор Михайлович рассказал “старцу” о постигшем нас несчастии и о моем слишком бурно проявившемся горе, то старец спросил его, верующая ли я, и когда Федор Михайлович отвечал утвердительно, то просил его передать мне его благословение, а также те слова, которые потом в романе старец Зосима сказал опечаленной матери...»

Эти впечатления автора отразились в эпизодах монастырской жизни в “Братьях Карамазовых”. Впрочем, по свидетельству давнего оппонента Достоевского философа и публициста К. Леонтьева, оптинские монахи по выходе романа трунили друг над другом и подшучивали над тем, как их вывел писатель в своем романе, упрекали его за то, что он не выразил идеи монашеского служения и общежития.

Если свидетельство верно, произошло недоразумение. Достоевский не собирался описывать Оптину пустынь и ее старцев. У Достоевского нет портретов реальных лиц. Подобные художественные задачи никогда не привлекали писателя. Двухдневные впечатления были поводом создания не очерка или трактата, а сочинения романа, в котором монахи вовлечены в мирские дела, в споры во время “неуместного собрания”, в скандалы по поводу “тлетворного духа”, а монастырь является оплотом веры и духовной крепостью России.

Два уездных города Старая Русса и Козельск претендуют на то, чтобы быть городом “Братьев Карамазовых”. В романе произошла их контаминация: Старая Русса дала страстную историю Карамазовых, Козельск в лице оптинских старцев – духовное упование. И всё сошлось в названии романного города – Скотопригоньевск, в котором обыгрываются и существование в Старой Руссе скотопригонной бойни, и внутренняя форма слова “Козельск”.

Роман не случайно состоит из 12 книг и эпилога. Символично и сакральное число 12, и само слово *книга*.

В современном представлении книга больше романа или любой другой повествовательной формы, но исторически это не так.

Книга – особое слово в русском языке. Современник Достоевского В. Даль перечислил основные значения слова в русском языке: “Сшитые в один переплет листы бумаги, или пергамента; писание, всё что в книге содержится; раздел, отдел в обширном письменном сочинении”. Это перечисление достаточно полно раскрывает двойственную природу этого слова в русском языке: с одной стороны, книга может объединять несколько произведений, быть больше любого жанра; с другой стороны, она может быть разделом в сочинении. Эта двойственность задана исторической памятью слова: книга могла быть собранием разных произведений, но обширное сочинение может состоять из ряда книг: до книгопечатания текст многих крупных произведений сохранялся в нескольких свитках (книгах).

В русском языке церковнославянское и древнерусское слово *кънига* восходит к христианской культурной традиции: его ввели в славянские языки равноапостольные Кирилл и Мефодий, оно было востребовано переводчиками священных книг Нового и Ветхого Завета.

У Достоевского были предшественники, для которых книга была частью произведения, но именно Достоевский вернул слову исконное значение, восстановил утраченный исторический смысл.

Достоевский дал оригинальное решение жанровой проблемы “романа в двенадцати книгах”: каждая книга представляет свой тип романа, а роман в целом становится *романом романов* и *энциклопедией разных жанров*: семейного (“История одной семьи” и др.), социально-психологического (“Неуместное собрание”, “Надрывы”), эротического (“Сладострастники”), философского (“Рго и contra” и “Русский инок”), христианского (“Алеша”), уголовного (“Митя”), детективного (“Предварительное следствие”), романа воспитания (“Мальчики”), мистического (“Брат Иван Федорович”), судебного романа (“Судебная ошибка”) и т.д. Так выглядят жанровые доминанты каждой книги романа, причем нередко в пародийном, травестийном преломлении. Энциклопедична жанровая структура “Братьев Карамазовых” в целом. Она не только допускает, но и предполагает смешение любых художественных и нехудожественных жанров, всех литературных родов: это и биографические сведения о Карамазовых, бесчисленные драматические эпизоды, трактат о старцах, рецензия на картину Крамского “Созерцатель”, каламбурные анекдоты Федора Павловича об “исправнике и направнике”, о “щекотливой” даме, о “философе Дидероте”, о “наафонившем” старце и

“Мокрых девках”, философские “анекдоты” Миусова и Ивана Федоровича, польский анекдот о пане Подвысоцком и анекдоты черта о носе и уступчивой грешнице; тут и житейские истории “верующих баб” и суждения “маловойрной дамы”; “альбом воспоминаний” в исповеди Мити и “коллекция фактов” в исповеди Ивана; рассказы Грушеньки о “прежнем и бесспорном” и капитана Снегирева об Илюшечке, анекдотические рассказы помещика Максимова о своих “хромой” и “легконогой” женах, рассказы Коли Красоткина о гусе и о Жучке, “анекдот” Герценштубе о “фунте орехов”; “сократические” споры о вере и о безверии, о Боге и Христе, о России и Европе, о преступлении и наказании, о церкви и государстве, о “мировой гармонии” и социализме – споры во время “неуместного собрания” и “за коньячком”, в трактате “Столичный город” и в “кошмаре Ивана Федоровича”; многоязычные стихи великих и бездарных поэтов, лакейская и народная песни, “стишок” Мити и графоманские “стишки” Ракитина; народная басня о луковке и легенда об аде; парадокс Федора Павловича об аде и легенда черта о рае, бывшая прежде гимназическим “анекдотом” Ивана, наконец, ученическая эпиграмма “третьеклассников” о Колбасникове; “чужие рукописи” в романе – поэмы Ивана “Великий инквизитор” и “Геологический переворот”, извлечения из составленных Алешей “жития” и “бесед и поучений старца Зосимы”, в состав которых входят воспоминания, рассказы “Поединок” и “Таинственный посетитель”, рассуждения старца на разные темы; письма и записки Мити, Лизы и госпожи Хохлаковой и “игривая” корреспонденция в “Слухах”; протоколы и стенограммы допросов предварительного следствия и судебного заседания, речи прокурора и адвоката, обвинительный вердикт и речь Алеши “у камня” после похорон Илюшечки и т.д.

Роман романов Достоевского стал синтезом самых разных художественных и нехудожественных жанров.

Более того, в русской литературе родился новый, небывалый жанр – *христианский метароман*, в котором христианское миропонимание автора представлено как страстная драма людей и идей. Эпизоды проявления этого сюжета в “Братьях Карамазовых” – спор о месте церкви в обществе и государстве во второй книге “Неуместное собрание”, это споры о Боге и высшем в человеке “за коньячком”, в “исповедях горячего сердца” и “вверх тормашками” и в прочих неподходящих ситуациях “страстных” книг “Сладострастники” и “Надрывы”; это и бунт Ивана Карамазова и поэма о молчащем Христе в пятой книге “Рго и contra”; это и ключевая шестая книга романа “Русский инок”, которая

представила героя примерным христианином; это и седьмая книга “Алеша”, в которой герой преодолевает искушение и преобразуется любовью к другому человеку (главы “Луковка” и “Кана Галилейская”); это легенда об аде и сон Мити “Дитё” в мытарствах по поводу трех тысяч и Грушеньки в восьмой и девятой книгах романа “Митя” и “Предварительное следствие”; это и учительный пафос воспитательной десятой книги “Мальчики”; это крах Смердякова и Ивана в одиннадцатой и несправедливое осуждение Мити в двенадцатой книгах, речь Алеши “у камня” в “Эпилоге” романа. Это и пасхальный смысл эпиграфа “Братьев Карамазовых”, который становится ключом ко всем 12 книгам и роману в целом, превращая *роман романов* в *христианский метароман* о человеке и Слове, о России и Христе, о мире и Церкви.

В “Трех речах в память Достоевского” Владимир Соловьев свидетельствовал о том, что летом 1878 г. до и во время поездки с Достоевским в Оптину пустынь писатель “в кратких чертах” излагал ему “главную мысль и план своего нового произведения”. Эту мысль, а точнее, уже идею, В. Соловьев передал так: «Церковь, как положительный общественный идеал, должна была явиться центральной идеей нового романа или ряда романов, из которых написан только первый, “Братья Карамазовы”».

Никто в русской, да и в мировой литературе не ставил подобной задачи. Достоевский ее решил.



К.А. Степанян

“БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ”: ЛИК ЗЕМНОЙ И ВЕЧНАЯ ИСТИНА

В 1919 г. замечательный немецкий писатель Герман Гессе написал статью “Братья Карамазовы, или закат Европы”. Эта статья, пронизанная ужасом от происходившего в те годы в России и в Германии, а также от чтения романа Достоевского и первого тома знаменитой книги О. Шпенглера, демонстрирует, на первый взгляд, полное непонимание последнего произведения Достоевского, и в то же время, благодаря духовной талантливости автора, есть “хвала Достоевскому, а не хула”. Гессе в ужасе от “азиатского” идеала, который несет роман Достоевского и который намерен завоевать Европу. Это “отказ от всякой нормативной этики и морали в пользу некоего всепонимания, всепрятия, некоей новой, опасной и жуткой святости, как возвещает о ней старец Зосима, как живет ею Алеша, как с максимальной отчетливостью формулирует ее Дмитрий и особенно Иван Карамазов <...> Все неизбежно непреложное становится все более и более сомнительным <...> всякое добро и зло становятся сомнительными, а всякий закон – зыблемым”. К русскому человеку «не применима европейская, то есть твердая морально-этическая точка зрения. В этом человеке внутренне и внешнее, добро и зло, бог и сатана неразрывно слиты <...> Нередко высказывалось мнение: счастье еще, что его “Карамазовы” не окончены, не то они взорвали бы не только русскую литературу, но и всю Россию, и все человечество»¹. И в финале статьи Гессе почти напрямую подходит к основной проблематике романа: утверждая, что, как ни странно, “эти душевные бури романских персонажей должны означать закат Европы”, он пишет, что это произойдет так же, “как античность – это первое блестящее воплощение европейской культуры – погибла не из-за Нерона, не из-за Спартака, не из-за германцев, но всего лишь из-за порожденной в Азии мысли, той простой, стародавней, немудреной мысли, которая существо-

вала испокон веков, но которая как раз в ту пору обрела форму учения Иисуса”².

Слова “немудренная” и “стародавняя” здесь, наверно, не совсем уместны, но в целом наблюдение чрезвычайно верное: в центре последнего романа Достоевского действительно гибель всего старого, устоявшегося, и новое рождение, которое даруется обретением Святого Духа. Крестная жертва Христа есть единственная возможность обретения людьми Святого Духа (“Но Я истину говорю вам: лучше для вас, чтобы я пошел [к Отцу]; ибо если Я не пойду, Утешитель не придет к вам, а если пойду, то пошлю Его к вам” (Ин 16:7)). Принятие каждым человеком *своего креста* есть единственная возможность рождения от Духа, восстановления людей в звании детей Божиих и замены рабства – любовью как взаимным свободным движением Бога и людей навстречу друг другу.

В своей книге «Генезис романа “Братья Карамазовы”» Роберт Бэлнеп обратил внимание на то, что маленький Митя Карамазов, которого доктор Герценштубе (что по-немецки означает “горница сердца”, а Дмитрий на суде называет его “Божий ты человек” – 15,107) научил немецкому именованию Святой Троицы, чуть позже, увидев доктора и захотев порадовать его, повторил имена первых двух Ипостасей: “Gott der Vater, Gott der Sohn” и только забыл “Gott der Heilige Geist”, но доктор “ему вспомнил” (15, 106)³. В произведениях Достоевского значима каждая деталь, и вот здесь мне увиделось тоже зерно всей проблематики романа.

В самом начале его перед нами предстают как бы лишенные Бога, обезбоженные стихии и человеческое общество. Как говорит Митя, цитируя Шиллера:

И куда печальным оком
Там Церера ни глядит -
В унижении глубоко
Человека всюду зрит! (14, 98)

В этом мире, по словам Алеши, царствует “земляная и неистовая, необделанная (...) карамазовская сила (...) Даже носится ли Дух Божий вверху этой силы – и того не знаю” (14, 201). В этом мире люди находятся во власти своих страстей и *идей* (даже Алеша с его жаждой скорого подвига и очевидного для всех чуда), все обуреваемы бесами; родители здесь забывают о детях и дети о родителях. В этом мире и между взрослыми, и между взрослыми и детьми, и между самими детьми царствуют ненависть, вражда, зависть, злоба, презрение, похоть и ложь (есть

даже намек на содомский грех между Миусовым и Калгановым). В этом мире даже Илюшин камень (15, 195), которому суждена столь важная роль в финале романа, – сирота (“вон там на дороге сиротой лежит у плетня” – 14, 188). И хотя и существуют рядом с городом монастырь и скит, а в нем – старец Зосима, но – именно *рядом*, не сливаясь и даже не соприкасаясь, а многие даже судятся с монастырем (Миусов буквально, Иван метафизически, и даже Алеша – после происшедшего со старцем Зосимой), а Федор Павлович и вовсе предлагает “разом по всей русской земле” “всю эту мистику <...> упразднить” (14, 123), обеспечив тем самым казну большим количеством золота и серебра (спустя полвека большевики осуществят его предложение). Сбор семьи в монастыре в начале романа назван “сходкой”, предложен был Федором Павловичем “шутя”, состоялся по “фальшивому” предлогу и закончился скандалом и беснованием. В этом мире – чтобы оправдать его существование – человек выдумывает себе Бога и дьявола по образу и подобию своего падшего существования⁴. Черт здесь приживальщик, ибо существует – попущением человеческим – в мире, где ему не должно было бы быть места, но и человек, в *таком* своем состоянии, тоже приживальщик. Матерью его здесь является языческая богиня Церера (которая, кроме богини плодородия, была также богиней материнства и брака), и языческие дети ждут от родителей земных и небесных лишь хлеба земного (в храмах так называемой *триады* – Цереры, Либера и Либеры – раздавали хлеб плебейм), и это полагают залогом спасения (Митя заявляет: отец, если отдаст мне три тысячи, “душу мою из ада извлечет!” – 14, 111; эти слова особенно характерны в сопоставлении с молитвой пророка Ионы, откуда они взяты: “Но Ты, Господи Боже мой, изведешь душу мою из ада” – см. 15, 543). И потому, хотя Митя и читал стихотворение “О Церере и о человеке” как молитву, всегда в моменты падения “в самый глубокий позор разврата” (14, 99), оно никогда не исправляло его. В лучшем случае это мир ветхозаветный, где человек старается лишь исполнять закон, оставляя в желаниях своих “за собою <...> полный простор” (14, 132), по словам Ивана. От Бога здесь требуют земной *справедливости*. А поиск такой справедливости противоположен исканию любви. Потому говорит Великий инквизитор Христу: “Рассердись, я не хочу любви Твоей, потому что сам не люблю Тебя” (14, 234). Но и Алеша, после смерти старца, “с озлоблением сердечным” требует “справедливости” (14, 307), “рассердившись на Бога своего” (14, 308) и забыв о брате Дмитриии. Обо всем этом так говорит старец Зосима:

“Теперь общество христианское пока еще само не готово и стоит лишь на семи праведниках; но так как они не оскудевают, то и пребывает все же незыблемо, в ожидании своего полного преобразования из общества как союза почти еще языческого во единую вселенскую и владычествующую Церковь” (14, 61).

Первое движение христианского мира навстречу этому “языческому союзу” – в земном поклоне старца Зосимы будущему страданию Мити (и это на миг превращает “сходку” в таинство) и в его, старца, словах: “Веруй, что Бог тебя любит так, как ты и не помышляешь о том, хотя бы со грехом твоим и во грехе твоём любит” (14, 48). Затем, уже в пересказе Иваном апокрифа “Хождение Богородицы по мукам”, показано, что и человек – в высшем своем проявлении, в Богородице – может быть способен на такую любовь: Ее мольба к Богу о прощении грешников, распинавших и распинающих Ее Сына, что, как показано Т.А. Касаткиной, является самым мощным внутренним возражением на слова Ивана, утверждающего невозможность и недопустимость прощения матерью мучителей ее ребенка⁵.

Сиротой назван в начале романа и Алеша (отцом Паисием, перед самой смертью старца Зосимы – 14, 156). Но – “не оставлю вас сиротами; приду к вам” (Ин 14:18), как обещал Христос, предсказывая приход к людям Святого Духа. Еще в начале романа звучат слова Симеона Богоприимца “Ныне отпускаеши...”. Звучат они в устах Федора Павловича, вроде бы ернически, знаменуя его “освобождение” от первой жены. С. Шараков видит здесь лишь связь с последовавшей женитьбой на христианке Софье Ивановне, после брака с Аделаидой (Adel по-немецки – род), т.е. некую параллель с упразднением язычества Рождеством Христовым⁶. Но ведь за этим следует рождение Алеши. И Христос появляется в романе по молитве Алеши в самом конце первой части: “Господи, помилуй их всех <...> несчастных и бурных, и направь <...> Ты любовь, Ты всем пошлешь и радость” (14, 147), появляется сначала в этом же пересказе Иваном апокрифа – как страдающий, распятый; потом – в “поэме” – в Своем опять-таки человеческом облике. Он целует великого инквизитора, прощая того за его страдания, которыми может быть искуплена его измена⁷. С этого момента мир романа начинает становиться христианским – и, наконец, в главе “Кана Галилейская” Христос является уже в славе; причем и в апокрифе, и “Кане Галилейской” Бог помогает людям по материнскому заступничеству Пресвятой Богородицы. Кстати, когда Митя говорит, что “мать ли моя умолила Бога, Дух ли Светлый облобызал меня в то мгно-

вание” (14, 425–426), не дав совершиться отцеубийству, – это ведь тоже, возможно, Богородица умолила (и хранит она всех трех братьев по молитвам их матерей). “Бог сторожил Митю” (14, 355) – тогда, когда его родной брат Иван отказывается от этого, повторив Каинов ответ.

Однако же в результате женитьбы Федора Павловича на Софье рождается не только Алеша, но и Иван. Соблазнительно было бы увидеть здесь аллгорию на гностические учения (соблазнение Софии-Премудрости духом зла), но Достоевский не писал аллгориями. Дело в другом. Как заметил еще двадцать лет назад в небольшой, но очень содержательной статье “Место Достоевского в литературе XIX века” П.В. Палиевский: “Гоголь пытается видящееся ему зло связать, заковать и покорить; Толстой – раздвинуть изнутри добром и отбросить; Достоевский – принять в себя и растворить. Эту способность, через голову других, он наследует прямо от Пушкина. <...> Достоевский избирает путь непредвиденный и странный: объединение с инакомыслящим; через спрятанную в нем часть истины – к целому”⁸. Это вполне соответствует православному пониманию преобразования зла: Христос, сойдя “даже до преисподняя земли”, “принял в Себя все, во что вошла смерть, смертию поправ смерть”⁹.

Связь человека с мирами иными, с двумя полюсами их, осуществляется именно Алешей и Иваном. Алеша видит Христа, зовущего всех к себе, а к Ивану вторгается черт. Но черт вторгается и в сны Алеши, а Иван, пусть и в умозрении, в своей “поэме”, видит Христа, и видит верно: молчащим, любящим и прощающим (в то время как черт беспрерывно говорит, мучает и насмехается). Когда Христос появляется в Севилье, все узнают Его – и Иван узнает Его, потому что в сердце своем знает Его. Мало того, в своей “поэме” Иван выражает и тайную надежду на Божье прощение (ведь он не может не сравнивать себя с великим инквизитором, а В.Е. Ветловская даже высказывает предположение, что Иван сам мог носить одноименный масонский титул¹⁰); надеется он и на то, что его не забудет окончательно Бог (не случайно в своем пересказе апокрифа он так акцентирует внимание на тех грешниках, которые уже погрузились в огненное озеро окончательно). Ивану, по верному замечанию черта, в “отцы пустыnnики” вступить “очень втайне хочется” (15, 80). Но даже это, в его отъединенности от людей и презрении к ним, не спасло бы его. Не случайно Достоевский одной деталью подчеркивает его сходство с Ферапонтом: оба постоянно видят чертей, даже цвет хвостов которых (“бурый”) совпадает¹¹.

Главное отличие между Алешей и Иваном заключается в том, что в душе одного живет любовь к людям (“был он просто ранний человеколюбец” – 14, 17), а в сердце другого – нет (“я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних”, “Христовой любви” “понять не могу” – 14, 215, 216). Этого отличия не видит, думается И.И. Виноградов, в глубокой и содержательной работе «“Осанна” или “Горнило сомнений”»? (По поводу статьи Вольфа Шмида)» утверждающий, что «“символ веры” Алеши и Зосимы (а с ними и Достоевского) в Бога, который тоже не способен быть архитектором такого здания (мировой гармонии, основанной на слезах и страданиях безвинных детей. – К.С.), прямо проистекает, стало быть, из *того же самого* первичного *этического* экзистенциального “верую”, которое двигало Иваном в его бунте против Бога», отправной этической точкой их жизненной и духовной ориентации “являются именно высшие – абсолютные – этические требования человеческого сердца”¹². Бытие Божие открывается только любящему сердцу (“по мере того, как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей”, – говорит старец Зосима (14, 52)). И лишь такой путь приводит не только к пониманию того, что Бог *есть* (к этому можно прийти и умозрительно, и из страха, и из мечтательности и даже гордыни), но и к постижению истины – Божественной любви. Зосима и Алеша противостоят детским страданиям (и вообще страданиям) “деятельной любовью”, а бунт Ивана вызван главным образом гордыней, которая никогда не ограничивается лишь ближними, но в конце концов переходит и на Бога. Гордыня же закрывает человека от Святого Духа, дающего знание о Божественной любви. Поэтому Иван *не может* принять Божьего мира (“не то что *не хочу* принять, а *не могу* принять”, как разъясняет позицию Ивана Достоевский в черновиках – 15, 228). *Еще* не может принять в момент беседы в трактире с Иваном и Алеша (там же), но потому, что, не будучи просветлен еще Духом Святым, не видит истину и позволяет сбить себя с толку Ивану, утверждающего, что в цену будущей гармонии неизбежно входит существующее в мире зло.

Огонь Святого Духа, посланный на землю Христом (Лк 12:49) и несущий благодать светлым, любящим душам, становится огненной мукой для лишенных любви, замкнувшихся в своем грехе и уединении¹³. Но и для них он в любой момент может стать благодатью. Не случайно через весь роман проходит мотив *преображения зла в добро*: на один из центральных эпизодов, примирении собаки, травившей мальчика, и мальчика, убивавшего

собаку, в финале, на постели умирающего Илюши, уже указано Т.А. Касаткиной¹⁴. С существом “злее собаки” сравнивает себя Грушенька (14, 320), готовая “проглотить” оставшегося сиротой после смерти своего духовного отца Алешу, но в итоге ставшая ему сестрой во Христе.

Открытость Бога к схождению в самые глубокие бездны человеческого греха и горя явлена уже в самом начале романа, в беседе Зосимы с пришедшими к нему богомолками. Но движение Бога и человека навстречу друг другу – и здесь основа теодицеи Достоевского – должно быть обоюдным, по обоюдной свободной воле (в отличие от движения от Бога: здесь, как говорит Алеша Дмитрию, “кто ступил на нижнюю ступеньку, тот все равно непременно вступит и на верхнюю” – 14, 101). Образ взаимного движения людей и Бога есть в рассказе старца Зосимы: “Точно вижу вновь, как возносился из кадила фимиам и тихо восходил вверх, а сверху в куполе, в узенькое окошечко, так и льются на нас в церковь Божьи лучи, и, восходя к ним волнами, как бы таял в них фимиам” (14, 264). Так в идеале, на деле же даже молитвенные земные поклоны бывают разные. Падает ниц на землю, распростирая руки, целуя ее и молясь, умирающий Зосима – чтобы вознестись во славе; падает, плача и целуя землю, Алеша – чтобы встать уже истинным христианином; падает лицом на землю, “весь сотрясаясь от слез своих” и тоже “распростирая по земле руки” (14, 304), Ферапонт, злобно торжествуя свою мнимую победу над Зосимой, – и потом встав, уходит от церкви, не оглядываясь, несмотря на свои громогласные заявления о победах над мифическими чертями поддавшись искушению “настоящего” черта, который – в черновиках – признается Ивану в своей причастности к искушению людей запахом тления от тела умершего Зосимы (15, 335); готовится пасть на землю и целовать камни Европы Иван – в то же время уверенный, что это всего лишь кладбище и умершие не могут быть живы. Ад и есть, как говорит Зосима, установление “бездны между тою жизнью и сим бытием” (14, 293). А путь к аду – стремление *создать* такую бездну, такую преграду. Алеша, взбунтовавшись, *прячется* от отца Паисия, как Адам, согрешив, прятался в раю от Бога, – причем прячется Алеша за памятником над могилой старца *Иова*. Как пишет св. Симеон Новый Богослов, обращаясь к Святому Духу: “Ведь Ты никогда ни от кого не скрывался, но мы, не желая прийти к Тебе, сами скрываемся от Тебя”¹⁵. А ветхозаветный Иов, удостоившийся по благодати слышать и видеть Бога, был – как удостоившийся подобного благодатного постижения Господа –

одним из тех, кому еще в дохристианскую эпоху была открыта тайна вечной жизни, воскресения, будущей встречи с умершими близкими – не случайно именно его приводит в пример старец Зосима, утешая мать, потерявшую ребенка. Это не могут понять многие из тех, кто до сих пор считает – и в одноименной библейской книге, и в романе Достоевского – главным “бунт Иова”, не понимая, как можно радоваться новым детям, потеряв прежних. Но прежние, понимает Иов, не потеряны, ибо у Господа все живы! В той же беседе, кстати, Зосима и оправдывает плач матери, вспоминая библейские слова (повторенные в Евангелии от Матфея при рассказе об избииении Иродом четырнадцати тысяч младенцев в Вифлееме: «Это древняя “Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет”» (14, 46). Для Рахили, не знающей о грядущем воскресении, их действительно больше нет (но, кстати, в ветхозаветном тексте Бог через пророка Иеремию обещает матери, что изменит “плач на радость”: дети ее из “страны неприятельской” вернутся – Иер 31:13–17). В каждом человеке есть и ветхозаветное сознание, в минуты потери близких “забывающее” о вечной жизни, оплакивающее, кажется, вечную потерю, и, как понимает Зосима, “бороться” с этим бессмысленно, плач может быть претворен в радость лишь благодатным духовным светом.

Христос может простить (как прощает великого инквизитора), но человек при этом может остаться “в прежней идее” (14, 239). Постичь истину можно лишь посредством Святого Духа. Именно Он связывает человека с Богом. Обретение же Святого Духа происходит через *свободное* принятие человеком *своего* крестного пути: Христос, искупив Своим Крестом грехи человечества, открыл этот путь для каждого. (“Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием”, через страдание обретается “великая радость” (7, 155), – уже в период создания “Преступления и наказания” понимал Достоевский. Почему так? Видимо, потому, что только в свободно принятом страдании человек обнаруживает всю степень попущенного им искажения своего Божественного образа и всю глубину прощающей Божественной любви. Если же считать, что люди изначально созданы “порочными и слабосильными”, создацы “в насмешку”, такой путь, естественно, закрыт.) Обретенная радость эта может быть беспредельной, райской – еще на земле: “Не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило того на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его. А нам Бог открыл *это* Духом Своим (...)” (1-е Кор 2:9–10). По слову

св. Григория Богослова, “сего человека, почтив свободою, чтобы добро принадлежало не менее избирающему, чем и вложившему семена оного, Бог поставил в раю”¹⁶. Потому на вопрос таинственного посетителя, кто написал: “Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода” (евангельские слова, ставшие эпиграфом к роману) – Зосима отвечает: “Дух Святой писал” (14, 281).

Страдание – это всегда *путь*, в конце которого тебя ожидает Христос, ожидает рождение от Святого Духа – если *пройдешь* этим путем, а не побежишь обратно в страхе и отчаянии, и не остановишься (тогда станешь добычей черта, утверждающего что “страдание-то и есть жизнь” – 15, 77), и не ляжешь на дороге, бунтуя и жалуясь на несправедливость (как философ из “анекдота” Ивана); потому-то святые – наиболее страдающие и в то же время наиболее – по-настоящему – счастливые люди. Это одна из величайших истин в мире Достоевского, ее не понимали те, кто видел в нем “певца страдания”; постичь эту истину – значит реально увидеть вечность. Как говорит Зосима: “Тут тайна – мимолетный лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Перед правдой земною совершается действие вечной правды” (14, 265). Отрицая страдание, великий инквизитор и его создатель Иван по существу закрывают для людей путь к Богу, закрывают “райские двери” (14, 317).

Однако движение человека к Богу – и так всегда у Достоевского – должно предваряться или сопровождаться движением к другому человеку (но не подменять одно другим). А движение к человеку – это любовное признание его необходимым тебе, равным тебе, это прощение его и готовность принять его прощение. Вот почему проваливается защита Мити, построенная на том, что он никому ничего не должен. То, что прощение других и принятие от них прощения – не абстрактная формула, доказывается у Достоевского многократно и многообразно, не только тем, что первопричина совершающегося вокруг зла открывается в собственном грехе, но и тем, что человек обнаруживает у себя те грехи, в которых он обвинял другого. Так, в конце романа Митя ловит Алешу на сходстве с иезуитами (и Алеша соглашается с этим), когда тот пытается привести аргументы в пользу того, что Митя по слабосилию не должен идти на крестную муку каторги: “Ты хотел мукой возродить в себе другого человека; по-моему, помни только всегда, во всю жизнь и куда бы ты ни убежал, об этом другом человеке – и вот с тебя и довольно. То, что ты не

принял большой крестной муки, послужит только к тому, что ты ощутишь в себе еще больший долг и этим непрерывным ощущением впредь, во всю жизнь, поможешь своему возрождению, может быть, более, чем если б пошел *туда*” (15, 185). Тем самым Алеша какой-то стороной соприкасается не только с великим инквизитором, но и со Смердяковым, именуемым “иезуит смердящий” (14, 119) за попытку доказательства того, что русский солдат в плену у азиатов мог бы отказаться “от Христова [...] имени и от собственного крещения своего, чтобы спасти тем самым свою жизнь для добрых дел, коими в течение лет и искупить малодушие” (14, 117).

Страдание детей Божиих – один из главных (если не главный) смысловой узел романа “Братья Карамазовы”. Попробую пояснить, зачем подчеркиваю эту банальную вроде бы мысль.

Иван говорит: “Редко человек согласится признать другого за страдальца” (14, 216) – и сам же вскоре отказывается признать за страдальцев “больших” (“черт с ними и пусть бы их всех черт взял” – 14, 221), предоставляя этот “чин” (как он выражается) лишь детям. Но в романе и все три брата Карамазовых названы “мальчиками”, детьми (14, 201, 342, 372), и почти все персонажи увидены детьми (“малые дети и большие дети” – 15, 31), и вообще “все – дите” (15, 124), даже Федор Павлович “есть перед иными [...] почти невинный младенец” (15, 31) (а отцы, как заметила В.Е. Ветловская, называют своих детей “отец” или “батюшка”¹⁷). Но видеть в людях детей тоже можно по-разному. Великий инквизитор насильственно превращает всех в детей, в тысячи миллионов счастливых младенцев – но делая из них рабов (отбирая свободу), а раб, как сказано в Евангелии, не может быть сыном (Ин 8:35). Господь же *зовет* всех стать Его детьми, приняв не “духа рабства”, а “Духа усыновления” (Рим 8:14–16). Иван отвергает встречное движение – отвергает солидарность с детьми во грехе, не понимая того, что дети *могут* быть солидарны с ним в его грехе, *искупая* его – как это произошло с Илюшей, как это произошло с четырнадцатью тысячами младенцев, от Ирода в Вифлееме избитых, что явилось предобразом искупительной жертвы Христа – более невинного, чем любой ребенок (все же несущий печать первородного греха и потому после семи лет перестающий быть невинным). И не случайно во фразе, “запрещающей” детские страдания, Иван по сути отвергает спасительную миссию Христа: “Нельзя страдать невинному за другого, да еще такому невинному!” (14, 217).

Иваново деление людей на грешных и безгрешных неверно, ибо если люди – дети Божьи, Его создания, несущие от праотцев Адама и Евы печать первородного греха, то грешны *все*, но если они *в полной мере дети Божьи*, принявшие Духа Святого и могущие просить прощения всем и за вся – а за них самих другие просят (14, 328) – то они очищены от грехов и на суд не приходят (Ин 5:24). Так, Митя прощает всем и получает прощение от Илюши, запретившему отцу давать показания против Мити, и потому на суде над ним звучат слова из пасхального песнопения “Воскресение Христово видевше {...}” – “Ты бо еси Бог наш” (15, 175).

Сюжетная линия Митя–Илюша имеет еще одну весьма важную составляющую. В работе «“Борис Годунов” и “Братья Карамазовы”» я писал о том, сколь значимы для романа Достоевского образ св. мученика благоверного царевича Дмитрия и его осмысление Пушкиным¹⁸. Но – применительно к образу Илюши Снегирева. Однако немецкий исследователь Леонид С. Чекин обратил внимание на такую параллель романа Достоевского и “Истории Государства Российского” Карамзина (несомненно, сознательно введенную Достоевским, превосходно знавшим “Историю...” с детства). Вот как описывает Карамзин обретение мощей благоверного царевича при перенесении их в 1606 г. по повелению царя Василия Шуйского из Углича в Москву: “Когда же, вынув из земли гроб и сняв его крышку, увидели тело, в пятнадцать лет едва поврежденное сыростию земли: плоть на лице и волосы на голове целы, равно как и жемчужное ожерелье, шитый платок в левой руке, одежду также шитую серебром и золотом, сапожки, горсть орехов, найденную у закланного младенца в правой руке и с ним положенных в могилу: тогда, в единодушном восторге, жители и пришельцы начали славить сие знамение святости – и за чудом следовали новые чудеса, по свидетельству современников: недужные, с верою и любовию касаясь мощей, исцелялись”¹⁹. Вспоминая фунт орехов, подаренных маленькому Мите доктором Герценштубе, немецкий исследователь видит здесь явное указание на будущее воскресение Мити²⁰. Но дар неиссякаемой любви Святого Духа, переданный Мите через “Божьего человека” Герценштубе, не только связывает старшего из братьев с его святым тезкой (и скорее всего небесным покровителем), но и совпадает, в романном тексте, с даром прощения, посланным Мите умирающим мучеником-младенцем Илюшей.

Но мир еще зол – Грушенька и Катерина Ивановна так и не прощают друг другу (что явилось одной из причин трагедии

Мити – не случайно он на суде должен был, по замыслу Достоевского, повторить по адресу второй из них слова Христа к нераскаявшемуся еще Своему гонителю Савлу: “Катя, Катя, что мя гониши?” – 15, 365), Катерина Ивановна, наученная Иваном, отказывается признать Митю за страдальца (“да и такому ли страдать! Такие, как он, никогда не страдают!” – 15, 182), а мальчик Смуров, плача после похорон Илюши, все же успевает кинуть обломком кирпича в стаю воробушков, которых так хотел видеть на своей могиле Илюша (птичек, у которых надо просить прощения). Но Алеше в финале, в речи перед мальчиками-“голубчиками” (символами Святого Духа), удается превратить камень – тот самый, что в начале романа лежал сиротой, а теперь становится центром романного мира – превратить этот камень в хлеб, но в хлеб духовный. В своей работе о “романных иконах” Достоевского Т.А. Касаткина показала, что в этой финальной сцене романа воссоздана икона “Причащение апостолов”²¹. К этому можно добавить, что под этим камнем просил похоронить его сам Илюша, а в эпоху раннего христианства литургия совершалась на могилах святых²². “Илюшечин камень” становится символом Камня Преображения, о Котором говорится в 1-м Послании апостола Петра²³, в главе второй, столь значимой для понимания творчества Достоевского, где речь идет о происходящем уже сейчас, после первого пришествия Христа, предобразе будущей жизни в Небесном Иерусалиме: “Итак, отложив всякую злобу и всякое коварство, и лицемерие, и зависть, и всякое злословие, как новорожденные младенцы, возлюбите чистое словесное молоко, дабы от него возрасти вам во спасение; ибо вы вкусили, что благ Господь. Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный <...> Но вы – род избранный, царственное священство, народ святой, люди, взятые в удел, дабы возвещать совершенство Призвавшего вас из тьмы в чудный Свой свет; некогда не народ, а ныне народ Божий” (1-е Петр 2:1–5, 9–10). И роман, который *начинается* смертью ребенка – плачем матери по маленькому Алексею, чьи сапожки стоят пустые, *продолжается* смертью ребенка (затравленного генералом) и *заканчивается* смертью ребенка, плачем капитана над опустевшими сапожками сына, открывается в финале в свет духовный, в Царство Божие всеобщего воскресения, даруемого Духом (Рим. 8: 11). “Неужели и взаправду <...> мы все встанем из мертвых, и оживем и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку? – Непременно восстанем, непременно уви-

дим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было” (15, 197)²⁴. В финале своего последнего романа Достоевский осуществил главную цель христианства – победу над смертью. Первоначально он намеревался включить в романский текст прямые цитаты из “Слова огласительного” св. Иоанна Златоуста, читаемого ежегодно на пасхальной утрени (“Аще кто благочестив и боголюбив...”) (15, 243, 615). Но в итоге решил эту же задачу собственными словами.

Во время обедни, предшествовавшей отпеванию Илюши, капитан Снегирев замечает, что Апостол прочли *не так* (15, 192). Это загадочное замечание заставило меня заинтересоваться, что бы это мог быть за Апостол. Не знаю, устанавливал ли кто хронологию романа, но по моим подсчетам, похороны Илюши могли быть в один из дней первой декады ноября (по старому стилю), когда читают 2-е Послание апостола Павла Фессалоникийцам, где говорится, что произойдет, когда будет взят от среды удерживающий теперь (2-е Фес 2:1–12). Невозможно тут не вспомнить, что через год после завершения романа и спустя несколько недель после смерти Достоевского последовало перво-мартовское убийство императора Александра II – и Россия вступила на крестный путь, не закончившийся и сегодня. Писатель Анатолий Королев как-то написал, что если мысленно представить христианский мир в виде распятого Христа, то географическое место России на этой карте страстей как раз падает на рану от копья в Его сердце²⁵. Достоевский, как и всегда, оказался гениальным угадчиком. Исторические, судьбоносные этапы в жизни России всегда начинались гибелью невинного младенца, несущего искупление за грехи народа: в X в. это было убийство св. младенца Иоанна Варяга, которого отец отказался отдать язычникам, за этим последовала эпоха крещения Руси, на рубеже XVI–XVII вв. – трагическая смерть благоверного царевича Дмитрия в Угличе, затем была трехсотлетняя эпоха возмраставшего величия и славы России, в XX в. – мученическая гибель царевича Алексея, открывшая эпоху небывалой скорби и, верю, грядущего великого торжества – нет, не России, а той всемирной любви и братства, того рая на земле, который достигается лишь страданием, лишь отдаением своего “я” другим, безраздельно и безвозвратно. К концу жизни Достоевского, когда он завершал свой последний роман, перед Россией уже начала разверзаться та бездна, о которой с провидческой тревогой писал он в 1878 г. (“вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной” – 30₁, 23). Достоевский прекрасно понимал и причи-

ну этого: “Нигилизм явился у нас потому, что мы все *нигилисты*. Нас только испугала новая, оригинальная форма его проявления. (Все до единого Федоры Павловичи). (...) Комический был переполох и заботы мудрецов наших: отыскать, откуда взялись нигилисты? (Да они ниоткуда не взялись, а все были с нами в нас и при нас (Бесы))” (27, 54). Бездна разверзлась – но Россия не рухнула в нее, ужасы восторжествовавшего на время безбожия преобразив кровью новомучеников и исповедников. В своей статье “Речь о Пушкине Ф.М. Достоевского ...” Ф.Б. Тарасов убедительно показывает, как “птица-тройка”, символизирующая Россию, о которой спорят герои последнего романа Достоевского, в финале преобразается, ее движение переходит “из горизонтального в вертикальное”²⁶. Невиданными страданиями Россия искупила губительное заблуждение социалистической идеи, мечтавшей заменить Царство Божие земным царством, и доказала, на своем крестном опыте, губительность и ложь этой идеи. Но не только – опять-таки самое эту идею, как мыслил Достоевский, в России суждено преобразить: “Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов *всесветным единением во имя Христово*. Вот наш русский социализм!” (27, 19). “Есть, быть может, – писал Г. Флоровский, – тайное знаменование в том, что Божиим попущением самый ядовитый утопический цвет взошел на русской земле, на *православном Востоке*. Ибо только чрез неповрежденную чистоту православной веры и опыта исцелим он подлинно, а не обманно”²⁷.

В своей работе “Слова Символа Веры” немецкий богослов и мыслитель Ойген Розеншток-Хюсси пишет, что до тех пор, пока люди смотрят на лестницу, ведущую с Неба на землю, “Небо и земля отделены друг от друга. Когда преодолевается это разделение? Когда ты оказываешься ступенькой этой лестницы. В тот момент, когда Дух спускается по лестнице, построенной мучениками, учителями, певцами и верующими, что еще исключено из единства конца и начала, Неба и земли? Люди, ведомые своим Единородным Братом, стали Unigeniti; членами Бога и включенными в Божье творение. И все ступени лестницы светятся в ночи как свидетельство слов Символа Веры”²⁸. В ночи, царящей в мире до Второго Пришествия Христова, именно слово способно хранить свет и противостоять тьме, именно здесь происходит борьба Бога с дьяволом (не думаю, что очень отхожу от смысла известного высказывания Дмитрия Карамазова). Поэтому, на мой взгляд, и возникает в черновиках к “Братьям Карамазовым”

неожиданное утверждение: “Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтобы сознать и сказать” (15, 205). Если считать, что оно относится к людям вообще (а так, по-моему, можно считать), то сущность его в том, что человек должен в своем бытии воплотить Божие слово, евангельское учение: “Все вещи и все в мире для человека не окончены, а между тем значение всех вещей мира в человеке же заключаются” (15, 209). В своем последнем романе Достоевский на “символ веры” современного ему и будущего богохульства (см. письмо К.П. Победоносцеву от 19 мая 1879 г. – 30₁, 66) отвечает исповеданием догмата о Пресвятой Троице.

* * *

Все романы Достоевского посвящены отношениям человека с Богом. В “Преступлении и наказании” главной является тайна воскресения умерщвленного грехом человека; в “Идиоте” – тайна божественной природы Христа как единственного и необходимого условия Его спасительной миссии (даже самый “положительно прекрасный” человек не в силах стать *спасителем* для ближних); в “Бесах” – оставшаяся, правда, в основном в подготовительных материалах к роману тайна Воплощения Слова (“Слово плоть бысть” – 11; 179), в основном тексте выразившаяся в теме губительности *самозванства* и *подмены* божественной истины любой земной “теорией”; в “Подростке” – по точному наблюдению Т.А. Касаткиной – сыновние отношения человека с Отцом: рабская зависимость от самого низменного материального символа связи между людьми (денег) при утрате этих благодатных отношений и обретение свободы при их восстановлении²⁹ (хотя, конечно, все вышеозначенные темы в разной степени присутствуют во всех романах).

В романе “Братья Карамазовы”, завещании Достоевского, главной становится тема схождения на людей Святого Духа. Как пишет замечательный русской богослов В.Н. Лосский, дело Христа относится к человеческой природе в ее целом, дело Святого Духа – к каждой человеческой личности в ее отдельности, отмечая ее “печатью личного и неповторимого отношения к Пресвятой Троице”³⁰ – т.е. открывая человеку истину и позволяя ему постичь, что “жизнь есть рай”, как говорит старец Зосима (14, 272).

Читая многие работы о “Братьях Карамазовых”, часто удивлялся, почему до сих пор (хотя XX в. вроде бы сделал все до предела отчетливым) находятся люди, считающие бунт Ивана неоп-

ровержимым, считающие, что существование зла в мире, а тем более страдания детей, не позволяют “нравственному человеку” признать существование всеблагого Бога, более того – что и сам Достоевский лишь внешне, “надрывом”, заставляет себя быть на стороне Зосимы, а сердцем, подсознательно, все-таки с Иваном³¹. Причем зачастую утверждают это даже не только позитивисты, отрицающие всякое метафизическое измерение мира. Нет, находятся среди подобных авторов и те, кто вполне признает Священное Писание – но вот, однако же, существование зла...

Все, возлагающие вину за существующее в мире зло (и страдания детей как проявление его) на Бога и тем снимающие ее с человека (с самих себя в первую очередь), осознают себя, во-первых и в главных, **отдельными** от Бога, утратившими благодатную связь с Ним, даруемую Святым Духом. Ведь только не признавая свою свободу (и ответственность), осознавая себя лишь **объектом** действия внешних сил, можно всерьез утверждать, что зло и страдания существуют в мире не по вине **каждого** человека. В качестве *оправдания* тогда надо утверждать, что люди созданы *изначально* слабосильными и порочными³². Затем возникает соблазн сосредоточиться на борьбе с *внешним* злом: здесь и многочисленные революционные теории, и часто вспоминаемые в связи с романом “Братья Карамазовы” истории борьбы Лютера с чертом и, из самого последнего, утверждение В.К. Кантора в его концептуальной статье «Кого и зачем искушал черт (Иван Карамазов: соблазны “русского пути”)»: главная задача Ивана (а в его лице всей русской интеллигенции) – “растождествить” себя с чертом и со Смердяковым³³. Естественным образом отрицается тогда и сущностная связь своя с другими людьми: я не виноват в творящемся вокруг зле (основа гностического мироощущения: “я хороший, а мир плохой”³⁴ – а ведь многие гностики считали себя христианами). Логическое завершение этого – Бог и люди виновны передо мной. Парадоксальным образом такая позиция обосновывается порой любовью к людям и требованиями нравственности и совести. Это все и показано Достоевским на примере Ивана. Как пишет итальянский богослов Диво Барсотти, “Бог, которого Иван хотел бы признать, это Бог абсолютного апофатизма”, абсолютно отделенный от мира. Иван “не знает Бога, присутствующего среди нас в любви. А любовь – это дар Духа”³⁵. Тем самым Иван (и солидаризирующиеся с ним) естественно оказываются на стороне черта. Черт ведь тоже знает, что бытие не ограничивается земными пределами, но свою *неспособность* к осанне (ибо лишен благодати, а следовательно, лишен

подлинной свободы и подлинной любви к людям, к которым относится с насмешкой) и невозможность постичь бытие Божие – его знаменательный ответ Ивану на вопрос о существовании Бога: “Голубчик мой, ей Богу, не знаю, вот великое слово сказал” (15, 77) – оправдывает “необходимостью” осуществлять “критику”. То есть вопреки уже, казалось бы, всякой своей “чертовской” очевидности, критикует Бога за осуществляемое ими же, чертями, зло.

Но мало того: такой, принявший сторону черта человек закономерно делает “духа зла” (созданного часто, пусть и бессознательно, по собственному образу и подобию – отсюда формулировка черта: “Сатана sum et nihil humanum...” – 15, 74) верховным правителем мира, подлинным демиургом вселенной. Такое мировоззрение уходит корнями глубоко в историю человечества, были носители подобных взглядов и среди петрашевцев (например, небезызвестный Н.С. Кашкин, на одном из собраний выступивший с лекцией “Идеалистический и позитивистский методы в социологии”: “Страдания человечества (...) провозглашают злобу Божию” – 15, 402–403), и среди других авторитетных для молодого Достоевского людей (Белинский); возможно, такого рода сомнения были свойственны и самому Достоевскому, о чем свидетельствует его письмо к Н.Д. Фонвизиной...

И Иван, и великий инквизитор, и черт, и все солидаризирующиеся с ними толкователи романа, во-первых, разрывают связь между Отцом и Сыном (либо считая Их имеющими разную природу, либо действующими Один против Другого, либо отрицают божественную природу и всеведение Христа). Во-вторых, они ощущают себя и Бога абсолютно внеположными существами. Не случайно такого же мнения придерживаются и протестантские мыслители, отрицающие благодатное единство человека с Богом, укрепляющееся в таинствах, и свободу человеческой воли (беру основу протестантского учения, ныне различающегося в своих многочисленных разветвлениях). То же делает в упомянутой статье и немецкий исследователь Вольф Шмид³⁶.

Как пишет русский богослов И.М. Концевич, существует мистический опыт естественный, или натуральный, он бывает у язычников (а это понятие гораздо шире числа приверженцев определенных культов), даже у приверженцев иных монотеистических вероучений, кроме христианства: “Ведь в человеческой природе заключена способность к созерцанию и Богообщению”. Разница в следующем: “В христианском созерцании Бог является

действующим лицом и Сам соединяется с очистившеюся душою. Это действие сверхъестественное, оно есть акт взаимной любви Творца и твари. Тогда как в натуралистическом созерцании не дается никакого представления о Божественной любви. Душа не христианка может иметь понятие о Боге лишь самое смутное, подобно тому, как в потемках трогаются предмет, без возможности определения такового. Эта мистика, по сравнению с христианской, подобна некоей тени”³⁷.

“В Алеше и Иване отразились две противоположные ипостаси сознания самого их автора”, – пишет Е.И. Кийко, как и многие, в своих попытках доказать постоянные колебания Достоевского между верой и неверием опирающаяся на то самое письмо 1954 г. к Н.Д. Фонвизинной (“я <...> дитя неверия и сомнения...” – 281, 176)³⁸. Но за миновавшие после этого письма более четверти века Достоевский прошел трудный и сложный путь духовного развития. Этот путь через “горнило сомнений” был пройден, завершился, по признанию самого писателя, “осанной”(27, 86), т.е. восстановлением утраченной связи с Богом. Тогда Достоевский, вопрошая: “Что есть истина?”, допускал, что Христос и истина *могут быть* разьединены. Мало кто обращает внимание, что 21-й псалом, который цитирует в письме к Фонвизинной Достоевский (“жаждешь, как трава иссохшая, веры” – 281, 176), является предображением Распятия (“делят ризы мои между собой и об одежде моей бросают жребий”) и открывается страшным возгласом, выражающим все отчаяние **богооставленности**: “Боже мой! Боже мой! Для чего Ты меня оставил? Далеки от спасения моего слова вопля моего. Боже мой! Я вопию днем, – и Ты не внемлешь мне, ночью, – и нет мне успокоения. <...> Сила моя иссохла, как черепок; язык мой прильпнул к гортани моей, и Ты свел меня к персти смертной” (вспомним ответ Спешнева на вопрос Достоевского на Семеновском плацу: “Мы будем вместе со Христом?” – “Горстью праха”³⁹. – К.С.). Но после того, как Достоевский, по благодати Божией, смог увидеть и услышать Христа (как Иов, как Алеша), он понял, что Истина – не ЧТО, а КТО⁴⁰. И он начал возвещать эту истину в своих романах. Кончается 21-й псалом так: “Буду возвещать имя Твое братьям моим, посреди собрания восхваляю Тебя. <...> Потомство *мое* будет служить Ему и будет называться Господним вовек. Придут и будут возвещать правду Его людям, что сотворил Господь” (ср.: “хотя [я] и не известен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему” – 27, 65). Такой крестный путь искушения, страдания, открытия и затем исповедания Истины по-своему проходят в

романе Маркел, Зосима, “таинственный посетитель”, Дмитрий (в перспективе) Иван, и, конечно, Алеша. Именно путь и пример Алеши должны были, по замыслу Достоевского, стать ориентиром для всех последующих поколений читателей в их настоящей жизни, в текущий момент чтения ими романа. Именно так я понимаю настойчивое утверждение писателем в предисловии к роману модальности “текущего момента” по отношению к конкретному читателю:

“Главный роман второй – это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент” (14, 6).

¹ Гессе Г. Собр. соч.: В 8 т.: Пер. с нем. М.; Харьков, 1995. Т. 8. С. 77, 79, 83.

² Там же. С. 86.

³ Бэллнер Р.Л. Генезис романа “Братья Карамазовы”. Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Пер. с англ. С. Высоцкого. СПб., 2003. С. 117.

⁴ См., например: «Молодой Карамазов бессознательно проецирует на Бога и на Его творение образ собственного недостойного отца, который вызывает у него безмерное отвращение: это образ “отца лжи”, по определению Федора Павловича, вывернутый наизнанку Божественный образ, предстающий не в прельщающих одеждах Люцифера, а в омерзительном и деградированном виде» (Сильвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб., 2003. С. 125).

⁵ Касаткина Т.А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа “реализма в высшем смысле”. М., 2004. С. 403–405.

⁶ Шараков С.А. Идея спасения в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Петрозаводск, 2001. Вып. 3 / Отв. ред. В.Н. Захаров. С. 393.

⁷ Но Иван в последующем поцелует Алеши еще не получает прощения за страдание своего “бунта”: во-первых, потому, что еще не совершил своего главного преступления, во-вторых, потому, что сам Алеша еще не удостоился причастия Святого Духа – это произойдет в главе “Кана Галилейская”. После этого “Бог посылает” Алешу сказать Ивану: “Убил отца не ты” (15, 40) – слова, открывающие ему возможность прощения и той новой жизни, о которой говорит в финале Митя.

⁸ Палиевский П.В. Место Достоевского в литературе XIX в. // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 46, 47.

⁹ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 135.

¹⁰ Ветловская В.Е. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей: “Строительная жертва” // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. С. 93–94.

¹¹ На это обратил внимание И.З. Серман в своей статье “Достоевский и Гете” (Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1997. Т. 12. С. 56).

¹² Виноградов И. Два этюда о Достоевском // Континент. 1997. № 90. С. 313.

¹³ “Обожающий огонь Духа Святого будет огненным пламенем для тех, чья воля противилась Богу” (*Лосский В.Н. Очерк мистического богословия...* С. 134). Когда апостол Павел говорит о том, что отвечая добром врагу своему, ты “соберешь ему на голову горящие уголья” (Рим 12:20), он имеет в виду именно это.

¹⁴ *Касаткина Т.А.* Теодицея от Ивана Карамазова // *Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 9 т. / Подготовка текстов, составление, примечания, вступит. ст., коммент. председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, доктора филол. наук Т.А. Касаткиной. М.: Астрель – АСТ, 2004. Т. 8, часть IV: Эпилог: Братья Карамазовы. С. 296.*

¹⁵ *Симеон Новый Богослов.* Божественные гимны. Сергиев Посад, 1917. С. 14.

¹⁶ Цит. по: *Лосский В.Н. Очерк мистического богословия ... С. 95.* Возможность обретения человеком райского состояния еще на земле и не учтена, как ни странно, в работе С.С. Аверинцева «“Великий инквизитор” с точки зрения *advocatus diaboli*», где говорится, что, протестуя против чуда, тайны и авторитета в католицизме, Достоевский одновременно утверждает авторитет Зосимы, т.е. речь идет лишь о предпочтении “одного рода церковного авторитета перед другим”; и это объективно неизбежно. “Здесь (в “Великом инквизиторе”. – К.С.) представлен чрезвычайно важный аспект определенного типа русской ментальности, который состоит в игнорировании “состояния человека”, *conditio humana*, говоря богословским языком, после грехопадения. В действительности не иначе как в раю может исчезнуть раскол между полным послушанием и полной свободой. Там, вероятно, авторитет и утратит свой статус, который отделяет его от чистой любви. Но тут нам приходится иметь дело с глубочайшим словом специфически русского утопизма” (*Аверинцев С.С. София – Логос: Словарь. 2-е изд., испр. Киев, 2001. С. 327–330*).

¹⁷ *Ветловская В.Е.* Поэтика романа “Братья Карамазовы”. Л., 1977. С. 121.

¹⁸ В моей книге: “Сознать и сказать”: “реализм в высшем смысле” как творческий метод Достоевского. М., 2005. С. 45–54.

¹⁹ *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. М., 1998. Т. X/XII. С. 333–334.

²⁰ *Chekin L.S. Images of The Time of Trouble in The Devils and The Brothers Karamazov // Dostoevsky Studies. N.S. 1998. Vol. 2, N 1. P. 87.*

²¹ *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. С. 266–274.

²² Объяснение литургии в вопросах и ответах. М., 2005. С. 4.

²³ На это обратила внимание В.Е. Ветловская (см.: *Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. С. 107*).

²⁴ Известный американский исследователь Роберт Л. Джексон пишет об этом так: “Нарисованная в начале романа Зосимой картина ребенка на Небесах – предвосхищение воскресшего ребенка крестьянки, радостно показывающего на свою мать на земле, – в конце романа возникает предвосхищением радостного воссоединения на Небесах” (*Джексон Р.Л. Речь Алеши у камня: “целая картина” / Пер. с англ. Т. Бузиной // Евангельский текст в русской литературе. Петрозаводск, 2005. Вып. 4. С. 264*).

²⁵ *Петролев А.* Размышления осколка // НГ-Ех Libris. 2004 г. 18 нояб. С. 3.

²⁶ *Тарасов Ф.Б.* Речь о Пушкине Ф.М. Достоевского: между “тройкой” и “колесницей” // *Евангельский текст в русской литературе. Вып. 3. С. 419.* См. также его статью в настоящем издании.

²⁷ *Флоровский Г.* Метафизические предпосылки утопизма // Флоровский Г. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 292.

²⁸ *Розеншток-Хюсси О.* Слова Символа веры // Розеншток-Хюсси О. Бог заставляет нас говорить. М., 1997. С. 210–211.

²⁹ *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. С. 412–422.

³⁰ *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия ... С. 125–127.

³¹ См., например: *Шмид В.* “Братья Карамазовы” – надрыв автора, или Роман о двух концах // Континент. 1997. № 90. С. 276–293.

³² См. об этом: *Ветловская В.Е.* Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. С. 89.

³³ *Кантор В.* Кого и зачем искушал черт (Иван Карамазов: соблазны “русского пути”) // Вопр. лит. 2002. Март-апрель. С. 178.

³⁴ Гностики, или “О лжеименном знании” / Сост., авт. вступ. ст. и отв. ред. С.И. Еремеев. Киев, 1996. С. 3–4.

³⁵ *Барсotti Д.* Достоевский: Христос – страсть жизни. М., 1999. С. 237, 245.

³⁶ “Признания дьявола наводят на жестокую мысль, что Бог допускает зло только для того, чтобы искусственно затруднить выбор в свою пользу. Затруднение же решения не служит никаким иным целям, кроме славы самовлюбленного демиурга”; то, что “отцовство для Достоевского понятие мистическое и метафизическое”, можно понять и так: “Творец предстает как нелюбящий, не выполняющий свои обязанности отец, как своего рода Федор Карамазов” (*Шмид В.* “Братья Карамазовы” – надрыв автора... С. 287, 292).

³⁷ *Концевич И.М.* Стяжание Духа Святаго в путях Древней Руси. М., 1993. С. 32–33.

³⁸ *Кийко Е.И.* Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 6. С. 127.

³⁹ Цит. по: *Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т.* М., 1990. Т. 1. С. 12.

⁴⁰ “Когда Пилат задал Спасителю вопрос: “Что есть истина?” (Ин 18:38), он не стал дожидаться ответа и вышел, зная, что на его вопрос может быть множество ответов, из которых не один не будет действительным. Ответ на его вопрос – лишь в Церкви; именно в апостольском кругу Спаситель открыл Своим ученикам: “Азъ есмь Истина” (Ин 14:6). Истина отвечает на вопрос не ЧТО, а КТО. Она – Личность, Она – изобразима, поэтому Церковь не только говорит об истине, но и *показывает* Истину – образ Иисуса Христа” (*Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. М., 1997. С. 96). Мог ли Достоевский не вспоминать о своем письме Фонвизиной, о своем видении Христа в тот момент, когда записывал в черновиках к “Братьям Карамазовым” слова Зосимы о будущем прощении грешников: “простит и Пилата высокоумного, об истине думавшего, ибо не ведал, что говорил. Что есть Истина? А она-то стояла перед ним, сама Истина” (15, 249)?





Б.Н. Тарасов

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗАВЕЩАНИЕ ДОСТОЕВСКОГО

“Братья Карамазовы” увенчивают знаменитое “пятикнижие” Достоевского, собирая воедино фундаментальные проблемы предшествующих четырех романов. Преступление и наказание при господстве полуагрессивного атеизма, бескрылого материализма, утилитарной морали и антропологической самонадеянности, иссыхание в подобных условиях почвы для произрастания “положительно прекрасной” личности, все более представляющей рассудочному сознанию “юродивой” и “идиотской”, закономерное “бесовское” искажение прекраснодушного либерализма и социалистической утопии, противоречивые взаимоотношения отцов и детей, ускоренное распространение “случайных семейств” и беспутное воспитание юного поколения в “век пороков и железных дорог” и торжества “ротшильдовской идеи” – все эти глобальные вопросы по-своему освещены и в последнем произведении писателя.

В художественном завещании Достоевского также нашли частичное отражение отдельные темы и мотивы двух его основополагающих замыслов. В цикле романов под названием “Атеизм” и “Житие великого грешника” он намеревался изобразить “падение” и “восстановление” человеческой души, раскрыть ее сокровенные чаяния и движения в непосредственной связи с новейшими веяниями отечественной и мировой истории, с одной стороны, и в свете коренных жизненных закономерностей, главных религиозных и культурных традиций, неизбывной борьбы добра и зла, веры и безверия в сердцах людей – с другой.

Свойственная писателю глубинная аналитическая методология отличает и его завершающий роман. В основу фабулы положены история молодого офицера Дмитрия Ильинского, с которым автор познакомился еще в омском остроге и который был несправедливо осужден на двадцатилетнюю каторгу за мнимое

отцеубийство и чужое преступление. Вместе с тем идейно-художественный план “Братьев Карамазовых” требовал такого изображения единичной судьбы, чтобы в ней преломились характерные явления, принципиальные оттенки “живой жизни”, ее главные и подспудные причинно-следственные связи, господствующая атмосфера.

Литературная деятельность Достоевского была сопряжена с “тоской по текущему”, иначе говоря, с пристальным интересом к нарождающимся идеалам, ценностям и поступкам людей в изменяющемся мире, с неуклонным стремлением как можно более полно и точно понять, что их объединяет или разъединяет, что ими движет, что стоит у них за душой. Выход такой “тоске” он находил в “Дневнике писателя”, который сыграл особую роль в создании “Братьев Карамазовых” и на страницах которого автор обсуждал духовные и исторические судьбы православия и католичества, России и Европы, вопросы внешней и внутренней политики, земельной собственности и промышленной торговли, научных открытий и юридических нововведений. Перед читателем “Дневника...” открывается широчайшая панорама пореформенной России, где причудливо совместились “жизнь разлагающаяся” и “жизнь вновь складывающаяся” и “все вверх дном на тысячу лет”.

Отраженная в “Дневнике писателя” и в “Братьях Карамазовых” социальная действительность, в рамках которой происходит действие романа, предполагала своеобразное художественное воплощение, когда в богатом многообразии значительных и мелких фактов времени проявляются их внутреннее единство, психологические корни, нравственная суть и раскрываются связи настоящего с прошлым и будущим. Отсюда особая многосоставность романа, где, на первый взгляд, обыкновенное уголовное происшествие и любовное соперничество в канве детективного сюжета вписываются в более общую картину духовно-мировоззренческих и социально-психологических связей современного общества, которые, в свою очередь, соотносятся с вечными законами бытия и глубокими философско-историческими обобщениями. Отсюда и его неповторимый идейно-стилистический ритм, разрезающий бурное описание смятенных сцен “надрывов” и “катастроф” периодами умудренного осмысления универсального положения человека на земле. В результате художественное произведение становится повествованием не только о перипетиях семейства Карамазовых, но и о судьбах страны (“совокупите все эти 4 характера, – подчеркивал автор, – и вы получите, хоть

уменьшенное в 1000-ю долю, изображение нашей современной действительности, нашей современной интеллигентной России”) и даже всего человечества, которые всецело зависят от высоты или низости, от качественного содержания душевной жизни составляющих их единиц.

Движение общества во времени своеобразно материализует изначальные свойства сущностных психологических сил человека, создающих, так сказать, по своему специфическому образу и подобию институты и учреждения, каноны и правила социального общежития. И по тому, что наблюдается в одной человеческой душе, можно судить о том, что происходит во всем обществе.

В корни природы человека, подспудно, но мощно питающие плоды его истории, в нервные узлы, а не периферийные окончания, в скрытые причины, а не очевидные следствия образования определенных господствующих идей или людских объединений, бытовых зависимостей или интимных союзов направлен пронизательный ум писателя и в “Братьях Карамазовых”. Глубинное исследование тесной пульсирующей взаимосвязи между законами человеческого духа и законами общественного организма и позволяло ему быть пророком, предвосхищать объективную, независимую от субъективных представлений и индивидуального произвола всевозможных идеологов, новаторов и реформаторов, логику развития событий, предсказывать за многие десятилетия конечные результаты до времени отчетливо не различаемых подводных течений жизни, предупреждать о будущих тупиках мировой истории, обусловленных уплощением и оскудением человеческой души.

1

Размышляя над “тайной человека” и творимой им истории, Достоевский видел всегда двоящиеся картины мира, где добро и зло многообразными переплетениями событий и поступков слиты в тесный неразрушаемый узел, где “царь природы”, взлетающий на большую духовную высоту, с неизменным постоянством шлепается в грязь. В этой трагической разорванности и непримиренной двойственности, неуловимой в своей бесконечной перспективе для рационального сознания, писатель тем не менее обнаруживал определенные границы и законы, начала и концы бы-

тийного величия или нищеты людей. По его мнению, ясное представление об источниках и пределах светлых порывов и темных искушений человеческого естества позволяет проникновеннее понимать происходящее в обыденном, срединном, поверхностно-историческом течении жизни, проницательнее анализировать скрытые за словами и делами реальные мотивы, внутреннее содержание провозглашаемых ценностей или предполагаемый исход социальных реформ.

Достоевский полагал, что от ясно осознаваемого или смутно ощущаемого ответа на основной вопрос о собственной природе (“божественной” или “животной”), с разной степенью отчетливости и вмняемости живущий в глубине души каждого человека, зависит общее направление и конкретный рисунок жизни людей. “Многое на земле от нас сокрыто, — замечает старец Зосима, выражая мысли автора, — но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горным и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных... Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло все, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным, если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее” (14, 290–291).

По убеждению Достоевского, совершенно свободная и органически укорененная вера в Бога удовлетворяет глубинную, более или менее осознанную, потребность человека в обретении не теряемого со смертью смысла жизни, естественно укрепляет духовные начала и утверждает высшую нравственную норму бытия. В свете вечности, безусловных ценностей и неколебимой разумности и обретается человеческое в человеке, который тогда не довольствуется собственной греховной природой и стремится к ее преобразению. Хотя абсолютный идеал и не совпадает с текущей действительностью, но сила и глубина нравственного запроса в нем, его очищающая корыстолюбие и препятствующая развитию людских пороков духовная красота и удерживают эту действительность от окончательного падения.

Забывая Бога и отрываясь от своих мистических корней, человек, заключает Достоевский, утрачивает высшую нравственную норму бытия, истинное достоинство и свободу, теряет способность постоянного различения добра и зла и становится

“больным”, ибо безысходно блуждает в поисках иллюзорного бессмертия и подлинно разумного оправдания жизни. К тому же неудовлетворенная потребность в бессмертии своеобразно компенсируется в идее человеко-бога, власти над природой и другими людьми, обманчивость которой лишь растравляет семена бытийной досады, озлобленности и ненависти.

Таким образом, писатель констатирует фундаментальный парадокс, согласно которому удаление от “неба” и “миров иных” приводит к ослаблению связей с землей, к исчезновению по-настоящему разумной цели существования на ней, к невозможности истинного, преображающего и облагораживающего душу, творчества. Если нет Бога и высшего смысла, то их место занимают смерть и нигилизм, а личность предаёт самое себя, лишается бесконечного содержания, опустошается в своих относительных устремлениях и безуспешной погоне за “счастьем”, в желании урвать все от жизненного мгновения. Тогда и происходят всевозможные подмены и мистификации, когда политический, идеологический или экономический человек погребает под собою человека духовного в сетях завистливой конкуренции и тайной вражды. Так, “новый человек” Ракитин, либерал и прогрессист, настойчиво советует Дмитрию Карамазову ради блага людей хлопотать не о всяких там философиях и возвышенных материях, не о Боге и душе, а о правах человека и понижении цен на говядину, не понимая, что без “неба” и оживления, оздоровления высших духовных свойств личности, без осуществления его глубинных метафизических запросов права человека рано или поздно (дело лишь в сроках) превращаются в бесправие, а “говядина” может и вовсе исчезнуть.

Ни Дмитрий Карамазов, ни его братья не могут последовать совету Ракитина, ибо в их сердцах и умах живет настоятельная потребность полного осмысления собственной человечности и осознания своего пребывания в мире. Все они заняты разрешением коренных вопросов о первопричинах и конечных целях бытия, отношение к которым составляет основу разных вариантов идейного выбора и жизненного поведения и которые автор романа как бы нарочито переводит из зачастую невыговариваемой иррациональной сферы в область активного и напряженного диалога. “Како веруеши, али вовсе не веруеши”, – вот главное, что интересует Алексея Карамазова в брате Иване. Когда они ближе знакомятся в трактире “Столичный город”, Иван Карамазов рассуждает об отличительной черте “русских мальчиков”, которые, сойдясь на минутку в подобном заведении, начинают

толковать не иначе как о вековых проблемах: "...есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца" (14, 213). Сам Иван и является глубокомысленным "мальчиком", которому не нужны миллионы, а надобно разрешить мысль об источниках добродетели и порока и который страдает от "рациональной тоски", от невозможности "оправдать Бога" при наличии царящего в мире зла. В отличие от Ивана, "мальчик" Алеша проникается убеждением в существовании Бога и бессмертии души и решает для себя: "Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю". Точно так же если бы он порешил, что бессмертия и Бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и социалисты, "ибо социализм есть не только рабочий вопрос, или так называемого четвертого сословия, но по преимуществу есть атеистический вопрос, вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни, строящейся именно без Бога, не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю" (14, 25). Главные, основные, коренные мысли овладевают и сознанием Дмитрия Карамазова, который, ощущая невидимое участие в жизни людей мистических сил и говоря о красоте как об одной из мучительных загадок бытия, подчеркивает: "Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей". Когда Митя видит во сне холодную и слякотную ноябрьскую степь, черные погорелые избы, худых баб с испитыми лицами, плачущее дитя, он задает, казалось бы, риторический "социальный вопрос": "<...> почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?" (14, 456). Однако из самой постановки и интонации подобного вопрошания, перекликающегося с общей романной атмосферой, становится ясно, что речь идет не о поверхностных причинах социального плана, не о бедности и богатстве, имущественном или природном неравенстве, сословном расслоении, а о поиске постоянных первооснов зла, питающих его проявления во всяких исторических условиях и в любом обществе. Среди вопросов, затрагивающих начала и концы человеческого бытия, Дмитрия особенно терзает самый главный: "А меня Бог мучит. Одно только это и мучит. А что как Его нет? Что, если прав Раkitин, что это идея искусственная в человечестве? Тогда, если Его нет, то человек шеф земли, мироздания.

Великолепно! Только как он будет добродетелен без Бога-то? Вопрос! Я все про это. Ибо кого же он будет тогда любить, человек-то? Кому благодарен-то будет, кому гимн-то воспоет? Раки-тин смеется. Раkitин говорит, что можно любить человечество и без Бога" (15, 32).

Проблема существования Бога и посмертной судьбы человека, от очевидного или подспудного решения которой зависят оценка и восприятие фактической реальности, по-своему занимает и отца братьев Карамазовых, иронически интересующегося, есть ли в аду потолок и крючья для грешников. Она не безразлична и для второстепенных персонажей, например Коли Красоткина, чей искренний мальчишеский нигилизм соотносится с незрелым увлечением социализмом, или для госпожи Хохлаковой, ищущей ясного ответа на вопрос, заканчивается ли жизнь лопухом на могиле.

Достоевский показывает в своем романе, что от ответа на этот вопрос (независимо от степени его осознанности) зависит и принципиально разная жизненная тяга и экзистенциальная аура, в свете которой рождаются соответствующие поступки и действия людей. С верой в Бога и бессмертие души напрямую связано то изначальное доверие и благоговейное приятие бытия, которых с неодинаковым успехом ищут его герои. Своеобразное умиление, светлую "радость, без которой нельзя миру стоять и быть", порою с надеждой находит в себе Дмитрий Карамазов. Подобные чувства испытывает умирающий брат старца Зосимы, призывающий людей любить друг друга и благословлять жизнь. Целование земли и всепрощающий, жизнеприемлющий восторг, описанные в главе "Кана Галилейская", укрепляют душу Алеши Карамазова, ощутившего в ней "что-то твердое и незыблемое, как этот небесный свод". По Достоевскому, вера в Бога и бессмертие души, утверждающая высшее происхождение и назначение человека, определяет и "высший порядок" в его душе, т.е. твердость нравственных критериев, безошибочность различения добра и зла и соответственно спасительную как для отдельной личности, так и для всего человечества возможность приоритета духовных целей над политическими, идеологическими и экономическими, освобождение положительных энергий добра и света, движение к возвышению и одухотворению жизни.

И напротив. Если нет Бога и бессмертия души, если жизнь заканчивается "химией", элементарным разложением тела, тогда подрывается любовь и доверие к ней, теряется всякий смысл про-

исходящего на земле, тогда все безразлично и все позволено. Эти сгущенные теоретические выводы, вложенные автором в уста атеиста Ивана Карамазова и практически подхваченные лакеем Смердяковым, в как бы разбавленном водой повседневности виде составляют невидимую основу того жизненного и исторического поля, в котором свойственное душе искание абсолютного смысла восполняется увеличением собственных прав, власти, собственности, материального преизбытка и в котором вместо положительных сил добра и света действуют, как уже отмечалось, отрицательные силы своекорыстия. Снижение, искажение, уничтожение “идеи о Боге” ради торжества “шефа земли” означало для автора “Братьев Карамазовых” постепенное самоуничтожение атеистического гуманизма, ибо построение нового порядка без религии и Христа зиждется на старых принципах ветхого человека и желаний его греховной воли.

Раскрытие законов и следствий подспудно-коренных желаний человека, зарождающихся в таинственных глубинах свободной воли и питающих различные типы проявления эгоистического сознания, становится важной темой “Братьев Карамазовых”. В представлении автора, гордо-завистливо-ущемленное эгоцентрическое начало есть существенное духовно-психологическое свойство, которое эластично входит в живую конкретность бытия, бессознательно-органически сказывается в складе восприятия и установках личности, незаметно лепит ее мысли и действия и тем оказывается “дальней” причиной многообразных недоумений в человеческих взаимоотношениях, не всегда заметной на поверхности ближайших и зачастую второстепенных зависимостей и связей.

Исследование таких духовно-психологических свойств Достоевский считал крайне важным для изучения человеческой природы, хотя они-то как раз, подобно кровообращению, и ускользают от рассудочно-эмпирических замеров, что по-своему свидетельствует о высокой степени их жизненного значения. Говоря об этих свойствах, один из персонажей “Братьев Карамазовых” замечает: “Да и многие из самых сильных чувств и движений природы нашей мы пока на земле не можем постичь”.

Горделиво-уязвленное самолюбие и соединенные с ним “чувства” и “движения” заставляют многих героев романа отпадать от традиционно-ценностной, социальной, семейной целостности и самоутверждаться в отрыве от них: у каждого из Карамазовых, считал А.А. Ухтомский, своя отдельность и замкнутость – что ни человек, то свой особый мир, свои претензии – “оттого и свое

особое несчастье, свой особый грех, нарушающий способность жить с людьми!”*.

Сказанное о Карамазовых относится и к большой группе второстепенных персонажей, чей самодовлеющий мир, сотканный из присущих им претензий и грехов, натывается по ходу жизни на иные такие же миры и вступает с ними в напряженно-недружественные отношения непонимания и несогласия, соперничества и вражды. Причем чем больше грех и выше претензия, тем слабее способность жить с людьми и настоятельнее потребность господствовать над ними в самых разных формах (от мелкого тиранства до прямого или замаскированного диктаторства), лишая их ценностной самостоятельности и значимого равноправия и превращая в материал и средство для самоутверждения. Прогрессирующее самовозвеличивание индивидуума неизбежно требует умаления прав окружающих, их “фоновое” принижения, без чего его амбиции не могут найти почвы и удостоверения собственной исключительности. Окончательное же торжество противопоставленного Богу человека-бога предполагает и избавление от “мешающих” данному положению вещей “иных миров” и слитых с ними нравственных ценностей, что означает и самоуничтожение, потерю личности, духовную смерть.

Такова, по Достоевскому, предельная логика, определяющая в гораздо менее концентрированном виде чувства и движения эгоистического сознания в обезбоженном мире. «Всякий-то теперь стремится отделить свое лицо наиболее, – заключает в романе “таинственный посетитель”, – хочет испытать в себе самом полноту жизни, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное самоубийство...» (14, 275). И убийство, мог бы добавить автор, убийство, являющееся важнейшим смысловым элементом всех его крупных произведений, в том числе и “Братьев Карамазовых”.

Физическое убийство Федора Павловича Смердяковым становится средоточием развития фактической канвы романа, своеобразной событийной кульминацией, которая через много-

* Размышления А.А. Ухтомского о Ф.М. Достоевском до последнего времени оставались неопубликованными. Кажется, единственной публикацией на эту тему долгое время была статья В.Л. Меркулова “О влиянии Достоевского на творческие искания А.А. Ухтомского” (Вопр. философии. 1971. № 11). Однако за последнее время вышел целый ряд книг Ухтомского, содержащих соответствующие материалы: Интуиция совести. СПб., 1996; Заслуженный собеседник. Рыбинск, 1997; Доминанта души: Из гуманитарного наследия. Рыбинск, 2000 (примеч. ред.).

численные связи и опосредования сближает и сталкивает разноплановые интересы и характеры, оказывается вполне закономерным результатом взаимодействия определенных идей и состояний сознания, подготавливается царящими умонастроениями, всякого рода духовными убийствами и самоубийствами. Оценивая общую атмосферу времени, отраженную в “Братьях Карамазовых”, Достоевский писал: “Прежний мир, прежний порядок – очень худой, но все же порядок – отошел безвозвратно. И странное дело: мрачные нравственные стороны прежнего порядка – эгоизм, цинизм, рабство, разъединение, продажничество – не только не отошли с уничтожением крепостного быта, но как бы усилились, развились и умножились, тогда как из хороших нравственных сторон прежнего быта, которые все же были, почти ничего не осталось” (Дневник писателя 1973 г. XII. По поводу новой драмы).

Создававшиеся условия оказались благоприятными для развития науки, усложнения и утончения вещественной стороны существования, роста хитрых и властолюбивых деловых людей с их безоглядным и бессмысленным по большому счету практицизмом. В такой атмосфере принижения высшего и духовного и выпячивания низшего и материального, которая не искореняет, а, наоборот, подпитывает преступные намерения, Достоевский выделял в “Братьях Карамазовых”, как и в других романах, незаменимую роль денег. “Богатство, – отмечал он в записной книжке, – усиление личности, механическое и духовное удовлетворение, стало быть отъединение личности от целого” (Записи литературно-критического и публицистического характера из записной тетради 1880–1881 гг.). Именно механическое усиление собственной личности с помощью денег, умение их выколачивать и скапливать любыми средствами необходимо Карамазову-отцу для порабощения женской красоты и наслаждения “клубничкой”. Заключение в подобной “механике” несправедливая сила создает обстановку скрытого потворства злу, не останавливает, а подстегивает преступные желания, захватывает сознание вольных или невольных участников и свидетелей разыгравшейся в Скотопригоньевске драмы. К деньгам равнодушны Иван Карамазов (несмотря на все бескорыстие его мысли) и Смердяков, теоретик и исполнитель убийства, а также свидетели, дающие на процессе неадекватные показания.

Атмосфера снижения духовного и возвышения материального, формирующая необходимую для преступления корыстно-эгоистическую среду, создается в “Братьях Карамазовых” и че-

рез подмену веры в Бога верой в позитивные законы науки, согласно которым идеальное измерение человеческого бытия, его высшие ценности, свобода воли и личностное начало “упразднились” и сводились к явлениям биологического порядка. Особенно резкое неприятие вызывало у Достоевского объяснение преступления, обусловленного не только социальным неравенством, но и свободным выбором человеком зла, физиологическими причинами или зависимостью от среды, что снимало с виновного всякую ответственность за содеянное и как бы отменяло сознание греха. Судейские попытки примитивного, “естественного” истолкования злой воли подозреваемого в убийстве отца Дмитрия Карамзова с помощью “болезненных нервов” и “горячки” с едкой иронией обрисованы им в романе.

Сам Дмитрий не может примириться с “бернардами”, т.е. с учеными-позитивистами, переносящими частные выводы “евклидова разума” в естествознании и вульгарном материализме на явления и процессы в духовной и нравственной сфере. Он никак не может согласиться с тем, что человек мыслит, страдает и любит не потому что есть образ и подобие Божие и обладает душой, а потому, как втолковывает Ракитин, что “хвостики” нервных окончаний дрожат вследствие реакции на внешний мир. Ему “Бога жалко”, ибо “химия”, т.е. материалистическое мировоззрение, делающее нелогичными и производными от обстоятельств понятия совести и греха, благородства и великодушия, работает на дьявола и способствует вседозволенности: “умному человеку все позволено, если не попадетсЯ”. Зачем стыдиться, чего бояться, кого любить, как сказал бы герой “Записок из подполья”, если ты животное, пусть и усовершенствованное, если тымышь, пусть и усиленно сознающая.

По убеждению Достоевского, подобная “игра на понижение” вела человека к потере подлинной духовной независимости и нравственному оскудению, делая собственный корыстный интерес основой существования индивида и усиливая отчуждение людей. “Если сказать человеку, – писал он, – что нет великодушия, а есть стихийная борьба за существование (эгоизм) – то это значит отнимать у человека личность и свободу” (Письмо П.П. Потockому от 10 июня 1976 г.). В новых научных теориях, подчеркивал писатель, нет любви, а потому основанные на них отношения не изменяют лика мира сего: “Никогда люди никакою наукой и никакою выгодой не сумеют безобидно разделиться в собственности своей и в правах своих, будет для каждого мало, и все будут роптать, завидовать и истреблять друг друга” (14, 275).

Вообще разрушение бескорыстного лада и снижение высоко-го строя души через постоянное отвлечение внимания от религиозных, эстетических, поэтических измерений бытия и сосредоточенность на требованиях так называемого эгоизма и здравого смысла, замкнутость в рассудочно-торгашеских низинах жизни и податливость плотскому давлению природы играют существенную роль в создании той криминогенной атмосферы, в которой рождаются и оправдываются дурные намерения и подлые поступки. Не случайно, что фактический убийца, талантливый повар Смердяков постоянно апеллирует к здравому смыслу, который упрощает его душу и мысль, заставляет отождествлять просвещение с добротным платьем, чистыми манишками и выложенными сапогами, казуистически критиковать геройские подвиги и христианские чудеса, отрицать литературу (“Вечера на хуторе близ Диканьки” Гоголя про неправду написаны), стихи (кто же в рифму говорит), историю (наводит скуку).

Сокращенный мировоззренческий горизонт и душевно-духовный обзор, который ограничивает бесконечное жизненное поле областью самодостаточного наслаждения, корыстной выгоды, эгоистической гордости, как бы фатально предопределяет и судьбу самой жертвы, главы семейства Карамазовых, так направляет “свободную” волю и выстраивает линию его поведения, что она притягивает к себе отрицательные энергии. Характеризуя ценностные ориентиры Федора Павловича, прокурор подчеркивает: “...духовная сторона вся похерена, а жажда жизни чрезвычайная”. Отец согласен с убеждением сына Ивана, что Бога и бессмертия души нет, и стало быть, и не может быть никаких оснований для добродетели, а потому “все нравственные правила старика — после меня хоть потоп”. Вместе с тем религиозно не преобразенная и не просветленная высшим смыслом “земляная карамазовская сила” ищет необходимую точку опоры, благодаря которой жизнь приобрела бы хоть какой-то смысл и не превратилась в цепь бессвязных действий. Плотское наслаждение становится для Федора Павловича тем единственным камнем, на котором он хотел бы стоять до конца своих дней. Из этого основания и произрастают его ведущие мысли, чувства и поступки, поиск и обслуживание все новых содомских утех, а также характерные “экономические” оттенки его общественной активности, выражающейся в стремлении обделять делишки для удовлетворения своекорыстных интересов, наращивать капитал и строить кабаки.

Такая ценностно-психологическая доминанта подсознательно во враждебна всему что ей препятствует и выводит за пределы

нигилистического эгоизма. Помехой становятся родительские и супружеские обязанности, и Федор Павлович отправляет детей на воспитание к чужим людям, изживает память о похороненной жене. Мешающим для человека плоти оказывается и то, что указывает на благородные, не имеющие математической пользы и выгоды стороны жизни, что напоминает о долге и служении отечеству. Карамазов-старший ненавидит Россию и желал бы “упразднить мистику” на русской земле.

Нравственная неполнота и нереализованность духовных начал человеческой природы при одновременном господстве ее естественных сил искажают целостную личность Федора Павловича, извращают его сознание, превращая его, по определению сына Алеши, в исковерканного человека, в шута, мстящего окружающим за собственные же пакости. Таким образом, гедонизм и эгоизм возводят мощные крепостные стены злобного непонимания между людьми, усиливают их недружественность, неуклонно ведут к губительным конфликтам.

О нигилистических силах неодолимого и непреходящего эроса рассуждает в романе Ракитин, говоря о животном сладострастии человека: “Влюбится человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в часть одну тела женского {...} то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и отечество; будучи честен, пойдет и украдет, будучи кроток – зарежет, будучи верен – изменит” (14, 74). С ним соглашается даже Алексей Карамазов, отчасти ощущающий в себе потенциальную карамазовщину, вообще свойственную в разной степени, хотя и не всегда проявляемую, всякому человеку. Его брат Иван полагает, что в богооставленном и бессмысленном мире и не на чем больше стоять, как на сладострастии, и папенька, пусть и свинья, мыслит все же правильно и логично.

Но особенно остро ощущает в себе “неистовую, необделанную” карамазовщину более непосредственный и менее идеологизированный Дмитрий. В противоположность отцу, он крайне болезненно переживает “сладострастие насекомых”, притягательные демонические бури содомской красоты, ибо им не утрачены представления об “идеале Мадонны”, о высшем облике и предназначении человека. Однако, говоря его собственными словами, временный перевес плотских страстей превращает горячую и честную личность в кровожадного тарантула и загоняет ее на поле жизни, “засиженное мухами, то есть всякою низостью”.

Достоевский показывает в своем романе, как непроясненные силы природы сливаются и сцепляются в человеке с корен-

ными движениями его греховной воли, вращающейся вокруг эгоистических притязаний и обостряющей экзистенциальную озлобленность при их неудовлетворенности, стремящейся к власти над ближним и соответственно к умалению его личности. Тяга эгоистического сознания к унижающему господству проникает даже в любовь, ставя ее в зависимость от властно-тиранического обладания. Любовь-злость, любовь-месть, любовь-тиранство, любовь-ненависть – подобные метаморфозы самого высокого и альтруистического чувства, обращающие его в прямую противоположность, весьма характерны для героев Достоевского. “Поллюбить свою обиду” – эти его слова относятся и ко многим персонажам “Братьев Карамазовых”, чье воспаленное самолюбие невольно заставляет их вписывать внутреннюю жизнь других в круг своих комплексов, подчинять ее “своей претензии” и тем самым усиливать враждебное непонимание между ними. Так, Катерина Ивановна привязалась к Мите Карамазову “любовью истерической и надорванной, из уязвленной гордости, и эта любовь походила не на любовь, а на мщение”. Подобное развитие интимных отношений с необратимостью ведет к катастрофе, неизбежной как при победе гордости, умаляющей и унижающей личность побежденного, так и при ее поражении, еще более распаляющем обиду. “Я ведь со злобы всех вас мучила”, – признается Груша Дмитрию, чья сокровенная жизнь поначалу была закрыта от нее, но становится все доступнее по мере выхода из области раздраженного эгоизма, угасания злобы и свертывания “своей претензии”.

Сам Дмитрий Карамазов любил не Катерину Ивановну, а себя в ней, хотел отомстить ей за то, что он “такой молодец, а она не чувствует”. Эгоистическое вождение безжалостного паука заставляет его пренебрегать и душевными терзаниями Груши, как бы сокращать ее целостную личность до “инфернальных изгибов” (одновременно пробуждая в нем и противоестественное желание “сократить” до небытия и родного отца). Но, освобождаясь от замкнутости в собственных интересах после глубокого внутреннего переворота и соответственно переставая видеть в окружающем лишь точку приложения своей страсти, Митя и в любви к Груше ощутил просветление, ослабление инстинкта обладания, «становился доверчив и благороден, даже сам презирал себя за дурные чувства. Но это значило только, что в любви его к этой женщине заключалось нечто гораздо высшее, чем он сам предполагал, а не одна лишь страстность, не один лишь “изгиб тела”, о котором он говорил Алеше» (14, 344).

Проникая в любовь, гордость и эгоизм, выступающие в самых разных обликах, даже в форме самой любви, изнутри разлагают это наиболее человеческое в человеке чувство. И в основе абстрактной любви ко всему человечеству, противоположной, казалось бы, конкретной чувственной страсти (в действительности она абстрактна, поскольку вождление превращает человека в вещь, лишенную своеобразия личностно-духовных качеств), Достоевский находит все то же “искажение в свой интерес”, неизбежное вследствие отсутствия в ней предметной содержательности и нравственной определенности.

Важнейший духовно-психологический результат “самолюбивой” любви ко всему человечеству всякого рода его спасителей, реформаторов или просто прекраснодушных гуманистов писатель видел в пренебрежении к рядом живущим людям, к ближнему своему. Так, Миусов, взявший на воспитание Митю из книжной устремленности к общечеловеческим ценностям, совсем забыл о нем во время многолетнего пребывания в Париже. А госпожа Хохлакова обнаруживает в себе охлаждение мечтательно-страстной общечеловеческой любви при одной только мысли о возможной неблагодарности людей. “Одним словом, я работница за плату, я требую тотчас же платы, то есть похвалы себе и платы за любовь любовью. Иначе я никого не способна любить!” (14, 53).

Один из персонажей как бы подытоживает эту принципиальную для целостного понимания “Братьев Карамазовых” тему абстрактной любви к людям: “Чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц. В мечтах я нередко, говорит, доходил до страстных помыслов о служении человечеству (...) а между тем я двух дней не в состоянии прожить ни с кем в одной комнате, о чем знаю из опыта. Чуть он близко от меня, и вот уже его личность давит мое самолюбие и стесняет мою свободу. В одни сутки я могу даже лучшего человека возненавидеть: одного за то, что он долго ест за обедом, другого за то, что у него насморк и он беспрерывно сморкается. Я, говорит, становлюсь врагом людей чуть-чуть лишь те ко мне прикоснутся. Зато всегда так происходило, что чем более я ненавижу людей в частности, тем пламеннее становилась моя любовь к человечеству вообще” (14, 53).

Достоевский постоянно напоминал, в том числе и в последнем романе, что “любовь к дальнему” есть на самом деле извращенная форма самолюбия, подсознательно требующего, чтобы “ближний”, говоря словами Ивана Карамазова, проверенными на

его собственном опыте, спрятался, не показывал своего лица, уничтожился как личность. “Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних (...) Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда, издали, но вблизи почти никогда” (14, 215–216).

Экзистенциальная неспособность абстрактного гуманиста Ивана Карамазова перенести центр реального внимания и практического действия к конкретному другому, равноправному “ты” создает драматическую раздвоенность в искреннем стремлении к бескомпромиссному познанию истины, тот ад в его душе, который, по определению старца Зосимы, есть мука духовная от невозможности любить. Проницательный старец воспринимает его как человека, жаждущего “горняя мудрствовать и горних искать”, чье сердце точит неразрешенная мысль о цели мироздания и смысле людского страдания. Вместе с тем прокурор на суде вносит дополнительные оттенки и заключает, что этот представитель семейства Карамазовых “есть один из современных молодых людей с блестящим образованием, с умом довольно сильным, уже ни во что, однако, не верующим, многое, слишком уже многое в жизни отвергшим и похерившим, точь-в-точь как и родитель его” (15, 126).

Подобно Ставрогину в “Бесах”, Иван прекрасно осознает, что без веры в Бога и соответственно абсолютного осмысления человеческое существование теряет подлинную разумность и приобретает комический оттенок. Однако в контексте господства позитивистского мировосприятия, рационалистического знания, прагматического отношения к жизни сила его “евклидова ума” становится своеобразным обоюдоострым мечом, отсекающим от мистических корней, от духовного веселия и высшей радости присутствия “миров иных”, за две секунды которой он, по собственным словам, отдал бы квадриллион квадриллионов и которую испытал Алеша в главе “Кана Галилейская”.

Всецелая опора на “евклидов ум” и земную логику в решении главных, онтологических вопросов едва не приводит одного из главных героев романа к потере рассудка и мучительному раздвоению личности. Черт, воплощающий “самые гадкие и глупые” мысли Ивана, демонстрирует, как “горнее” мудрствование без прочного духовного фундамента веры способно незаметно соскальзывать в увековечиваемую пошлость и подспудное богоборчество. Считая себя настоящим гуманистом, единственным человеком, который любит истину и хочет добра, черт, подобно Карамазову-отцу и Смердякову, хотел бы “упразднить мистику”,

“разрушить в человечестве идею о Боге” и тем самым совершить искомый человеческий переворот. Тогда-то и начнется распад прежнего мировоззрения, развалятся традиционные христианские правила и наступят милые его сердцу времена. Внебожественное, “человеческое, слишком человеческое”, лишенное величия, глубоких нравственных оснований и перспектив бытие выступает в полубредовых видениях Ивана как главнейшая дьяволова ипостась. Наблюдая за вознесением Христа, черт намеревался крикнуть “Осанна!”, но ему помешал здравый смысл – “самое несчастное свойство моей природы”. Всякие там “миры иные”, сам Бог и сатана, иронизирует он, есть “только одна моя эманация, последовательное развитие моего я, существующего довременно и единолично”. Он любит “земной реализм”, “геометрию”, “формулы” и “газеты”, помогающие выполнять его задачи и “вызывать происшествия”, без которых жизнь могла бы превратиться в “один бесконечный молебен”. По его убеждению, отвратить от молебна, от абсолютных ценностей, от императивов совести, от твердого различения добра и зла способны и заурядность, рутина, казенный формализм мирского и религиозного быта. Являясь потертым джентльменом, приживальщиком, белоручкой-помещиком, имеющим “вид порядочности при весьма слабых карманных средствах”, черт хотел бы перевоплотиться еще и в семипудовую купчиху, чтобы от чистого сердца поставить Богу свечку. В изображении этого двойника Ивана Карамазова Достоевский хотел подчеркнуть достаточно неожиданные проявления злого начала в мире – не только традиционный титанический демонизм, но и парадоксально соседствующее с ним заскорузлое мещанство.

Возвращаясь к самому Ивану Карамазову, следует отметить, что слишком земной поиск “горнего” при слишком отвлеченной общечеловечности и недостатке любви еще более обостряет его душевные терзания тем, что вступает в противоречие с конкретными действиями и силами его эгоистической натуры. Заботясь о справедливости и благе других, он оказывается косвенно причастным к несправедливому осуждению брата и убийству отца; осуждая царящую вокруг жестокость и безнравственность, сам проявляет немилосердие по отношению к людям и становится невольным проповедником аморализма. Уязвленное еще с детства самолюбие естественно приводит эту незаурядную личность к идее сверхчеловека, которому доступны всякие нравственные преграды и все позволено и который в своем стремлении к истине невольно искажает ее.

В гордом бунте против Бога Иван Карамазов возвращает свой билет в окончательное гармоническое мироустройство, если оно куплено хотя бы ценою детской слезинки, и коллекционирует несомненные факты страданий и злодейства людей, их неискоренимых пороков и слабостей. Однако такое коллекционирование оказывается, говоря словами автора “Братьев Карамазовых”, честной неправдой, ибо тенденциозно выдается за полное представление о мире и человеке, выпускает из поля зрения противоположный ряд фактов любви, самопожертвования и величия человеческого существования. Более того, подобная тенденциозность как бы упрочивает греховное состояние людей, невольно сливается с проповедуемой Иваном теорией вседозволенности, оправдывает законность того, что, как он выражается об отношениях отца с сыном Дмитрием, один гад съест другого.

Все эти вытекающие из духовных борений и интеллектуальных исканий побочные следствия подхватываются четвертым, незаконным сыном Федора Павловича Карамазова. Именно Смердяков, а не Митя реализует на практике логические выкладки своего единокровного брата о том, что если Бога нет, то все позволено, вплоть до злодейства, на самом деле крепко “запоминает” эту формулу, дающую истинный толчок к убийству, и еще раз, по-своему, демонстрирует, как уже отмечалось выше, открытый Достоевским в “Бесах” закон снижения абстрактного гуманизма, “лакейства мысли”, “волочения идеи по улице”, где к ней примазываются “плуты, торгующие либерализмом”, или интриганы, намеревающиеся грабить, но придающие своим намерениям “вид высшей справедливости”. И в конце концов “смерды направления” доходят до убеждения, что “денежки лучше великодушия” и что “если нет ничего святого, то можно делать всякую пакость”. Если черт естественно доводит теоретическое человеколюбие Ивана Карамазова до мелкотравчатой буржуазности и пошлой рассудочности, то Смердяков доходит до бессовестного исполнения его силлогизмов и реального убийства, от которого в ужасе отшатывается утверждавший его законность высокоумный теоретик.

Отвлеченная идея органично усваивается “смердом направления”, благодаря состоянию сознания и своеобразию характера его личности. Смердяков также относится к числу исковерканных душ, униженных социальной обидой, сословным неравенством или имущественной зависимостью. Он ненавидит свое “случайное” происхождение и непочтительно относится к собственным благодетелям. По определению адвоката Фетюковича,

существо “решительно злобное, непомерно честолюбивое, мстительное и знойно завистливое” никого не любило, всех презирало, себя же уважало до странности высоко, обладая необъятным и оскорбленным самолюбием. Нереализованность такого самолюбия сочеталась с неприятием всего возвышенного в жизни и опорой на сухой расчет и практическую выгоду, что умерщвляет совесть, уродует нравственные понятия и препятствует различению добра и зла. Подобно Федору Павловичу Карамазову, Смердяков проклинает Россию и считает, что ее народ достоин лишь порки. Он даже сожалеет, что французы в свое время не завоевали русских и умная нация не покорила глупую. Лишенное корней и стержня уязвленное сознание превращает его, как выражается Иван, в лакея и хама, в “передовое мясо” будущей революции.

Своеобразным сниженным двойником независимого и бескорыстного мыслителя Ивана Карамазова оказывается в романе и Ракитин, характеризуемый как “бездарный либеральный мешок”, “смерд” с сухой и плоской душой, с постоянным намерением “изловить за шиворот минуту” для любой мелкой выгоды. Для Ракитина, обладающего хотя и хитрым, но заурядным умом, главное – накопить и пустить в оборот капитал, который он надеется приобрести, держа нос по ветру общественных перемен и взяв в свои руки либеральный петербургский журнал. Но и высокоумствующий “евклидов разум” Ивана Карамазова и пошлый “здравый смысл” Ракитина зажаты тисками эгоистического сознания, которое направляет неразрешенную мысль о вековых вопросах одного и суетливые деловые заботы другого и которое находит опору в их гордости и самолюбии. Это сознание постоянно склоняет разрешение мысли Ивана к, так сказать, духовному карьеризму, к представлению о всеильном человекобоге, и оформляет в уменьшенном размере основное убеждение служебно-обыденного карьеризма “семинариста” Ракитина, готового из-за материальной выгоды менять взгляды и писать статьи на противоположные темы: “Умному человеку все можно, умный человек умеет раков ловить...” Причем безмерный эгоизм “умных людей”, постоянная занятость собственной персоной, а окружающим миром – лишь применительно к ней, мешают им понимать главные духовно-душевные переживания других и тем самым как бы подменяют, принижают или даже уничтожают личность в людях. Ни Ивану Карамазову, ни Ракитину, ни иным персонажам, находящимся в силовом поле эгоистического сознания, невозможно постичь мистические чувства Алеши, религиозные и поэтические восторги Мити, нравственные страдания

Груши и подобные сердечные движения, которые они истолкуют искаженно, “вчитывая” в них собственный опыт и особенно не понимая в них возвышенность принципов и бескорыстие мотивов. Драматическое непонимание между людьми, чье душевное общение отягощено корыстными претензиями, социальными условностями и господствующей конъюнктурой, глубоко раскрыто в романе на примере чрезвычайно важного для автора описания деятельности представителей правосудия, тех, по выражению современника, “прелюбодеев права и прелюбодеев мысли”, для которых важна не правда дела, а “либерально-тенденциозная казуистика” и выпячивание собственных достоинств. О распространенности и раздражающем воздействии на правдивых художников этих закономерностей свидетельствует повесть Л. Толстого “Смерть Ивана Ильича”. Ее главного героя в судейской и прокурорской службе привлекают в первую очередь не поиск истины, установление истины и дальнейшая участь обвиняемых, что соответствовало бы действительной природе его деятельности, а “публичность речей”, напускная важность, в суде и беседах с подчиненными, техническое мастерство ведения процесса, демонстративный успех: главное – сделать “резюме”, и как можно более “блестящим манером”.

Оценки Толстого перекликаются с выводами Достоевского, который в своем произведении проникновенно показывает, как субъективные качества, пристрастия и комплексы юристов мощно влияют на ход расследования и заставляют их невольно уклоняться от истины. Так, убийство Карамазова-отца всколыхнуло ущемленное от недооцененности самолюбие прокурора Ипполита Кирилловича, ибо его расследование могло прогреметь по всей России, “спасти общество” и утешить неудовлетворенное тщеславие. Победа над старинным врагом, прокурором, стала едва ли не главной задачей самодовольного адвоката Фетюковича, который для красного словца готов не пожалеть мать и отца, с помощью красноречивой патетики подмазать репутацию любого свидетеля и получить заранее подготовленный ответ, фактически оправдать отцеубийство. Тщеславие присяжных заседателей, ничего не понимавших в сложном уголовном деле чиновников и мужиков, также настраивало их сразу на обвинительный лад, и они “производили какое-то странно внушительное и почти грозящее впечатление, были строги и нахмурены” (15, 93).

И всегдашнее стремление самолюбивого председателя суда слыть “передовым человеком” предварительно насаивалось на объективное расследование, неизбежно искажавшееся. Его инте-

ресовала прежде всего классификация явления как продукта социальных основ и “русского элемента”. “К личному же характеру дела, к трагедии его, равно как и к личностям участвующих лиц, начиная с подсудимого, он относился довольно безразлично и отвлеченно” (15, 92). О господствующих общественно-идеологических тенденциях, внедряющихся в судебную процедуру и нарушающих ее беспристрастную строгость, можно судить по статье Ракина, которая положила начало его карьере и изображала трагедию Дмитрия Карамазова как “продукт застарелых нравов крепостного права и погруженной в беспорядок России, страдающей без соответственных учреждений” (15, 99). С другой стороны, дамы на процессе хотя и были уверены в виновности подозреваемого преступника, ожидали его оправдания “из гуманности, из новых идей, из новых чувств, которые теперь пошли” (15, 95).

Новые же чувства и идеи, выведившие преступление из несовершенства общественной среды или изъянов биологической природы человека, создавали предустановленную наезженную колею, в которой духовно-нравственная проблематика, понятия совести и греха вытеснялись материалистическими, корыстно-эгоистическими представлениями о человеке. Вся протокольная часть расследования построена в романе таким образом, что на первый план выдвигаются факты, которые могут быть объяснены естественнонаучными причинами, примитивной ревностью или корыстным расчетом. Сниженное и заземленное понимание личности заставляет судебных чиновников подчеркивать в речах то, что для самого обвиняемого и объективной истины не является главным и решающим. Если для прокурора, например, “человек с деньгами везде человек”, то для Мити они – “лишь аксессуар, обстановка”, “мелочь”, недостойная специального внимания; и это неодинаковое отношение к деньгам определяет и разную интерпретацию их роли в совершенном преступлении. Деньги как “понятный” и “основной” стимул действий подозреваемого уводят внимание от важных для установления правды немеркантильных и внерассудочных мотивов поведения Дмитрия Карамазова и соответственно от поисков реального убийцы. Такую же роль, в сущности, играют и “медицина” со своими “аффектами” и “маниями”, и “психология” со своими своекорыстными принципами, оказываясь, если воспользоваться словами Ивана Карамазова, “евклидовой дичью”, грубым инструментом, упрощающим и отбрасывающим духовные факты, смещающим значение документальных свидетельств и в целом направляющим следствие по ложному пути.

И прокурор, и следователь, и судьи превратно истолковывают бурные излияния “рыцаря чести”, как осознает себя сам Митя, и не вникают в нравственные или просто иррациональные мотивы его поведения, безотчетно погрязают в “крючкотворных мелочах” и “казенщине допроса”, не замечая в нем “страдальца благородства”, искателя правды с “Диогеновым фонарем” и удаляясь от справедливого решения. Так, продиктованная жалостью к раненому старику Григорию задержка подследственного у забора объясняется ими необходимостью убедиться в смерти ненужного свидетеля, а “математический” документ (письмо Мити к Катерине Ивановне) перевешивает “легенду”, на самом же деле правдивую историю с ладонкой и зашитыми в ней деньгами, проливающую свет на искреннее стремление осужденного не быть “вором”, сохранить честь и достоинство. Дайте хоть один осязательный факт, требует прокурор, а “не заключение по выражению лица подсудимого родным его братом или указание на то, что он, бия себя в грудь, непременно должен был на ладонку указывать, да еще в темноте” (15, 150). Вам бы все “пакетов”, как бы звучит в ответ ироническая реплика Ивана Карамазова, а у него черт свидетель, “дрянной, мелкий черт”, сидящий, по его мнению, и под столом судебных заседателей. То есть имеется в виду действие невидимых демонических сил, которые через особенности характеров и мировоззрения подспудно влияют на чиновников и незаметно уклоняют их от истины. В сфере мистического, но уже божественного влияния оказывается и самая главная, диаметрально противоположная “математике”, “медицине” и “психологии” причина, которая удержала подозреваемого от преступления, однако которая юристам кажется “поэмой в стихах”. Митя избежал в последнее мгновение рокового поступка, бросился от окна и побежал к забору потому, что “Бог его сторожил”, “слезы ли чьи, мать ли умолила Бога, дух ли светлый облобызал – но черт был побежден”.

Таким образом, “легенды”, “поэмы”, “стихи”, выражение лица или жеста и прочие тонкие, не поддающиеся строгому рациональному учету, но очень важные в духовном отношении стороны и детали становятся решающими для выявления правды. Чуткость к подобного рода сторонам и деталям и позволяет не верящей в вину подсудимого Груше (“не таков человек, чтобы солгал”) и Алеше, не имевшему никаких аргументов, “кроме нравственной убежденности в невинности брата”, быть ближе к истине, чем “доказательным” юристам. Действительно, установить не только полноту истины о предполагаемом преступлении

Дмитрия Карамазова, но и просто его состав, даже сам факт невозможно, не беря во внимание экзальтированное благородство его натуры и искание высшего, проходя мимо его внутреннего переворота и мучений совести. Но именно эти-то аспекты, все самое коренное, сокровенное и трепетное, и отсечены, принципиально вытолкнуты из правового пространства, в котором его хозяевам дорога “не нравственная сторона, а лишь, так сказать, современно-юридическая” и которое подпитывает “искреннюю ложь”, полуосознанное или более наглое лицемерие.

Искреннюю ложь в ее многообразных проявлениях Достоевский считал одной из наиболее опасных духовных болезней века, незаметно подменяющей действительные мотивы кажушимися, усыпляющей совесть, угнетающей чувство истины. “Главное самому себе не лгать”, – настаивает старец Зосима в беседе с Федором Павловичем Карамазовым, поскольку это последовательно ведет к “неразличению правды во всем”, неуважению к себе и окружающим, угасанию любви, пробуждению духовной тоски и скуки, к скотским развлечениям.

Неразличение правды, основанное на искренней лжи, на недопонимании скрытого в явлениях зла, Достоевский обнаруживал в необузданном оптимизме современных прогрессистов, возлагавших надежды в гармонизации человеческих отношений на успехи цивилизации, демократии, науки, права, вообще на внешнее изменение общества без внутреннего преобразования личности. Более того, новые ценности, половинчатые идеалы или “несвятые святыни”, как их называл писатель, препятствовали удовлетворению высших начал человеческой природы, понижали психический строй и примитивизировали душу, вели к “новым предрассудкам”, к новым прорывам в измененных формах гордого эгоистического сознания, делящего людей, подобно Раскольникову или Ивану Карамазову, на элиту и массу, необыкновенных и обыкновенных, премудрых и не премудрых, ведущих и ведомых и тем самым совершающего духовное убийство и самоубийство.

Символическое обобщение драматической диалектики пребывания человека в мире, в котле которой варятся судьбы его героев, дано Достоевским в легенде о великом инквизиторе. Легенда становится своеобразным философским средоточием романа, концентрируя его проблематику и сцепляя ее с выводами о ходе мировой истории. Великий инквизитор предстает в ней не только и, может быть, не столько выразителем негативных сторон исторического католичества, ищущим “земных грязных благ”, сколь-

ко скорбящим гуманистом, восставшим против Бога и свободы во имя любви к человеку и всеобщего счастья. Сама его гипотетическая фигура, идеи и логика вмещают в себя и типизируют различные магистральные варианты безбожного жизнеустройства на непретворенной земле в прошлом, настоящем и будущем – будь то в форме теократического государства, социалистической утопии или так называемого цивилизованного общества.

Достоевский раскрывает глубочайший трагизм человеческой свободы, неизгладимые противоречия между глобальными гуманистическими идеями и планами и конкретными методами и способами их осуществления. По мнению великого инквизитора, Христос слишком переоценил силы человека, когда призвал его добровольно следовать за ним по пути подлинной свободы, несущей вместе с самопожертвованием и страданиями настоящую любовь и истинное достоинство. Слабое, порочное и неблагодарное людское племя, полагает он, неспособно вынести бремя такой свободы и высшего совершенства. Более того, в своем бесчинстве люди даже воздвигают “свободное знамя” Христово против самого Христа и свободы, постоянно бунтуя и истребляя друг друга, предпочитая небесному хлебу земной, мукам свободного решения совести в выборе добра и зла – опору на вышестоящий авторитет, свободному духовному единению – управление кесаря.

Великий инквизитор обвиняет Христа в отказе от дьявольских искушений побороть свободу чудом, тайной и авторитетом, обратить камни в хлебы, овладеть их совестью и мечом кесаря объединить в “согласный муравейник”, устроить им окончательный “всемирный покой”. Он становится религиозным самозванцем, берет на себя смелость исправить подвиг Христа, последовать советам дьявола и освободить человека от “мук решения личного и свободного” и трагизма жизни. Сатанинская гордость заставляет его притязать на роль верховного судьи истории, монопольного обладателя полнотой истины о жизни и смерти, свободе и власти, самочинного распорядителя человеческими судьбами. Отправляясь от собственной абсолютной, как ему кажется, премудрости, великий инквизитор, подобно Раскольникову или Ивану Карамазову, приходит к такому же абсолютному презрению к людям, замечает в них только “недоделанные пробные существа, созданные в насмешку”, без чего сводилась бы на нет сама его претензия.

При подобной “разнице потенциалов” любовь к человечеству и желание послужить ему превращаются в намерение раз и на

всегда объединить людей в “тысячемиллионное стадо”, дать им тихое смиренное счастье по мерке слабосильных существ, примитивное блаженство муравьиного ковыряния в материальных низинах жизни путем укорачивания личности, управления ее волей и уничтожения любви, т.е. духовной смерти.

Высшая претензия великого инквизитора подразумевает прочную замену свободного решения людских сердец слепым повинованием “мимо их совести” царям земным, “царям единым”, к каковым он себя и причисляет. “О, мы убедим их, что они тогда только и станут свободными, когда откажутся от свободы своей для нас и нам покорятся” (14, 235). А для этого, полагает он, необходимо, выступая от имени Христа, добра и истины, “принять ложь и обман и вести людей уже сознательно к смерти и разрушению и притом обманывать их всю дорогу, чтоб они как-нибудь не заметили, куда их ведут, для того чтобы хоть в дороге-то жалкие эти слепцы считали себя счастливыми” (14, 238).

Тем самым своевольная гордыня великого инквизитора, проходящая через весь строй его размышлений, превращает благие намерения в зависимость “тысячемиллионного стада” от господства самообожествляющихся “сочинителей” законов, как говаривал Раскольников в “Преступлении и наказании”, в своем сверхчеловеческом демонизме и обусловленным им умалении других утрачивающих и собственную личность. Заботятся о человечестве, презрительно разделяя людей на имеющих право “гениев” и бесправную толпу, как известно, и “бесы”, наподобие Петра Верховенского, Лямшина или Шигалева, что приводит не только к духовным и нравственным потерям.

Неудивительно, что именно Христос, утверждающий подлинную свободу, связанную с высшим происхождением и призванием человека, с жизненной силой его совести и любви, становится для великого инквизитора главным еретиком, которого надо изгнать или сжечь. Основная тайна великого инквизитора заключается в том, что он не верит в Бога, а стало быть, не уважает и принижает человека, поощряя и увековечивая его пороки и слабости.

По глубочайшему убеждению Достоевского, за создание всеобщей, принижающей человека, материалистической среды, в лоне которой и рождаются преступления, в том числе и описанное в “Братьях Карамазовых” убийство, несет ответственность любой человек. Его излюбленная мысль о виновности отдельной личности перед остальными (виновности не юридической, а онтологической) основана на признании ее изначального несовер-

шенства и вместе с тем сопричастности всему происходящему в мире. Каждый виноват в меру отсутствия света и добра в собственной душе. Следствия душевного мрака и своекорыстия, до конца не искоренимые в людях, невидимыми путями распространяются вокруг нас. И малейшие наши злые помыслы, слова и поступки незримо отпечатываются в сердцах окружающих, подтапливая кого-то к зависти или гордости, рабству или тиранству (“был бы я сам праведен, – говорит старец Зосима, – может, и преступника, стоящего предо мною, не было бы” – 14, 291). Таким образом растет и накапливается отрицательный духовный потенциал, питающий мировое зло. Ведь “все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь – в другом конце мира отдается” (14, 290). И “попробуйте разделиться, попробуйте определить, где кончается ваша личность и начинается другая?” (Записи литературно-критического и публицистического характера из записной тетради 1880–1881 гг.).

2

Демократизм Достоевского – не поверхностно-либеральный, а глубинный, органический – направлял его мысль против любой разновидности элитарного господства, нередко маскировавшегося в его время популистскими лозунгами, против всякой разобщенности общественных слоев, против индивидуального или сословного, партийного или рыночного эгоизма, подрывающего в условиях природного и социального неравенства спасительную идею этической равноценности людей перед Богом, принижающего личность и парализующего ее волю к высшему.

Писатель утверждал, что свобода как величайшая ценность человека есть самый крупный камень преткновения, если она оторвана от живых источников любви, добра и истины, от непосредственной связи с Богочеловеком и действия по Его образу и подобию. Тогда она оказывается слепой и глухой, рабски подчиняется “естественным” страстям, несет хаос, страдание и смерть и в конце концов самоуничтожается. Поэтому способность справиться с собственной свободой, переплавить, превратив, так сказать, минус в плюс, жизнеотрицающую силу мнимой свободы в жизнеутверждающую силу свободы действительной, направить ее центростремительно и альтруистически к объединению с Богом и другими людьми, дабы сойти с загаженного мухами

жизненного поля, автор “Братьев Карамазовых” считал важнейшей духовной задачей человека. “Чтобы переделать мир по-новому, – заключает “таинственный посетитель”, – надо, чтобы люди сами психически повернулись на другую дорогу. Раньше, чем не сделаешься в самом деле всякому братом, не наступит братство” (14, 275).

По мнению Достоевского, перерождение от рабства к свободе и добровольный отказ из глубины сердца “по своей глупой воле пожить” происходит в человеке лишь тогда, когда поколеблены сами основы и структура своекорыстного сознания и его душа полностью захвачена абсолютным идеалом, стирающим в ней все остальные “идеалы” и идола. “Христос же знал, – отмечает писатель, – что хлебом одним не оживить человека. Если притом не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии” (Письмо В.А. Алексееву от 7 июня 1876 г.). Именно высшая красота и непреложная правда Христа, “аксиома о духовном происхождении человека” (там же), если она открывается людям, освобождает их из плена языческих фантазий и самоубийственных пристрастий и устремляет волю в совершенно иное русло бескорыстно-жертвенной любви, преображающей ветхого человека.

В логике Достоевского, величайшая любовь, являющаяся главной движущей силой абсолютного идеала и венцом высочайшего развития личности, есть одновременно и высочайшее самостеснение, совершенно свободная жертва, вполне осознанная победа над адамовой натурой, чудо воскрешения умирающего зерна, обновления губящей себя души. Только бескорыстная любовь к конкретному, рядом находящемуся ближнему, которая не отождествляется ни с каким частным интересом или естественными склонностями, способна возвысить и облагородить приниженную душу человека.

Таковыми же созидательными свойствами обладает и родная сестра любви, совесть, происходящая из одного с ней источника – “векового идеала”. Совесть – это дар понимания сообщаемой человеку вести о его несовершенстве. Она мучает его, дает возможность видеть незаслуженность своих заслуг, мешает ему быть самодовольным и подвигает на бесконечное совершенство. Поэтому совесть позволяет органически различать добро и зло, сдерживать страсти и своекорыстные расчеты, является необходимой предпосылкой для выхода личности из состояния тяжело-весной замкнутости и отделенности, для сострадания и умения

входить в положение других людей, восстанавливать подлинную связь с ними. По мысли Достоевского, без любви и совести “человек всем человечеством сошел бы с ума”, раздувшись и лопнув под напором разрушительной энергии эгоистической гордости. “И неужели сие мечта, – вопрошает старец Зосима, – чтобы под конец человек находил свои радости лишь в подвигах просвещения и милосердия, а не в радостях жестоких, как ныне, – в объедении, блуде, чванстве, хвастовстве и завистливом превышении одного над другим?” (14, 288).

Жестокие радости, считает старец, не прекратятся до тех пор, пока люди стремятся устроиться на земле справедливо лишь одним своим умом, без Христа, пока рабская и самоубийственная свобода, понятая как безостановочное приумножение и лихорадочное утоление материальных потребностей, не прекратит искажать духовную природу и отвергать “высшую половину существа человеческого”, пока не станет ясно, что “лишь в человеческом духовном достоинстве равенство”. Победить низшее в себе постом и молитвой, овладеть собою – таков, по его личному опыту, путь к настоящей свободе.

Мысли старца Зосимы выражают в “Братьях Карамазовых” многовековой опыт православной культуры, сосредоточивавшийся на Руси в монастырях. Народ русский, рассуждает он, хотя и отягощен, подобно другим народам, своим и мировым грехом, все равно молится святому и высшему, знает, что “где-то есть святой и высший, у того зато правда, тот знает правду, значит не умирает она на земле” (14, 29). И пока “русский инок” несет в себе образ Христов и “чистоту Божией правды”, пока сохраняются православные ценности, это “тысячелетнее орудие для нравственного перерождения от рабства к свободе и к нравственному совершенствованию” (14, 27), до тех пор живет и надежда на спасение человека, на изменение его отношений с другими: через осознание онтологической вины и взаимное служение. “Всякий пред всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а если б узнали – сейчас был бы рай” (14, 270). Это откровение умирающего брата Маркела, усиленное затем “таинственным посетителем”, Зосима вспоминает в критический момент своей светской жизни. Оно подвигает и Митю Карамазова к внутреннему перевороту, определяя его всепрощающую логику вслед за Тем, Кто, по словам Алеши, “может все простить, всех и вся и за все”, потому что Сам отдал “неповинную кровь Свою за всех и за все” (14, 24).

Еще одна важная особенность проповеди старца заключается в учении о “деятельной любви” к ближнему, опыт которой убеж-

дает в бытии Бога и бессмертии души и которую “все покупает-ся, все спасается”, свои и даже чужие грехи. Деятельную любовь или конкретное добро, не содержащее внутренней противоречивости, он считает великой силой, способной неисповедимыми путями “на другом конце мира” отдаваться, ибо, как известно, “все связано со всем”.

Зосима отмечает двойное благотворное воздействие конкретного добра – на личность, его совершающую, и на того, на кого оно направлено. Одним из примеров его воскрешающей силы может служить всплывший на судебном заседании эпизод с “фунтом орехов”, сыгравший немалую, хотя и “дальнюю”, роль в цепи обстоятельств, которые повлияли на формирование благородных сторон характера Дмитрия Карамазова, предотвратили его преступление и способствовали его раскаянию. Конкретное добро не только не подпитывает эгоцентрические силы, но и укореняет на их месте прямо противоположные начала. Именно деятельная любовь, настаивает автор романа, распространяет подлинное просвещение, которое есть “свет духовный, озаряющий душу, просвещающий сердце, направляющий ум, подсказывающий ему дорогу жизни” (Дневник писателя 1880 г. Август. Гл. 3, глава 1), и которое укрепляет в человеке такие свойства высшего сознания, как праведность и правдолюбие, справедливость и честность, чувство долга и ответственности, органичность и целостность мировосприятия, внутреннее благообразие и целомудрие. Среди духовно-душевных качеств безусловных лучших людей, как их называл писатель, отличая от условных, опирающихся на достижения ума, социальное положение или сословные преимущества, он особо выделял открытость и доверчивость, искренность и кротость, незлобие и умение прощать и иные подобные черты, поскольку они с их чрезвычайно значащей незаметностью как бы нейтрализуют отрицательные последствия эгоистической гордости, гасят любые агрессивно-захватнические проявления “натуры” и создают почву для незашоренного понимания себя и своих ближних.

Безусловные лучшие люди, святые и праведники (а не банкиры или адвокаты, ученые или полководцы), а также близкие им герои Достоевского, в том числе и в “Братьях Карамазовых”, обвиняют и переделывают не внешний мир, как Иван Карамазов или великий инквизитор, а самих себя, ибо не замутненный никаким своекорыстием и временным интересом взгляд не позволяет им лгать себе и заставляет полнее видеть собственную реальную ограниченность. Глубокое чувство вины и одновременной сопричастности бытию заставляет таких героев незаслуженно с точки

зрения здравого смысла ставить все и всех выше себя и оценивать окружающих не только как “гадин” или “стадо”. Их духовная энергия направлена на преодоление собственного несовершенства, на увеличение бескорыстной любви в своей душе, что ведет к абсолютной согласованности целей и средств, препятствует смешению добра и зла, превращению различных проявлений жизни в материал и средство для пользы и выгоды, предопределяет движение к возможной мировой гармонии “изнутри”. Они принципиально сильны именно своей “слабостью”, т.е. органической расположенностью к добру и мужеством отказа распространять зло в мире в каких бы то ни было формах, даже в форме ложного добра и житнетворчества. Отсюда их историческая недопроявленность, “тихость”. Безусловные лучшие люди, писал Достоевский, “отчасти иногда неуловимы, потому что даже идеальны, подчас трудно определимы” (Дневник писателя 1876 г. Май. Гл. 2, глава 3), кажутся “юродивыми”, “чужаками”, “детьми”.

Вслед за Евангелием старец Зосима призывает взирать на детей как на образ невинности, безгрешности, красоты и любить их, ибо они “живут для умиления нашего, для очищения сердец наших и как некое указание нам” (14, 289). Пристальное внимание Достоевского к “детскому вопросу” прикосновено к самому ядру его художественного творчества, к проблеме восстановления падшего человека и преодоления встречающихся на этом пути препятствий в его душе. Повинуясь общей атмосфере романа, дети в “Братьях Карамазовых” как бы овзрослеют до основных героев, подобно Илюше Снегиреву или Коле Красоткину, через раннее столкновение с жестокостью и сложностью жизни, через надрыв и надлом. Тем не менее писателю, особенно любившему малолетних “крошек еще в ангельском чине”, была близка идея истинного или, как он называл его, “первого детства”, когда дети, говоря словами Ивана Карамазова, еще не съели яблока и “страшно отстоят от людей, совсем будто другое существо и с другой природой” (14, 217).

Очищающее и указующее влияние на взрослых иноприродности “другого существа”, дружба с детьми сказываются на облике и поведении ученика старца Зосимы Алеши Карамазова, которого разные персонажи в романе называют “тихим”, “чистым”, “целомудренным”, “стыдливым”, “маленьким человеком”, “херувимом”, “ангелом”. Многие смеются над ним как над “чужаком” и “юродивым”, посылают его по своим делам и поручениям, которые он выполняет безотказно. В отличие от брата Ивана, Алеша не помнит нанесенных ему обид, не страдает самолюбием, безразличен к своим и чужим деньгам. Отсутствие эгоистической гордо-

сти и меркантильной заинтересованности создает в нем психологическую предпосылку для нелицемерного внимания к другому лицу. Он верно схватывает особенности субъективного характера окружающих, прекрасно чувствует происходящее в душах.

Дар неформального, сокровенного понимания людей естественно соединен в Алеше с даром нравственного влияния на них и со способностью “возбуждать к себе особенную любовь”. Все это не обостряет, а, напротив, смягчает их природный эгоцентризм и способствует проявлению добрых сторон души. Благотворное воздействие сердечно-понимающего отношения к людям ослабляет агрессивность Груши, собиравшейся было “съесть” Алешу. Ярким тому подтверждением, подобно эпизоду с “фунтом орехов”, может служить глава “Луковка”, которую писатель считал очень важной для целостного понимания романа и в которой Алеша подал Груше “одну самую малую луковку, только, только!”, т.е. увидел в ней не просто женщину, предмет вожделения и страсти, но и личность, измученного человека, нуждающегося в искреннем сострадании. “Не знаю я, не ведаю, что он мне такое сказал, – объясняет Груша Ракитину воздействие “луковки”, – сердцу сказалось, сердце он мне перевернул... Пожалел он меня первый, единственный, вот что!”. И обращаясь затем к Алеше: “Я всю жизнь такого, как ты, ждала... Верила, что и меня кто-то полюбит, гадкую, не за один только срам!” (14, 323). Следует подчеркнуть, что с этого момента Груша находит в себе силы, чтобы остановить самолюбивые претензии, порвать с прошлым и начать вместе с Митей в любви и страдании новую жизнь.

Сходное влияние оказывает Алеша и на своего неисправимого отца, в чьей душе зашевелилось что-то доброе при общении с беззлобным, открытым и доверчивым сыном-“херувимом”. Исцеляющую силу в брате прозревает и Иван Карамазов, соблазнивший брата безысходной логикой своих рассудочных теорий, всегда злобно усмехавшийся, а однажды вдруг раскрывшийся при встрече с ним с “радостной”, “детской” стороны. “Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою, – улыбнулся вдруг Иван, совсем как маленький кроткий мальчик. Никогда еще Алеша не видел у него такой улыбки” (14, 215).

Исцеляющую силу личности Алеши испытывает на себе и Митя, сравнивая его “сердце” с “умом” Ивана: “Ты у меня все. Я хоть и говорю, что Иван над нами высший, но ты у меня херувим. Только твое решение решит. Может, ты-то и есть высший человек, а не Иван” (15, 34). Отдавая должное уму и знаниям

среднего брата, Митя тем не менее предпочитает сердце и мудрость младшего и непосредственным чутьем понимает, где лежит спасительный исход из противоречивых метаний его широкой натуры, готовой одновременно устремлять взор к небу и лететь “вверх пятами” в преисподнюю. “Порядку во мне нет, – критически оценивает он свое поведение, – высшего порядка... <...> Вся жизнь моя была беспорядок, и надо положить порядок” (14, 366).

Душевные качества Дмитрия Карамазова сближают его более с Алешей, нежели с Иваном, и облегчают ему переход к сознательному поиску высшего порядка, к той особой логике внутреннего преображения (а не переделки внешнего мира), которая характерна для смиренных и мудрых героев романа и которая с большим трудом дается гордым и умным. Нетерпимость ко всякой лжи, детское простодушие, наивная открытость происходящему позволяют ему обнаженнее чувствовать и опознавать закамуфлированные корни зла, видеть реальные пути добра и почти инстинктивно удерживаться от роковых поступков. “Вы у нас, сударь, – обращается к нему ямщик Андрей, – все одно как малый ребенок... <...> И хоть гневливы вы, сударь, это есть, но за ваше простодушие простит Господь” (14, 372). Детское начало, неявной памятью проявившееся в его душевном и физическом состоянии, спасло Митю от преступления, примирительно направляло его поведение в кризисные моменты. Он “ослабел как ребенок” и не ударил Лягавого. Сильно обидев Феню, Митя вдруг “тихо и кротко, как тихий и ласковый ребенок” заговорил с ней. Покинув дом Хохлаковой, он “залился слезами, как малый ребенок”.

“Дитё”, явившееся ему откровением в сновидении, подвигает Дмитрия Карамазова и к духовному обновлению. В противоположность брату Ивану, он безрассудно, с точки зрения здравого смысла, берет на себя всю людскую вину за детские страдания, как бы следуя за Спасителем, принявшим на себя крест “за всех, за вся и за все”. Начиная возрождаться к новой жизни и по-своему повторяя линию судьбы старца Зосимы и “таинственного посетителя”, Митя частично вступает на нелепый, по разумению “бернардов”, “механиков” и “машинистов”, своекорыстных хозяев и позитивистских расчленителей жизни, путь, где обвинению мира и его перестройке противопоставлено самообвинение и воспитание души, теоретическому добру и практическому злу – конкретная, не противоречащая сама себе любовь, всепринижающему господству – всевозвышающее служение.

“Слава Высшему на свете, слава Высшему во мне” – этим “стишком” Дмитрий Карамазов как бы обрамляет в романе свои

мытарства, всем своим жизненным опытом приходя к заключению, что без истинно человеческого благородства и благообразия, без увеличения добра и света в каждой отдельной, прежде всего своей собственной, душе зло и преступления не имеют реальных преград, а все человечество лишено достойной перспективы.

По несомненному убеждению писателя, современное человечество находится в ситуации неизбежного выбора, подобной той, в какой оказался в конце романа Дмитрий Карамазов, – оставаться ли “Бернаром презренным”, воспользоваться несправедливой силой предлагаемых братом Иваном денег и бежать в Америку, к “механикам” и “машинистам”, чтобы идти в ногу со всем миром, уклонившись от “прямой дороги”, или же, по примеру Христа, через страдание и воскресение обрести в себе новую личность, остаться в России и стать подлинным братом ближнему своему. Склоняясь к второму варианту, Митя как бы приглашает и всех людей на земле отказаться от чванливых претензий, корыстных интересов, эгоистической обособленности и со всей прямоотой осознать, что для них есть лишь две полярные возможности: или обняться или уничтожить друг друга, или вечная жизнь или вечная смерть. “Были бы братья, – настаивает в своих беседах старец Зосима, – будет и братство, а раньше братства никогда не разделятся. Образ Христов храним, и воссияет как драгоценный алмаз всему миру... Буди, буди” (14, 286–287).

Потому и так важно, заключает автор “Братьев Карамазовых”, беречь этот драгоценный алмаз хотя бы в единицах или в чине юродивого, что он не дает забыть человеку о высшей половине его существа и сохраняет способность понимания, на какие, темные или светлые, стороны человеческой души опираются разные явления жизни. И пока свет неугасимой лампы светит во тьме, до тех пор жива спасительная надежда на воскресение и обновление, захватившая детские сердца на похоронах Илюши Снегирева в эпилоге романа, на обретение высшей свободы, которая горит даже в сердце великого инквизитора поцелуем Христа.



Б.Н. Тихомиров

ЗАГАДКА ИСЧЕЗНУВШИХ РУКОПИСЕЙ “БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ”

(факты и гипотезы)

Известно, что до 1917 г. в богатейшем собрании автографов Ф.М. Достоевского, бережно сохраняемых его вдовой Анной Григорьевной, наряду с творческими материалами романов “Преступление и наказание”, “Идиот”, “Бесы”, “Подросток” и других произведений также находились и рукописи “Братьев Карамазовых” – черновая, в одном переплетенном томе, содержащем подготовительные материалы к роману, и беловая – разделенная на два тома, общим объемом свыше 900 страниц¹. После революции судьба большинства творческих рукописей Достоевского сложилась непросто, но в конечном счете более или менее благополучно, и сейчас почти все они находятся в государственных хранилищах: в Российском государственном архиве литературы и искусства, в рукописном отделе Российской государственной библиотеки в Москве и в Пушкинском Доме в Петербурге. Но вот местонахождение рукописей “Братьев Карамазовых” на протяжении более 85 лет остается одной из наиболее волнующих загадок, тревожащих умы исследователей наследия великого писателя. Время от времени появляются отдельные публикации, сообщаются разрозненные факты, высказываются более или менее аргументированные гипотезы². Но – куда сгинули бесценные автографы в водовороте революционных событий, определенно сегодня не может сказать никто.

Тайна исчезнувших рукописей романа “Братья Карамазовы” не будет раскрыта и в настоящей статье. Но целостная картина состояния документальных источников по этому вопросу, мотивированные варианты возможных направлений поиска будут представлены достаточно полно. Причем речь пойдет не только о судьбе автографов Достоевского, но также – оторвать одно от

другого невозможно – и о судьбах вдовы и потомков гениального писателя в бурном и трагическом для России XX веке.

Одно из первых документальных свидетельств о местонахождении и судьбе рукописей “Братьев Карамазовых” содержится в Завещательной тетради вдовы писателя Анны Григорьевны, названной ею “En cas de ma mort ou d’une maladie grave”³, где в годовщину смерти Достоевского она сделала такую памятную запись:

“Сегодня 28 января 1909 года, вечно печальный для меня день смерти моего дорогого мужа. Сегодня же, 28 января, исполнился ровно год второму моему внуку Андрею. Совпадения дня рождения Андрюши с днем кончины Федора Михайловича я считаю знаменательным. Кто знает, может быть, этому мальчику суждено будет наследовать талант своего знаменитого деда и своею деятельностью продолжить славу его имени. Мне хотелось бы чем-либо ознаменовать сегодняшний день, и я решила передать в собственность, то есть подарить, моим внукам Федору и Андрею Достоевским все имеющиеся у меня записные книги моего покойного мужа Феодора Михайловича, когда-то мне им подаренные, о чем и делаю надписи на каждой записной книге”⁴.

Двенадцать рабочих тетрадей писателя с подготовительными материалами к его романам и “Дневнику писателя” на момент дарения находились у Анны Григорьевны дома, в ящиках рабочего стола и делового шкафа. На внутренней стороне обложки каждой из них она тождественно повторила дарственную надпись: “Эта записная книга Ф.М. Достоевского подарена мною внукам моим Федору и Андрею Достоевским 28 января 1909 года. А. Достоевская”⁵. О двух рабочих тетрадях, которые в это время хранились в других местах, вдова писателя сделала в завещательной тетради специальную запись: “Дарю им также и записную книгу с материалами для ром(ана) “Подросток”, находящуюся в сундуке Моск(овского) Историч(еского) Музея, равно как и записную книгу, закл(ючающую) материалы к р(оману) “Бр(атья) Карамазовы” и хранящуюся в Госуд(арственном) Банке по квит(анции) № 2511 от 4 июня 1899 года”⁶. Эта запись – первое раннее документальное свидетельство о местонахождении черновой рукописи “Братьев Карамазовых”.

А беловая рукопись? Она еще раньше также была подарена Анной Григорьевной внуку Федиду (за два года до рождения Андрея), о чем в той же завещательной тетради сделана отдельная памятная запись: “Прошу моих наследников обратить внимание на нижеследующее:

Рукопись ром(ана) "Братья Карамазовы", состоящая из двух больших томов или тетрадей (Часть первая – 439 стр(аниц). Часть вторая – 465 страниц), подарена мною в апреле 1906 года моему первому внуку Федиду Достоевскому как воспоминание о его деде и бабушке.

25 апр<еля> 1906 г.

А. Достоевская"⁷.

Внуку Федиду в этот момент только-только исполнилось девять месяцев. Чтобы дар не остался только символическим актом, в следующем, 1907 г., 17 февраля, Анна Григорьевна также помещает беловую рукопись "Карамазовых" в сейф Государственного банка, а через два дня, 19 февраля, банковскую расписку за № 1030283 отправляет заказным письмом на имя своей невестки, матери Федика – Е.П. Достоевской⁸. С этого момента Екатерина Петровна становится если не владелицей, то до достижения ее старшим сыном совершеннолетия – распорядительницей драгоценного автографа⁹. Впрочем, до своего совершеннолетия Федиду Достоевскому не суждено будет дожить: в октябре 1921 г. в Крыму он умрет в шестнадцатилетнем возрасте от тифа, осложненного менингитом. Но это будет уже после революции и гражданской войны. А вплоть до потрясений 1917 г. и черновая, и беловая рукописи "Братьев Карамазовых" преспокойно пребывают либо в несгораемых банковских сейфах, либо на домашнем хранении в семье Достоевских. Во всяком случае, у нас нет документальных данных, позволяющих высказывать иные предположения.

Все меняет роковой 1917-й.

Последние годы перед революцией Анна Григорьевна зимой живет под Петроградом, в Сестрорецком курорте. Здесь, в стороне от столичной суеты, она завершает работу над своими мемуарами. Здесь же продолжает заниматься разбором и подготовкой к печати материалов из архива Достоевского¹⁰. Опубликовать наиболее ценное из творческих рукописей мужа – ее самая заветная мечта. Но события Февральской революции лишают пожилую женщину необходимого для работы покоя: 28 февраля 1917 г. революционные рабочие ворвались в здание Сестрорецкого курорта и буквально перевернули вверх дном все номера в поисках царских министров Макарова и Протопопова. В марте 1917 г. Анна Григорьевна принимает решение покинуть Петроград и перебраться на Северный Кавказ, где недалеко от Адлера ею в 1913 г. был приобретен участок, на котором она построила дачу и разбила фруктовый сад. Имение это она завещала своим

внукам Андрюше и Федиду и назвала его *Отрада*. Точная дата отъезда вдовы писателя на юг неизвестна, но 5 апреля в Петрограде ее невестка Е.П. Достоевская, которая с детьми также собирается вскоре выехать на Кавказ¹¹, уже получает от Анны Григорьевны письмо из Туапсе¹².

В *Отраде* Анна Григорьевна планирует продолжить работу над архивом Достоевского, поэтому берет с собой на юг (частью в поезд, частью отправив по почте) какие-то рукописные материалы. Какие именно, требует специального изучения, поскольку часть архива, по-видимому, находилась на адлерской даче со времени прежних приездов, когда Анна Григорьевна более чем по полгода – обычно с апреля по ноябрь – проводила на Кавказе.

Последний год жизни А.Г. Достоевской, с лета 1917 по лето 1918 г., – печальная, щемящая душу повесть. Укрыться от потрясений революционного времени за заборчиком кавказской дачи вдове писателя не удалось. На побывку из армии пришел сторож и садовник в имении Анны Григорьевны Тимофей Овчар. На волне революционной митинговщины он начал “раскулачивать” хозяйку: заявлял, что всё в имении принадлежит ему как “трудящемуся народу”, угрожал пожилой женщине физической расправой, подкарауливал в саду и т.п. С другой стороны, началась изнуряющая организм малярия. Надо было срочно менять климат. В начале двадцатых чисел августа А.Г. Достоевская вынуждена была покинуть *Отраду*. Добравшись до Туапсе, она затем морем, – но, по-видимому, отнюдь не сразу – отправилась в Ялту, где еще с 1880-х годов на Чайной улице у нее также был свой домик. Что из архива Достоевского взяла она с собой в эту поездку, а что осталось либо в потайных хранилищах, либо под присмотром верной прислуги на адлерской даче, также требует дополнительных разысканий. Но известно, что по дороге в Ялту Анна Григорьевна серьезно разболелась, возможно, с ней даже случился удар и какое-то время она находилась в беспамятстве...

“История болезни” А.Г. Достоевской во время ее переезда в августе–сентябре 1917 г. из Туапсе в Крым и позднее – уже в Ялте – требует серьезного изучения. В письме В.Л. Комаровичу от 18 ноября 1917 г. Анна Григорьевна писала: “Из Адлера (где нечего было есть) я в конце августа переехала в Ялту; но переезд мой длился 22 дня (всё дорогой хворала) и закончился серьезною внутреннею болезнью: я два месяца пролежала в постели, из них 2–3 недели в забытии”¹³. Из этого письма как будто можно заключить, что, хотя серьезная болезнь началась еще в дороге (а приступы малярии мучили вдову писателя еще на даче,

в *Отраде*), обострение ее, сопровождавшееся беспамятством, произошло уже в Ялте. Аналогичным образом можно понять и слова Анны Григорьевны в ее письме к сыну Федору Федоровичу от 15 октября 1917 г.: “Милый, дорогой сын Федя, 17-го [октября] будет ровно 1 месяц, как я слегла, и я до сих пор еще в постели. Оказывается, что у меня была закупорка головных сосудов и оттого было и беспамятство...”¹⁴. Но невестка А.Г. Достоевской Екатерина Петровна, которая рассталась со свекровью в Туапсе 22 августа 1917 г. и в эти тревожные месяцы была с ней в переписке¹⁵, позже, вспоминая обстоятельства последнего года жизни Анны Григорьевны, свидетельствует, что “по пути, в Симферополе, у нее (А.Г. Достоевской. – Б.Т.) был первый удар”¹⁶. Действительно, 22 дня, проведенные Анной Григорьевной где-то между выездом из *Отрады* и приездом в Ялту, красноречиво свидетельствуют, что обострение болезни в дороге было нешуточным. Е.П. Достоевская сообщает, что удар случился “в Симферополе”; но, возможно, что еще прежде начало болезни задержало А.Г. Достоевскую в Туапсе.

Когда чуть далее мы столкнемся с проблемой: при каких обстоятельствах значительная часть архива писателя после смерти его вдовы окажется на Кавказе в чужих руках? – не будем сбрасывать со счета и возможности исчезновения бесценных рукописей именно в эти дни дорожной болезни А.Г. Достоевской. Впрочем, для точности отмечу, что в письмах, которые вдова писателя осенью 1917 г., по приезде в Ялту, несколько оправившись от болезни, пишет сыну Федору Федоровичу, нет никаких следов, даже косвенных, позволяющих предполагать, что во время переезда что-то из ее багажа было похищено, пропало. Равно в переписке нет следов и того, что Анна Григорьевна передала архив на хранение каким-то третьим лицам. Тем не менее Туапсе в дальнейших поисках рукописей “Братьев Карамазовых” будет фигурировать еще не однажды...

Спасти от революционных передраг не удалось и в Крыму. Одинокая, больная, терпя лишения и нужду, Анна Григорьевна до лета 1918 г. живет в Ялте сперва в отеле “Парк”, а затем в гостинице “Франция” (обслуживать себя самостоятельно в собственном домике у нее уже не хватало сил). Но и в критической ситуации она продолжает работу над архивом Достоевского. Почтовая связь с близкими становится все менее и менее регулярной: в развороченной революционной бурей стране царят хаос и разруха, в Крыму в течение полугода несколько раз меняется власть – татарские националисты, большевики¹⁷, немцы¹⁸. В начале лета

последние силы оставляют А.Г. Достоевскую: сопротивляться лишениям и болезни ее организм уже не может. В субботу 9/22 июня 1918 г. вдова писателя скончалась в номере гостиницы “Франция”, вдали от родных и близких, в присутствии нескольких ялтинских знакомых, оказывавших в последние месяцы жизни помощь больной и одинокой женщине.

26 июня (нов. ст.) 1918 г. газета “Ялтинский голос” поместила лаконичную информацию: “Перенесение тела Анны Григорьевны Достоевской состоится в среду 26 июня в 5 часов вечера из нижней церкви в верхнюю в Александро-Невском соборе, и в 7 часов вечера будет панихида. В четверг 27 июня заупокойная литургия, отпевание”. На следующий день та же газета известила об отмене отпевания – “до приезда родных”.

Однако по условиям времени (гражданская война, немецкая оккупация) никто из родных оперативно приехать на похороны не смог. С ними велась какая-то переписка. А в это время запаянный цинковый гроб несколько месяцев стоял в церковном подвале. Сын Федор Федорович Достоевский, рискуя жизнью, с невероятными сложностями пробравшись из Москвы через несколько фронтов, смог приехать в Ялту только через пять месяцев¹⁹. Как свидетельствуют официальные документы, Анна Григорьевна Достоевская была похоронена лишь 5/18 ноября 1918 г.²⁰

Но, сделав это необходимое биографическое отступление, зададимся главным для нас вопросом: а где все эти пять месяцев до приезда наследников находился оставшийся в Ялте после смерти А.Г. Достоевской архив? У кого? Всё ли в полноте и исправности получил Ф.Ф. Достоевский, оформляя в ноябре–декабре 1918 г. документы по наследству?²¹

Имена некоторых близких к вдове Достоевского людей в последние месяцы ее жизни мы знаем. Это Петр Петрович Суханов, которому особенно доверяла Анна Григорьевна, и его племянница Зинаида Ковригина, ухаживавшая за больной как медсестра и сиделка²². Это ялтинский домовладелец Михаил Иванович Филиппов, который предоставил свой фамильный склеп для погребения усопшей²³. Но, кроме имен, об этих лицах нам мало что известно. И неизвестно главное – степень сохранности бесценного архива.

Неоднократно высказывались предположения, что, возможно, именно в эти пять месяцев из архива, оставшегося после смерти А.Г. Достоевской, были сделаны серьезные хищения. И возможно, наряду с другими материалами архива именно в это время пропала бывшая у Анны Григорьевны с собой на юге рукопись “Братьев Карамазовых”.

Впрочем, манускрипт вполне мог пропасть и раньше. Выше уже упоминалось о длительном беспамятстве А.Г. Достоевской во время болезни осенью 1917 г. Но гипотеза о том, что пропажа могла случиться по дороге с Кавказа в Крым, основана на допущении, что вдова Достоевского везла автограф “Карамазовых” с собой из Адлера в Ялту. Однако рукопись могла остаться и в *Отраде*. Для такого предположения также есть серьезные основания. В таком случае приобретает исключительную важность имеющееся свидетельство о том, что спустя несколько месяцев после отъезда Анны Григорьевны в Крым, 2 февраля 1918 г., ее адлерскую дачу обокрали грабители. Об этом сначала телеграммой, а затем письмом сообщает А.Г. Достоевской в Ялту ее верная прислуга Анастасия Бедюх²⁴.

Правда, реакция Анны Григорьевны на это известие как будто заставляет сомневаться, что рукопись “Братьев Карамазовых” оставалась на даче. В ответном письме она больше всего сокрушается о том, что воры “украли самовар никелированный”, а затем интересуется: «...разбит ли тот красный сундук, который находится в запертой комнате. Если разбит, то поищите между оставшимися вещами *три тетради*, на обложке которых написаны слова: “*Эмигрантка*”, на второй – “*Бедные девушки*”, на третьей тетради имеется надпись: “*Адвокатка*”. Все три тетради находились в мешке из сурового полотна. Еще хотелось бы знать (в случае, если сундук разбит), не сохранились ли в нем *три* записные небольшие книжки, в кожаных переплетах черного и коричневого цвета с замочками. Если бы эти шесть вещей, то есть три записные книжки и три тетради с надписями, сохранились, то я *очень, очень* прошу Вас взять их к себе в дом и сделать из них посылку и прислать эту посылку ко мне в Ялту”²⁵. В этих строках речь идет о какой-то части оставшегося в *Отраде* архива. Но это явно не рукопись “Карамазовых”²⁶. И тем не менее полностью отказываться от гипотезы о пропаже “Братьев Карамазовых” именно с адлерской дачи было бы преждевременно. Может быть, этот манускрипт был спрятан вдовой писателя более основательно, в каком-нибудь потайном месте, и поэтому в письме к А. Бедюх Анна Григорьевна не беспокоится о его судьбе? Бог весть, но у нас, повторю, вопреки приведенным данным, есть серьезные основания предполагать, что рукопись “Карамазовых” все-таки была оставлена на Кавказе.

Весной 1920 г., в бурное время завершения гражданской войны, на Северном Кавказе, как раз близ тех мест, где находилось имение А.Г. Достоевской *Отрада*, – в Туапсе, Сочи, Гаграх, –

разыгралась буквально детективная история с сенсационной находкой, а затем похищением “двух пудов рукописей Достоевского”. Документы, свидетельствующие об этом, – правда, разрозненные и не позволяющие представить картину событий в сколь-нибудь достаточной полноте, – первой обнаружила еще в 1983 г. в Центральном государственном архиве Грузии Г.Л. Боград²⁷. В одном из них, озаглавленном “От представительства Комитета освобождения Черноморья²⁸ (Официальное сообщение)”, читаем: “В начале марта т(екущего) [1920] г(ода) в Туапсе, у пытавшегося проехать в Сочи без пропуска поручика Вронского были отобраны представителем революционно-следственной комиссии К.О.Ч. *подлинные рукописи Ф.М. Достоевского (в количестве около двух пудов), его личные и общественные письма, авторские заметки и т.д.*

Рукописи эти были захвачены, по удостоверению заведующего отделом революционно-следственной комиссии Черноморья Г.Д. Алшибая, сотрудником той же комиссии Иваном Александровичем Канделаки и увезены им в Гагры с целями, как явствует из последующего, – не имеющими общего ни с элементарной порядочностью, ни с уважением к воле родственников великого русского писателя о передаче всех рукописей в петербургский музей имени Ф.М. Достоевского. <...>

Представительство К.О.Ч. располагает абсолютными доказательствами подлинности всех (в семи больших переплетенных томах, не считая обширной переписки, бесконечных заметок, проектов, набросков и собственноручных записей Ф.М. Достоевского) рукописей писателя. <...>

Представительство К.О.Ч. настоящим доводит до сведения властей Грузии, на территории которой в Гаграх находится Канделаки и все похищенные рукописи, что ожидает исключительных мер по задержанию преступников, розыску рукописей и передаче их Представительству. <...>

Тифлис, 8 мая 1920 года”²⁹.

В другом документе, представляющем собой “Докладную записку заведующего особым отделом и коменданта Ревследкома Г.Д. Алшибая”, сообщается: “Комитетом Освобождения Черноморской губернии 28 марта с(его) г(ода) [я] был командирован из Сочи в Грузию для розыска и ареста бывшего сотрудника Ревследкома И. Канделаки, похитившего рукописи Ф.М. Достоевского, каковые были сотрудником Ревследкома отобраны при обыске у кого-то и хранились в Ревследкоме. <...> в конце концов мне удалось его разыскать, который дал словесное показание,

что рукописи эти у него находились и что он оставил их в Гаграх для передачи М. Ломджария – что рукописи эти были отобраны у пор(учика) Вронского. Имея в виду, что показание Вронского могло иметь для дела весьма большое значение, я разыскал и его и снял с него показание. Несколько писем (Достоевского. – Б.Т.) при первой же встрече передал мне сам Канделаки. <...> Произведенное мною дознание и рукописи, отобранные от Канделаки (т.е. названные письма Достоевского. – Б.Т.), и самого Канделаки я Вам представляю на дальнейшее распоряжение.

Г. Алшибая.

19/IV – <19>20 г. Гагры”³⁰.

Документы свидетельствуют, что задержанный Канделаки, “мистифицируя официальных уполномоченных Комитета ссылками на третьих лиц, которым якобы поручено хранение рукописей”, заявил, что «он рукописей не отдаст и даже не остановится, если его к “этому вынудят”, *перед их сожжением*»³¹. Переговоры с похитителем, очевидно, зашли в тупик, и сам Канделаки, как можно заключить из сопоставления процитированных документов, из рук представителей К.О.Ч., которые действовали на чужой, грузинской, территории, ускользнул. “Страшно подумать, – читаем в итоговом документе, Официальном сообщении Представительства К.О.Ч. в Грузии, – что все это бесценное богатство, которое заключается в двух пудах рукописей одного из величайших писателей мира, <...> исчезнет навсегда для России и человечества только в результате изуверства жалкого шантажиста”³².

Погони, аресты, допросы, переписка по этому вопросу к лету 1920 г. закончились ничем: “кавказская” часть архива Достоевского оказалась утраченной. Однако летом 1921 г. похитители обратились к правительству РСФСР с предложением выкупить у них похищенный архив писателя. Вот как об этом сообщалось в печати, со ссылкой на выступление зам. наркома просвещения М.Н. Покровского на собрании научной общественности в Государственном историческом музее: «...Другая часть (архива Достоевского. – Б.Т.), по имеющимся сведениям, пропала на Кавказе, где у А.Г. Достоевской была своя дача, в частные руки – здесь имеется восемь томов рукописей, в том числе 1<-я> и 2<-я> часть “Бесов”, “Братья Карамазовы” и мног(ие) другие, письма Достоевского второй жене (162), дневники, письма к Достоевскому; также мемуары Анны Григорьевны, составленные в значит(ельной) части по ее же стенографическим записям бесед с Ф.М. Достоевским разных лиц; записи эти делались ею иногда из сосед-

ней комнаты с кабинетом Ф.М. – Как сообщил М.Н. Покровский, правительство уже принимает шаги к возвращению этого богатства в Москву. Прошлым летом лицо, овладевшее всем этим, предлагало советскому правительству продать бумаги Достоевского за 12 миллионов рублей, правительство от покупки этого достояния республики же отказалось и надеется вернуть его иными путями»³³.

Эта публикация фактически оказывается *единственным* свидетельством того, что рукопись “Братьев Карамазовых”, действительно, в послереволюционные годы находилась среди других материалов похищенного архива на Северном Кавказе. Заслуживает внимания и уточняющая оговорка М.Н. Покровского о том, что на Северном Кавказе “у А.Г. Достоевской была своя дача”. Очевидно, об этом упоминалось в документах, с которыми похитители обратились к Советскому правительству?³⁴ Как будто свидетельствуют о том же и иные, недавно попавшие в мое распоряжение документы. Первый из них – Мандат, выданный 19 марта 1920 г. учителю Ф.Г. Мурзе Отделом народного образования все того же Комитета Освобождения Черноморской губернии:

“Отдел народного образования командирует Ф.Г. Мурзу для обследования на участке № 50 библиотеки и вещей Достоевского и, если понадобится в целях сохранения этих последних, для принятия мер по охране самого участка и жилых на нем строений.

Властей и частных лиц просят оказывать учителю Ф. Мурзе всевозможное содействие”³⁵.

В Официальном сообщении Комитета Освобождения Черноморья задержание в Туапсе поручика Вронского неопределенно датировано *началом* марта 1920 г. Ф.Г. Мурза командирруется на адлерскую дачу для обследования “библиотеки и вещей Достоевского” 19 марта того же года. Очевидно, что между двумя этими событиями существует прямая связь. Напрашивается вывод, что на первичном допросе в Ревследкоме Вронский, видимо, и указал на то, что “два пуда рукописей Достоевского” каким-то образом попали в его руки с дачи А.Г. Достоевской. Во всяком случае, дача, так или иначе, как-то фигурировала в его показаниях. Это и заставило представителей Комитета предпринять определенные шаги.

Каковы были результаты расследования Ф. Мурзы, мы не знаем. Его отчета, подобного тому, который составил после командировки в Грузию Г. Алшибая, в нашем распоряжении нет. Но некоторые косвенные данные существуют и здесь. Они содержатся еще в одном документе, который одновременно с пре-

дыдущими попал в мое распоряжение. Это датированное 20 сентября 1929 г. ходатайство на имя прокурора 3 участка Чер(номорского) округа Соч(инского) райисполкома о возбуждении расследования "о расхищении гр. Овчаром ценного госимущества" – тем самым Тимофеем Овчаром, который с 1912 г. служил дворником на адлерской даче Анны Григорьевны и был причиной ее бегства оттуда летом 1917 г. в Крым. Оказывается Т. Овчар после отъезда, а затем и смерти хозяйки незаконно завладел *Отрадой* и в течение более десяти лет являлся ее владельцем. В 1929 г. Земельным отделом Сочинского райисполкома было возбуждено дело о незаконном владении Овчаром этим земельным участком. Но в указанном ходатайстве, подписанном зав. РайЗО Алхимовым, содержатся и более любопытные сведения. В частности, там сообщается: "В 1928 году РайЗО выяснило, (...) что, будучи сторожем у писателя Достоевского и воспользовавшись переходным временем гражданской войны, гр. ОВЧАР расхитил ценную обстановку, библиотеку и **рукописи** писателя Достоевского..."³⁶. Надо заметить, что гражданская война в этом регионе закончилась установлением советской власти весной 1920 г. Как будто до марта 1920 г. (командировка Ф. Мурзы) никакие местные властные структуры и понятия не имели о существовании дачи Анны Григорьевны. Напрашивается вывод, что о причастности Т. Овчара к расхищению "имущества писателя Достоевского" в "переходное время гражданской войны" задним числом, спустя несколько лет, возможно было "выяснить" именно из материалов, отражающих результаты командировки в марте 1920 г. на адлерскую дачу учителя Ф. Мурзы.

Впрочем, Тимофею Овчару, видимо, удалось уйти от возмездия. Возможно, его обвинение в расхищении оставшегося на даче имущества строилось не на очень твердых основаниях. В административном деле Т. Овчара имеется его объяснительная по этому вопросу, где он излагает свою, противоположную версию событий: "«...» После революции, когда участок был брошен, я со своей семьей продолжал на нем жить и его обрабатывать. Таким образом удалось сохранить дом от расхищения и разрушения. (...) По распоряжению председателя Адлерского революционного комитета Ивана Карпухина в 1926 году большая часть обстановки дачи и вся библиотека были переданы мной Владимиру Чудову. Ему было поручено доставить все это в административный центр Северо-Кавказского края город Ростов-на-Дону. У меня имеется расписка Владимира Чудова..." Напротив этого места чей-то рукой сделана пометка, что расписка и впрямь представ-

лена, но никакие вещи, книги, документы с дачи жены Федора Достоевского в Ростов-на-Дону не доставлялись³⁷. Так ничем заканчивается и этот след. Для точности замечу, что о “рукописях писателя Достоевского” в приведенных документах говорится лишь единственный раз – в ходатайстве на имя прокурора за подписью зав. РайЗО Алхимова, но в другом месте этого же документа Алхимов настаивает на “предъявлении к гр. Овчару иска об убытках, причиненных Государству расхищением библиотеки, мебели, и проч. имущества [Достоевских]”. О рукописях здесь уже не упоминается. Так что существование какой-то связи между дворником Овчаром и поручиком Вронским остается лишь рабочей гипотезой.

Можно попытаться и иначе объяснить, каким образом “два пуда рукописей Достоевского” попали к поручику Вронскому. Г.Л. Боград сделала любопытное наблюдение: “Фамилия Вронский фигурирует среди жителей Старой Руссы, где Достоевские имели свой дом”. А правнук писателя Д.А. Достоевский сообщил мне, что, по его данным, некий Вронский был даже “ухажером” сестры его деда Любови Федоровны Достоевской. Если это так, то “не исключено, что 70-летняя больная вдова Достоевского, уезжая в Крым, поручила заботу об оставленном архиве мужа Вронскому, – вероятно, старому знакомому и надежному человеку”³⁸. В этой связи Г.Л. Боград обращает внимание на указание в Официальном сообщении Представительства Комитета Освобождения Черноморья, что на допросе Канделаки “мистифицировал официальных уполномоченных Комитета (имеется в виду Г. Алшибая. – Б.Т.) ссылками на третьих лиц, которым якобы поручено хранение рукописей”. “Может, это и так, – продолжает исследовательница. – А может, Канделаки хотел помочь Вронскому выполнить поручение Анны Григорьевны, по крайней мере на первых порах?”³⁹. Отметим, кстати, что, разыскав и допросив в Гаграх Канделаки, Г. Алшибая, как он сообщает в своем отчете, *там же* разыскивает и допрашивает Вронского. Не означает ли это, что Вронский и Канделаки в Грузии действовали заодно? Допущение, что Анна Григорьевна в Туапсе передала на хранение какую-то часть архива доверенному знакомому человеку (Вронскому), как кажется, позволяет ответить и на другой возникший выше вопрос: почему она не беспокоится об оставшемся архиве, получив в феврале 1918 г. сообщение, что ее дача ограблена.

Кстати, судя по всему, именно эту версию – о добровольной передаче им Анной Григорьевной на хранение архива Достоев-

ского выдвигали в переговорах с Советским правительством и сами кавказские похитители. Вот как эта версия была изложена в печати в 1925 г., когда часть материалов из Грузии будет у похитителей выкуплена и поступит в Москву, в Центрархив. В публикации осведомленного автора – секретаря Комиссии по научному описанию и изданию материалов о Достоевском при Центрархиве Н.Ф. Бельчикова читаем: "Документы, полученные из Тифлиса, – это материалы, оставшиеся в Сочи после покойной А.Г. Достоевской. Анна Григорьевна, проживавшая в Сочи во время разыгравшихся там революционных событий, спешно покинула Сочи, оставив свой архив в руках частных лиц, а последние перевезли его в Тифлис, откуда он в 1922 г. поступил в Центрархив"⁴⁰. В этом благостном изложении нет ни ареста Вронского, ни бегства с рукописями Канделаки, ни погони за ними Алшибая, ни угроз уничтожить архив, ни запрашиваемой баснословной суммы в 12 миллионов рублей и т.п. Очевидно, что версия эта исходит от похитителей и ей нельзя верить на слово. Нельзя верить, но безусловно надо принять к сведению.

Тем более, что допущение о существовании каких-то близких семье Достоевских лиц, которые либо по поручению вдовы писателя, либо по своей инициативе пытаются в условиях революции и гражданской войны спасти, сохранить бесценные манускрипты, может косвенно объяснить и еще одно странное свидетельство, которое стало мне известно также сравнительно недавно. 28 апреля 1943 г. в Румынии, в бухарестской литературной газете "Виаца", была опубликована обширная статья "Трагедия семьи Достоевских", написанная главным редактором "Виаца" Георгием Ганя, который в оккупированном немцами Симферополе встречался с Е.П. Достоевской и во многом изложил в статье полученные от нее сведения. Вот самое сенсационное и одновременно самое загадочное место этой статьи: «Оригиналы рукописей "Преступления и наказания" и "Братьев Карамазовых", а также 32 тома с черновыми набросками были подарены Федором Михайловичем сыну Федору Федоровичу, чтобы он в свою очередь подарил их своим детям. Все было положено в сейфы Сибирского банка. Наконец, когда бандиты (т.е. большевики. – Б.Т.) ограбили и этот банк, украв и часть рукописей, один из почитателей писателя сумел спасти и сохранить рукопись "Братьев Карамазовых" и несколько томов с набросками"⁴¹.

В статье Г. Ганя много фантастических преувеличений и тенденциозных измышлений, и все же просто отмахнуться от свидетельства, пусть и искаженного, полученного автором непосредст-

венно от невестки и ближайшей помощницы Анны Григорьевны, было бы неверно. Дело в том, что у вдовы писателя действительно в дореволюционные годы был абонирован “безопасный ящик” для хранения документов в петербургском (петроградском) отделении Сибирского банка. В ее Завещательной тетради на этот счет сохранились вполне определенные свидетельства. На странице 208 этой тетради вдова писателя сделала памятную запись: “Безопасный ящик. 31 мая 1910 г. я заняла безопасный ящик за № 800 в Сибирском Торговом банке, получила два ключа и внесла в залог за ключи 25 руб(лей) и плату за наем 8 руб(лей). 26 мая 1911 г. переменила безопас(ный) ящик № 800 на новый, более обширный за № 1009, за кот(орый) буду платить по 10 руб(лей)”. На соседней странице подклеена банковская квитанция на ящик № 800 с перерегистрацией на ящик № 1009⁴². Обращает внимание, что Анна Григорьевна значительно расширяет объем хранения в сейфе Сибирского банка. Что же там хранилось? Может быть, и действительно те рукописи, о которых мы узнаем со слов Г. Ганя?

Кто же в таком случае мог быть тем “почитателем писателя”, который «сумел спасти и сохранить рукопись “Братьев Карамазовых” и несколько томов с набросками», хранившиеся по этой версии до 1917 г. в Сибирском банке в Петрограде? И нет ли какой-нибудь “ниточки”, связывавшей этого неизвестного с поручиком Вронским? Сегодня мы не располагаем никакими документальными материалами, позволяющими ответить на последний вопрос. Но для предположения о возможном имени таинственного “почтателя Достоевского”, некоторые данные обнаружить удалось.

Находясь с 1913 г. за границей, Л.Ф. Достоевская, дочь писателя, по своим финансовым делам состояла в переписке с чиновником по особым поручениям Министерства финансов и одновременно помощником директора Сибирского банка (отдел по хранению ценностей) Николаем Васильевичем Славяновым. При его посредничестве в 1917 г., когда в условиях мировой войны денежные переводы из России в Европу были затруднены, Любовь Федоровна получала, именно через Сибирский банк, какие-то суммы в швейцарской валюте. Двоюродный брат Л.Ф. Достоевской Г.И. Сниткин, занимаясь в Петрограде ее денежными делами, лично общался с Н.В. Славяновым и, упоминая его в письме от 15 сентября 1917 г. в Ялту к Анне Григорьевне, сообщал: “...Он [Славянов] Лилю знает”⁴³. Как знать, не был ли именно Н.В. Славянов тем “одним из высших царских чиновни-

ков Государственного банка”, который, по гипотезе И.С. Зильберштейна⁴⁴, мог изъять в 1917 г. из “безопасного ящика” Анны Григорьевны рукопись “Братьев Карамазовых”. Упомянуть его имя в этой связи будет тем более правомочно, что как раз Н.В. Славянов заведовал в Сибирском Торговом банке отделом по хранению ценностей. В таком случае версия, изложенная Г. Ганя, получает под собою какую-то почву...

Однако вернемся к переговорам, которые в 1921 г. вело Советское правительство с кавказскими похитителями. Вопреки заверениям замнаркома просвещения М.Н. Покровского, “вернуть иными путями” похищенное не удалось. В конечном счете, спустя год, властями Закавказской Федерации, при посредстве третьих лиц⁴⁵, у похитителей была-таки выкуплена некоторая часть предлагаемых прежде рукописей, вскоре поступившая в Центрархив, в Москву. Среди возвращенного оказались варианты воспоминаний А.Г. Достоевской и две тетради ее дневников 1867 г., упомянутые выше копии писем Достоевского к жене и записная тетрадь к роману “Подросток”, другие документы. Но рукописи “Братьев Карамазовых” (а также и двух частей “Бесов”) среди этих материалов не оказалось. Здесь “кавказский след” в поисках бесценных автографов Достоевского обрывается окончательно.

Однако с потерей “кавказского следа” поиски автографа “Братьев Карамазовых” не останавливаются. Новые направления намечаются постановкой вопроса, который упустили из внимания мои предшественники, занимавшиеся разысканиями манускрипта. *Какая из рукописей “Карамазовых” оказалась в 1917 г. на юге и была похищенной в “переходное время гражданской войны” – беловая или черновая? И если в описанных событиях 1920–1922 гг. на Северном Кавказе фигурировала одна из них, то какова же судьба другой? Сам факт существования двух разных автографов и, следовательно, возможность совершенно различных обстоятельств их исчезновения не получили до сих пор должного осмысления. Так, например, Т.И. Орнатская, в полемике с И.С. Зильберштейном абсолютизируя приведенные выше данные “кавказской версии”, категорически отвергает саму возможность иных направлений поиска: “По этой же самой причине, – пишет исследовательница, – оказывается несостоятельным и другое предположение И.С. Зильберштейна – о том, что рукопись могла быть увезена за границу “одним из высших царских чиновников Государственного банка”»⁴⁶. Но почему же? Ведь*

если в 1917 г. у А.Г. Достоевской была с собой на юге *черновая* рукопись “Карамазовых” (ср. судьбу *черновой* рукописи “Подростка”, выкупленной в 1922 г. у В. Мгалоблишвили), то вполне возможно отрабатывать “банковскую версию” (не обязательно в варианте, предложенном И.С. Зильберштейном) по отношению к *беловому* автографу.

Как было указано выше, беловая рукопись “Братьев Карамазовых” (два переплетенных тома) была в 1907 г. помещена Анной Григорьевной на хранение в Государственный банк в Петербурге и банковская квитанция была отправлена заказным письмом ее невестке Екатерине Достоевской. В этой связи исключительное значение приобретает позднейшее свидетельство сестры Е.П. Достоевской – А.П. Фальц-Фейн, содержащееся в ее письме к А. Чезана от 19 ноября 1951 г.: «Мой жемчуг, мои бриллианты и прочее были в сейфе в Государственном банке в Петербурге – все было взято большевиками. В сейфе моей сестры находились рукописи – “Братья Карамазовы” и другие – большое богатство – всё в руках большевиков»⁴⁷. С осени 1917 г. и до самой смерти в мае 1958 г. в Ментоне сестры Екатерина Петровна и Анна Петровна проживали совместно – обстоятельство, повышающее авторитетность приведенного свидетельства А.П. Фальц-Фейн. Таким образом, вопреки категорическому утверждению Т.И. Орнатской⁴⁸, вплоть до 1917 г. беловая рукопись “Братьев Карамазовых”, по-видимому, действительно хранилась в Государственном банке в Петрограде, а не была забрана оттуда А.Г. Достоевской еще до революции. С собой на юг Анна Григорьевна, очевидно, взяла черновую рукопись, возможно, в целях подготовки каких-то ее фрагментов к печати. Этот факт должен стать отправной точкой дальнейшего поиска.

Уже было сказано, что А.Г. Достоевская уехала на Кавказ из революционного Петрограда в конце марта или в самом начале апреля 1917 г. Е.П. Достоевская оставалась в столице до середины июня. Совсем недавно был опубликован важный документ, свидетельствующий, что после отъезда на юг Анны Григорьевны ее невестка, по поручению свекрови или сообразуясь с обстоятельствами (летом ожидался удар немецких войск в сторону Петрограда), занималась отправкой какой-то части архива Достоевских из столицы в Москву. Этот документ – “Распоряжение” А.Г. Достоевской, составленное в Ялте в конце 1917 – начале 1918 г. на случай ее смерти. В нем есть такие строки: “В случае моей смерти прошу моих наследников отправить этот пакет⁴⁹ (...) в Канцелярию Московского Исторического Музея для при-

соединения к материалам архива, находящимся в жестяном ящике, посланном в Москву весной 1917 г. из Петрограда моею невесткою, Е.П. Достоевскою”⁵⁰.

Любопытное само по себе, это свидетельство получает дополнительное значение при рассмотрении его совместно с другим документом, копия которого хранится в фонде Достоевского в РГАЛИ (ф. 212, оп. 3, ед. хр. 40). Это докладная записка директора Государственного исторического музея Н.М. Щекотова от 29 июля 1924 г., в которой он сообщает в вышестоящие органы, что невестка А.Г. Достоевской, мать единственного внука писателя – Екатерина Петровна Достоевская обратилась в дирекцию Музея с требованием возвратить ей “те материалы Достоевского, которые были эвакуированы из Петрограда в Москву из-за опасения немецкого наступления (...) и переданы в Исторический музей”. В числе архивных материалов, которые, по свидетельству Щекотова, требовала вернуть Е.П. Достоевская, названа и *рукопись “Братьев Карамазовых”*. Директор музея рапортует начальству, что в предъявленном требовании заявительнице было отказано⁵¹; при этом в своей докладной записке он “глухо признает”, что “часть перечисленных (Е.П. Достоевской. – *Б.Н.*) материалов хранится в Историческом музее”⁵².

Два приведенных документа, как представляется, идеально дополняют и поясняют друг друга. Почему Е.П. Достоевская, у которой на руках должна была быть квитанция на хранение рукописи “Карамазовых” в сейфе петроградского банка, направляет требование о возврате ей автографа романа в Московский исторический музей? На основе приведенных данных ответ рождается сам собой: потому что она лично отправила эту рукопись, наряду с другими архивными материалами, весной 1917 г. из столицы в Москву. А категорический отказ на ее требование со стороны дирекции Музея через четверть века отзывается уже процитированным восклицанием в письме ее сестры к А. Чезана: “Все в руках большевиков!”⁵³.

Но тут-то и возникает главный вопрос. Где же в таком случае беловая рукопись “Братьев Карамазовых”, если ее след – в отличие от черновой – теряется не в тайных убежищах кавказских похитителей, а в стенах Государственного исторического музея? Готового ответа на этот вопрос, естественно, нет. Больше того, надо признать, что, приступая к его рассмотрению, мы неизбежно вступаем в область гипотез.

Среди “маргинальных” версий, к которым критически относятся большинство исследователей, занимавшихся судьбой про-

павших рукописей “Карамазовых”, существует так называемая “цвейговская” версия, согласно которой манускрипт в межвоенные годы “купил за баснословную цену” австрийский писатель Стефан Цвейг. Наиболее основательная критика этой версии содержится в статье И.С. Зильберштейна “Новонайденные и забытые письма Достоевского” (§ VI. “Автографы Достоевского за рубежом”)⁵⁴. Я сам до последнего времени был вполне солидарен с аргументацией И.С. Зильберштейна⁵⁵. Но постановка вопроса о дальнейшей судьбе белого автографа “Карамазовых”, при допущении, что в 1917 г. рукопись оказалась в Московском историческом музее, а также некоторые дополнительные свидетельства, ставшие мне известными в самое последнее время, неожиданно заставляет увидеть “цвейговскую” версию в новом свете и вернуться к ее рассмотрению с новых позиций.

Впервые “цвейговскую” версию озвучил в статье “Достоевский неизвестный”, опубликованной в 1970 г. в “Литературной газете”, Б.И. Бурсов⁵⁶. Излагая ее, исследователь ссылаясь на устное высказывание по этому вопросу внука писателя А.Ф. Достоевского, с которым он близко общался в последние годы его жизни⁵⁷. Но каковы были источники самого А.Ф. Достоевского? До недавнего времени это было неизвестно. В 2003–2004 гг. московский исследователь рода Достоевских Н.Н. Богданов предоставил в мое распоряжение копии двух писем, помогающих ответить на этот вопрос. Это, во-первых, хранящееся в отделе рукописей Государственного литературного музея письмо А.П. Фальц-Фейн (сестры Е.П. Достоевской) от 16–29 октября 1957 г. из Ментоны к Вере Степановне Нечаевой – основателю и первому директору музея Ф.М. Достоевского в Москве⁵⁸. И, во-вторых, письмо самого А.Ф. Достоевского от 26 сентября 1958 г. к крупнейшему исследователю жизни и творчества Достоевского – Л.П. Гроссману, хранящееся в Российской государственной библиотеке. В последнем из них содержатся такие строки: «Слышали ли Вы, что будто бы Стефан Цвейг, проживающий [?] последнее время в Аргентине⁵⁹, незадолго до самоубийства, приобрел (в конце 30-х годов) экземпляр рукописи “Братья Карамазовы”? – Мне об этом писала Нина Петровна⁶⁰, ссылаясь на газетные сообщения»⁶¹. Не касаясь пока вопроса о *газетном источнике* этой информации, отмечу, что сильная сторона критики И.С. Зильберштейном “цвейговской версии” почти целиком базируется на допущении, что Цвейг приобрел рукопись “Братьев Карамазовых” *в 1920-е годы*. Но контраргументация исследователя во многом утрачивает свою доказательность, если это

событие произошло во второй половине 1930-х годов (и особенно – при обстоятельствах, о которых будет сказано ниже).

Близкая, хотя и не без разночтений, но, главное, вводящая новые, эвристические данные информация содержится и в письме самой А.П. Фальц-Фейн к В.С. Нечаевой: «Что касается рукописей Ф(едора) М(ихайловича), они находились в сейфе А(нны) Г(ригорьевны), кот(орый) перешел к Е(катерине) П(етровне), в Петербурге, в Госуд(арственном) Банке. Там находилась рукопись “Бр(атьев) Карамазовых”. За нее американцы предлагали по тем временам сто тыс(яч) дол(ларов). Но А(нна) Гр(игорьевна), будучи большой патриоткой, наотрез отказалась, считая, что каждая строчка, написанная Ф(едором) М(ихайловичем), должна оставаться в России. Кроме “Бр(атьев) Кар(амазовых)” в сейфе находилась рукопись “Пр(еступления) и Нак(азания)”. Первую А(нна) Г(ригорьевна) завещала Федюше, вторую Андрею⁶². Было ли что-либо еще – не знаю. В Симферополе еще в 20-х годах я прочла в газете, какой не помню, будто власти продали Стефану Цвейгу рукопись “Бр(атьев) Кар(амазовых)” за 150 тыс(яч) рублей. Как Вам, вероятно, известно, Ст. Цвейг не перенес отъезда с его Родины и покончил с собой, вместе с женой, в Буэнос-Айресе»⁶³.

Первый вывод: не вызывает сомнений, что первотолчок “цвейговской” версии в поисках пропавшей рукописи “Братьев Карамазовых” дало именно сообщение Анны Петровны Фальц-Фейн, содержащееся в несохранившемся ее письме к племяннику – Андрею Достоевскому (который сыграл лишь роль своеобразного “ретранслятора”, сообщая эту версию знакомым исследователям-достоеведам). Но тем острее встает вопрос об источниках осведомленности самой А.П. Фальц-Фейн.

В письме к В.С. Нечаевой она ссылается на какую-то симферопольскую газету 1920-х годов (А.Ф. Достоевский также сообщал Л.П. Гроссману: “...писала Нина Петровна, ссылаясь на газетные сообщения”). Ссылка в письме к Нечаевой вызывает более чем серьезное сомнение, так как здесь же А.П. Фальц-Фейн указывает, что автограф продали Цвейгу “власти”, т.е. большевики. Невозможно предположить, чтобы такая информация могла появиться в каком-либо советском издании. Так, может быть, об этом сообщила какая-нибудь эмигрантская или западная газета, присланная сестрам из-за рубежа?⁶⁴ Это тоже маловероятно, так как этот факт А.П. Фальц-Фейн, наверное, отметила бы специально.

Письмо А.П. Фальц-Фейн к А.Ф. Достоевскому (исходим из того, что информацию, полученную от тетки, внук писателя из-

лагает в письме Л.П. Гроссману “близко к тексту”), казалось бы, содержит еще меньше информации об ее источнике, но на самом деле некоторые его детали подводят нас к возможности сформулировать по данному вопросу мотивированную гипотезу. В отличие от письма к В.С. Нечаевой здесь говорится (говорилось) не о 1920-х годах, а *о конце 1930-х*. Что, как бы это ни показалось на первый взгляд неожиданным, гораздо больше похоже на действительность.

До 1930 г. А.Ф. Достоевский жил с матерью и теткой в Симферополе⁶⁵. Появись (допустим такое) информация о продаже рукописи Цвейгу в 1920-е годы, внук писателя должен был бы узнать об этом одновременно с Анной Петровной и Екатериной Петровной. Несомненно, сообщили бы они ему об этом событии, если бы узнали о нем и в 1930-е годы. (В последний раз А.Ф. Достоевский встречался с матерью и теткой во время своего посещения Крыма в 1940 г.). Очевидно, что искомая публикация в газете могла иметь место тогда, когда общение между А.Ф. Достоевским и его близкими надолго прервалось. А это произошло с началом Великой Отечественной войны. 7 июля 1941 г. внук писателя был мобилизован на фронт, сражался на шести фронтах, включая Забайкальский фронт в ходе Маньчжурской операции, и после капитуляции Японии продолжал служить в Забайкальско-Амурском военном округе. Демобилизовался 13 февраля 1946 г.⁶⁶ Екатерина Петровна и Анна Петровна в годы войны оставались в Крыму (в Симферополе). Осенью 1943 г. они переехали в Одессу, где попали под бомбежку, и их, израненных, весной 1944 г. вывез на Запад отступающий немецкий госпиталь⁶⁷. С 1950 г. сестры жили на юге Франции, в Ментоне, в доме для престарелых русских эмигрантов, где и умерли, одна за другой, в мае 1958 г.⁶⁸ Переписка А.Ф. Достоевского с матерью и теткой установилась лишь в августе 1955 г.⁶⁹

В контексте всех приведенных выше фактических данных вопрос о газетном источнике А.П. Фальц-Фейн, как кажется, получает единственное возможное решение: Анна Петровна, находясь в Симферополе, могла прочесть о том, что «власти продали Стефану Цвейгу рукопись “Бр(атьев) Кар(амазовых)” за 150 тыс(яч) рублей», *лишь* в 1941–1943 гг., в период немецкой оккупации Крыма, в какой-либо коллаборационистской газете, например симферопольской газете “Голос Крыма”, возможно – в связи с известием о самоубийстве Цвейга в Бразилии. Только в такой газете, по условиям времени, и могло быть напечатано сообщение, что беловой автограф “Братьев Карамазовых” продан за

рубеж сталинским руководством. В таком случае, указание в письме к В.С. Нечаевой на 1920-е годы – естественная для 87-летней женщины аберрация памяти. Точнее оказывается указание на вторую половину 1930-х годов, которое, как можно заключить, содержалось в письме А.П. Фальц-Фейн А.Ф. Достоевскому.

В результате проделанного анализа мы пришли к достаточно неожиданной гипотезе, не выдвигавшейся никем из предшествующих исследователей. Беловая рукопись “Братьев Карамазовых”, находившаяся в государственном хранилище, могла быть в 1930-е годы продана за рубеж сталинским руководством⁷⁰. Насколько вероятен такой ход событий? Многочисленные публикации последнего десятилетия, познакомившие общественность с тем, как в 1920–1930-е годы, для уплаты внешних долгов, финансового обеспечения сталинской индустриализации и т.п., на Запад продавались уникальные культурные ценности самого высшего уровня⁷¹, заставляют допустить принципиальную возможность такой версии⁷². Приведу в этой связи выдержку из одного документа, любопытного тем, что в нем высокопоставленными большевиками напрямую затрагивается вопрос о возможности продаж за рубеж рукописей классиков русской литературы. Речь идет о написанном в конце 1920-х годов письме директора Государственной библиотеки СССР им. Ленина В.И. Невского наркому просвещения А.В. Луначарскому. Выражая протест против ширящейся распродажи культурных ценностей самой высокой пробы, В.И. Невский писал: “Раз став на путь распродажи, остановиться нельзя: сегодня продали Рафаэля, завтра продадим Корреджио, а затем **начнем продавать рукописи Толстого и Достоевского...**”⁷³. Старый большевик, вскоре сгинувший в застенках НКВД, хорошо понимал, к чему идет дело.

Не имея перед глазами газеты, на которую ссылается А.П. Фальц-Фейн, не зная, кто был автором этой информации, трудно обсуждать выдвинутую гипотезу более конкретно. Но что в условиях войны, на территории, занятой немцами, вполне могла произойти “утечка информации” и автором публикации в симферопольской газете мог быть человек, как-то причастный в предвоенные годы к этой “культурной акции”, – также вполне вероятно. С другой стороны, эта версия оказывается привлекательной тем, что дает вполне определенный ответ на не разрешимый иначе вопрос: куда и при каких обстоятельствах могла исчезнуть рукопись “Братьев Карамазовых” из стен Государственного исторического музея?⁷⁴ Как знать, может быть в музейных

и архивных кругах эта версия возникала и прежде, но в советские годы ее невозможно было обсуждать открыто. И не на нее ли в обзоре фонда Достоевского в ЦГАЛИ и истории его формирования намекал Ю.А. Красовский, один из составителей фундаментального “Описания рукописей Ф.М. Достоевского” (1957), первым указавший на докладную записку Н.М. Щекотова, когда, обнародовав направленное дирекции Исторического музея требование Е.П. Достоевской вернуть семье писателя принадлежащие ей архивные материалы, затем писал: «Но рукописи “Братьев Карамазовых” в музее (Московском Историческом. – Б.Т.) впоследствии не оказалось. Однако Е.П. Достоевская знала и была уверена, что рукопись “Братьев Карамазовых” отправлена в Москву»⁷⁵. Большого в условиях идеологической цензуры сказать в те годы (1976) было невозможно⁷⁶.

Конечно же, повторю, это не более чем гипотеза. Но она имеет право на существование и, главное, намечает направления дальнейшего поиска. Во-первых, необходимо искать симферопольскую газету 1941–1943 гг., на которую ссылается А.П. Фальц-Фейн (выше отмечалось, что это мог быть, например, “Голос Крыма”⁷⁷). Затем необходим поиск и анализ внутренней документации Государственного исторического музея, отражающей движение материалов из архива Достоевского, и прежде всего документов, связанных с получением музеем отправленного весной 1917 г. Е.П. Достоевской из Петрограда “жестяного ящика” (свидетельство о чем мы находим в предсмертном “Распоряжении” А.Г. Достоевской)⁷⁸. Наконец, в свете всего сказанного выше требуется изучение документов, связанных с продажей сталинским руководством за рубеж в 1920–1930-е годы национальных культурных ценностей. Прежде всего секретных директив Сектора науки Наркомата просвещения – структуры, выполнявшей постановления Политбюро ЦК ВКП (б) и Совнаркома и ближайшим образом причастной к решению конкретных вопросов отбора продаваемых на Запад предметов из музейных и архивных фондов. Возможно, на этом пути исследователей, ищущих пропавшую рукопись “Братьев Карамазовых”, ждут сенсационные открытия.

Остался не освященным последний вопрос. Если беловой автограф “Карамазовых” попал в предвоенные годы в коллекцию Стефана Цвейга, то как могла сложиться его дальнейшая судьба? К сожалению, здесь тоже больше вопросов, чем ответов. И я могу лишь отослать заинтересованного читателя к уже не однажды упомянутым статьям И.С. Зильберштейна и Т.И. Орнатской, за-

нимавшихся этой проблемой. В 1934 г. Цвейг вынужден был покинуть родной Зальцбург и поселился сначала в Лондоне, затем жил в Нью-Йорке, под конец – в Бразилии, где и покончил с собой⁷⁹. Покидая Австрию, часть своей коллекции он “передал Венской национальной библиотеке – главным образом то, что сам получил в дар от друзей-современников, другую часть распродал”. Какое-то время после эмиграции оставшуюся часть коллекции писатель хранил “по частям в банковских сейфах и у друзей”. Что-то, но далеко не все, “перешло после смерти Цвейга к его наследникам” (см.: 17, 457–458). «А то, что случилось с остальным, – признавался он незадолго до самоубийства, в состоянии глубокой депрессии, вызванной “триумфальным шествием” нацизма по Европе, – не очень тревожит меня»⁸⁰. В результате бесценная коллекция писателя распалась, и местонахождение многих уникальных автографов, которыми владел Цвейг⁸¹, в настоящее время неизвестно.

Заметим, впрочем, что в 1974 г. австрийский профессор Р. Нойхойзер разыскал в Лондоне наборную рукопись одной из глав романа “Униженные и оскорбленные”, которая еще с дореволюционных лет находилась в коллекции С. Цвейга и после отъезда писателя за океан вместе с некоторыми другими материалами была, по-видимому, оставлена на хранение у наследников его первой жены (у самого Цвейга детей не было)⁸². Стоит обратить внимание также и на утверждение И.С. Зильберштейна (к сожалению, сделанное в высшей степени неконкретно): “После самоубийства Стефана Цвейга и его жены в 1942 г. какие-то части коллекции, им собранной, попали, по имеющимся у меня точным данным, в Швейцарию, в частные собрания, которых там много”⁸³. А это значит, что и на этом пути возможны бесценные находки и у нас все еще остается надежда.

¹ Называю эту рукопись “беловой” условно, для удобства различения с “черновой”. Е.И. Кийко в примечаниях академического Полного собрания сочинений Достоевского по косвенным признакам квалифицирует ее как “наборную”, но факсимиле последней страницы этой рукописи, сделанное А.Г. Достоевской для собрания сочинений писателя 1886 г., заставляет отказаться от такой квалификации. Это был связный полный текст романа, но содержащий тем не менее обильную авторскую правку (для которой специально была оставлена левая треть листа). Наборная рукопись, отличающаяся от утраченной в том числе и по формату (см. характеристику двух ее сохранившихся страниц: Описание рукописей Ф.М. Достоевского / Под. ред. В.С. Нечаевой. М., 1957. С. 49), создавалась, очевидно, именно с этой рукописи. “Черновую” рукопись называю так тоже условно: по аналогии с другими записными книгами писателя, сведенными в один перечень в Завещательной тетради А.Г. Достоевской, можно пред-

положить, что она, по-видимому, содержала подготовительные материалы к роману (планы, наброски, характеристики и т. п.), а не связный текст.

² См., например: *Орнатская Т.И.* К истории утраты рукописей романа “Братья Карамазовы” // *Достоевский. Материалы и исследования.* СПб., 1992. Т. 10. С. 181–193; *Боград Г.* Так где же рукопись “Братьев Карамазовых”? // *Новое русское слово / Russian Daily – Novoye russkoye slovo.* 1996. 12–13 окт.; *Тихомиров Б.Н.* О тайнах рукописи “Братьев Карамазовых” // *Смена.* 2001. 17 янв., № 7.

³ “На случай моей смерти или тяжелой болезни” (*фр.*).

⁴ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 224. С. 34, 52. Более раннее свидетельство о том, что рукопись “Братьев Карамазовых” (по-видимому, “беловая” по принятому нами условному определению; см. примеч. 1) экспонировалась в “комнате Достоевского” в Императорском Историческом музее в Москве, находим в статье Ив. Забрежнева “Реликвии Достоевского”, опубликованной в газете “Новое время” (1901. 4 янв., № 8928. С. 3). Однако очевидно, что вскоре после этой публикации А.Г. Достоевская забрала ее на домашнее хранение, так как в капитальном “Библиографическом указателе сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф.М. Достоевского”, выпущенном Анной Григорьевной в 1906 г. (по положению на начало 1903 г.), в Отделе I которого перечислены “подлинные рукописи Ф.М. Достоевского”, хранящиеся в Историческом музее, рукописи “Братьев Карамазовых” не названы.

⁵ Через несколько лет (не ранее 1911 г.) все эти записные тетради (а вместе с ними и завещательная тетрадь “На случай моей смерти или тяжелой болезни”) были помещены А.Г. Достоевской в банк, а в послереволюционное время национализированы и сейчас находятся в фондах РГАЛИ.

⁶ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 224. С. 52. Как будто на момент дарения еще две рабочие тетради Достоевского с подготовительными материалами к “Бесам” находились в Московском Историческом музее, но о них специально в этой записи Анна Григорьевна не упоминает. Сейчас они находятся в Рукописном отделе Российской государственной библиотеки (РГБ).

⁷ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 224. С. 56.

⁸ Там же. С. 10; ср.: *Гроссман Л.П.* Жизнь и труды Ф.М. Достоевского: Биография в датах и документах. М., 1935. С. 316. О судьбе Е.П. Достоевской, которая в 1944 г. оказалась на Западе, где и умерла в 1958 г. в Ментоне (Франция), о поисках пропавшего после ее смерти архива см.: *Письма из Maison Russe: Сестры А.П. Фальц-Фейн и Е.П. Достоевская в эмиграции / Вступ. ст. В.Г. Безносова и Б.Н. Тихомирова; примеч. Б.Н. Тихомирова и Г.В. Коган.* СПб., 1999.

⁹ В романе Н.А. Гурьевой-Смирновой “Анна Достоевская” (М., 1993) голословно утверждается, что вдова писателя лишь намеревалась отослать банковскую расписку своей невестке, Екатерине Петровне (и сделала об этом запись в завещательной тетради), но намерение свое не исполнила. Конечно же, это лишь произвольное “художественное” допущение, необходимое автору для построения беллетристической интриги. Но и серьезная исследовательница, Т.И. Орнатская, в содержательной статье «К истории утраты рукописей романа “Братья Карамазовы”» так же произвольно, без указания каких-либо источников, пишет: “Е.П. Достоевская никогда не держала в руках самой рукописи, а если и держала квитанцию от нее, то очень недолго [?]. А.Г. Достоевская взяла рукопись из банка и с тех пор до самого своего бегства из Сочи постоянно держала ее при себе” (*Орнатская Т.И.* Указ. соч. С. 189). По утверждению

Т.И. Орнатской, возвращение рукописи из банка на домашнее хранение произошло в 1908 г. В этой связи замечу, что в Завещательной тетради, последние заметки в которой сделаны в 1911 г., Анна Григорьевна скрупулезно отмечала все последующие перемещения записных книг Достоевского, но никаких данных о возврате рукописи "Карамазовых" здесь нет.

¹⁰ См. в автобиографической записке "Эпизод из революции 1917 года" упоминание о находящихся в номере А.Г. в Сестрорецком курорте "пачках с бумагами и письмами из архива моего мужа, приведением в порядок которых я в ту зиму занималась" (Достоевский и мировая культура. М., 1999. № 12. С. 236. Публикация В.Н. Абросимовой). Описываемое в записке событие происходит 28 февраля 1917 г.

¹¹ Мальчики, Федик и Андрюша, заболели корью, и поездка на юг была отложена до июня; см. открытое письмо Е.П. Достоевской в редакцию парижского журнала "Возрождение" (1950. № 8. С. 199). Отметить, что Е.П. Достоевская оставалась в Петрограде до лета 1917 г. (по крайней мере до середины июня), для нашей темы оказывается чрезвычайно важно.

¹² Это письмо, как и другие письма 1917–1918 г. А.Г. Достоевской к невестке Екатерине Петровне, не сохранилось. Скорее всего, они были утрачены в 1944 г. в Польше, под Лодзью, вместе с частью багажа Е.П. Достоевской и А.П. Фальц-Фейн во время их "печальной одиссеи" на Запад, о чем А.П. Фальц-Фейн сообщала в письме от 19 октября 1951 г. своему швейцарскому корреспонденту А. Чезана (см.: Письма из Maison Russe. С. 43). Но в ответном письме Е.П. Достоевской из Петрограда от 7 апреля она сообщает, что получила письмо Анны Григорьевны из Туапсе "третьего дня" (РГБ. Ф. 93, II, 3, 77).

¹³ РО РНБ. Ф. 262 (Ф.М. Достоевского). № 11.

¹⁴ Достоевский и мировая культура. № 12. С. 251.

¹⁵ Письмо к свекрови из Пятигорска от 12 сентября 1917 г. Екатерина Петровна начинает так: "Думаю, теперь Вы в Ялте, поэтому пишу туда..." (РГБ. Ф. 93, II, 3, 77). С.В. Белов, со слов А.Ф. Достоевского, называет дату отъезда Анны Григорьевны с невесткой и внуками из *Отрады* 22 августа (см.: Белов С.В. Вокруг Достоевского. СПб., 2001. С. 334). Это совпадает со свидетельствами в письмах А.Г. Достоевской к В.Л. Комаровичу и Ф.Ф. Достоевскому. (Дата запомнилась внуку писателя, скорее всего, потому, что это был день рождения его брата Федика). Но если Екатерина Петровна и *через три недели* после выезда свекрови из Адлера еще не вполне уверена, что та уже в Ялте (а лишь рассчитывает, что это возможно), значит, она знала о задержке Анны Григорьевны в пути из-за обострения болезни. Об этом вдова писателя должна была сообщить ей в не дошедшем до нас письме (об утрате писем А.Г. Достоевской к невестке см. примеч. 12).

¹⁶ Черновик письма Е.П. Достоевской редактору берлинской газеты "Новое слово" (без даты): ЦГАЛИ СПб.. Ф. 85. Оп. 1. Ед. хр. 139. Л. 51. В контексте этого свидетельства о "первом ударе" можно предположить, что в письмах В.Л. Комаровичу и Ф.Ф. Достоевскому Анна Григорьевна сообщает о новом "ударе" (или, как она сама называет, "закупорке мозговых сосудов").

¹⁷ Вот характерная зарисовка из письма Анны Григорьевны сыну от 21 января 1918 г.: "Ты, вероятно, слыхал, что у нас в Ялте больше недели происходил бой матросов с татарами, которые взялись было нас защищать. Матросы объявили, будто эскадронцы подкуплены буржуями, и прислали миноносец и несколько пароходов. Стреляли днем и ночью, совершенно куда попало, татары отвечали им пулеметным огнем. (...) Вчера бой кончился в пользу больше-

виков...” (Достоевский и мировая культура. М., 2001. № 14. С. 284–285. Публикация В.Н. Абросимовой).

¹⁸ Немцы вошли в Ялту 30 апреля и занимали город до ноября 1918 г.

¹⁹ Подробнее об этом см.: Тихомиров Б.Н. Последние годы Федора Федоровича Достоевского (в связи с находкой его заграничного паспорта 1918–1921 гг.) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2001. № 16. С. 159–173.

²⁰ В Метрической книге Александро-Невского собора г. Ялты на 1918 г. (Часть третья, об умерших) записано: “№ 28. Умерла июня 9. Погребена ноября 5. Вдова подпоручика Анна Григорьевна Достоевская, 72 лет...” Документ хранится в Ялтинском краеведческом музее. Ксерокопия страницы в архиве Н.Н. Богданова. Поскольку дата смерти дана здесь по старому стилю, заключаю, что так же указана и дата погребения.

²¹ “Указ Ялтинского городского сиротского суда опекуну над имуществом умершей А.Г. Достоевской Ф.Ф. Достоевскому” датирован 31 декабря 1918 г. Хранится в Государственном литературном музее (Ф. 81. Оп. 2. Д. 138). Именно этого числа Ф.Ф. Достоевский был назначен опекуном “над имуществом умершей Анны Григорьевны Достоевской”. Благодаря П.Е. Фокина за предоставленную мне возможность ознакомиться с содержанием этого документа.

²² См. ее воспоминания: Ковригина З.С. Последние месяцы А.Г. Достоевской // Ф.М. Достоевский: Статьи и материалы. Л., 1924. Сб. 2. С. 583–590. О том, что З.Ковригина – племянница П.П. Суханова, сообщила мне в личной беседе Г.В. Коган.

²³ Документ, свидетельствующий об этом, хранится: ЦГАЛИ СПб. Ф. 85. Оп. 1. Ед. хр. 137/3. По сведениям Нины Берберовой, полученным, может быть, из вторых рук, именно он вел переписку с родственниками А.Г. Достоевской после ее смерти (см.: Достоевский и мировая культура. М., 2003. № 17. С. 474–475. Публикация В.Н. Абросимовой).

²⁴ См.: Там же. С. 445–447.

²⁵ Там же. С. 448.

²⁶ Три перечисленные тетради – это рукописи опубликованных книг дочери Анны Григорьевны, Л.Ф. Достоевской. Судьба этих рукописей, как и трех небольших записных книжек, неизвестна.

²⁷ Еще раньше некоторые выписки из этих документов предоставил в распоряжение В.С. Нечаевой И.Л. Андроников (см.: Описание рукописей Ф.М. Достоевского. С. 10).

²⁸ Комитет освобождения Черноморья – высший орган власти повстанческой крестьянской республики (“зеленые партизаны”), существовавшей на территории Черноморской губернии в феврале-мае 1920 г., в тылу у белых войск, и политически поддержанной меньшевистской Грузией. После занятия Черноморья Красной Армией К.О.Ч был упразднен, а ряд его руководителей, по своей партийной принадлежности меньшевиков и эсеров, репрессирован. Подробнее см.: Черкасов А.А. Деятельность Комитета Освобождения Черноморской губернии (1 декабря 1919 – середина мая 1920). Краснодар: Кубан. ун-т, 2003. Благодаря Н.Ю. Сыромятникова, который познакомил меня с этим малотиражным изданием, отсутствующим в библиотеках Петербурга.

²⁹ Боград Г. Там где же рукопись “Братьев Карамазовых”? // Новое русское слово / Russian Daily – Novoye russkoye slovo. 1996. 12–13 окт.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Чешихин-Ветринский В. Архив Достоевского // Утренники. Пг., 1922. Кн. 1. С. 128.

³⁴ Можно предположить, что обращение похитителей (И.А. Канделаки? М. Ломджария? их посредников?) к Советскому правительству и обсуждение выдвинутых ими условий должны были вызвать к жизни известное число официальных документов (протоколы решений, внутренняя переписка и проч.), следы которых еще предстоит разыскать.

³⁵ Документ находится в Государственном архиве Краснодарского края (Сочинский филиал). Ф. Р-81. Оп. 1. Д. 81. Л. 5. Публикуется по ксерокопии, сделанной в 1980 г. для сочинского Музея Н. Островского и хранящейся в его фондах (выражаю благодарность Н.Ю. Сыромятникову, при посредничестве которого этот и следующий документ были предоставлены в мое распоряжение). Там же (Л. 7) находится и другой документ – отношение Отдела народного образования на имя коменданта города Сочи, где также речь идет о командировке Ф.Г. Мурзы "на обследование ценной библиотеки Ф.М. Достоевского, находящейся на даче № 50 близ Адлера". Последний документ был воспроизведен в газете "Вольная Кубань" (2003. 7 мая, № 69. С. 6), но без точной даты (указан лишь 1920 г.) и с серьезными неточностями. В частности, здесь дважды, видимо по другим источникам, раскрыто полное имя Ф.Г. Мурзы – Филипп, отсутствующее в самом документе.

³⁶ Государственный архив Краснодарского края (Сочинский филиал). Ф. Р-25. Оп. 1. Д. 361. Л. 120–121. Публикуется по ксерокопии, сделанной в 1980 г. для сочинского Музея Н. Островского и хранящейся в его фондах. За посредничество в получении мною этого документа также выражаю благодарность Н.Ю. Сыромятникову.

³⁷ Сизов И. Архив Достоевского // Вольная Кубань. 2003. 7 мая, № 69.

³⁸ Новое русское слово / Russiab Daily – Novoye russkoye slovo. 1996. 12–13 окт.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Н.Б. [Бельчиков Н.Ф.] Архив Ф.М. Достоевского // Архивное дело. 1925. № 2. С. 84.

⁴¹ Цит. по републикации в изд.: Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 265. Перевод с румынского М. Врачу, публикация и примечания М. Бубениковой и Б. Тихомирова.

⁴² РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 224.

⁴³ Достоевский и мировая культура. № 12. С. 239–240.

⁴⁴ См.: Зильберштейн И.С. Новонайденные и забытые письма Ф.М. Достоевского // Лит. наследство. М., 1973. Т. 86. С. 141.

⁴⁵ Грузинская газета "Бахтриони" сообщала в публикации "Находка рукописей Достоевского": "В последнее время выяснилось, что рукописи (похищенные Канделаки. – Б.Т.) приобрел В. Мгалоблишвили, который за небольшую цену уступил их Заккрайкому" (цит. по: Орнатская Т.И. Указ. соч. С. 187). Скорее всего, Мгалоблишвили был не покупателем архива, а посредником, представляющим интересы Канделаки и Ломджария.

⁴⁶ Орнатская Т.И. Указ. соч. С. 189.

⁴⁷ Письма из Maison Russe. С. 44.

⁴⁸ См.: Орнатская Т.И. Указ. соч. С. 188–189.

⁴⁹ О каком пакете идет речь, не установлено. Неизвестно также, выполнил ли, мог ли выполнить в условиях гражданской войны и немецкой оккупации это предсмертное "распоряжение" А.Г. Достоевской П.П. Суханов, которого вдова

писателя уполномочила на это на случай отсутствия в Ялте в момент ее смерти близких родственников.

⁵⁰ Достоевский и мировая культура. № 12. С. 253. В архиве А.Г. Достоевской среди писем к ней Е.П. Достоевской 1917–1918 гг. находится отрезной купон некоего почтового отправления из Петрограда в Москву, датируемый почтовыми штемпелями: “Петроград. 15. 6. 17”, “Москва. 17. 6. 17”. К сожалению, адресат почтового отправления на этом купоне не указан; на нем проставлен только адрес отправителя: “От Екатерины Петровны Достоевской, П(етроградская) Ст(орона), Покровская (ул.), № 2, кв. 17”. Поскольку этот купон, очевидно, был послан невесткой Анне Григорьевне (или передан при личной встрече) и затем бережно сохранялся, допустимо гипотетически предположить, что это мог быть документ, подтверждающий отправку в Москву, в Исторический музей, того самого “жестяного ящика” с архивными материалами, о которых упоминается в цитируемом документе.

⁵¹ Очевидно, Екатерина Петровна требовала вернуть лишь те материалы, которые были отправлены ею в Исторический музей *на временное хранение* (до окончания войны), а вовсе не коллекцию А.Г. Достоевской, завещанную вдовой писателя Историческому музею, которая хранилась там еще с 1906 г. В связи с полученным Е.П. Достоевской категорическим отказом укажу на факт публикации в газете “Известия” (1922. 19 февр.) статьи “Советское государство и искусство. IV. Политика охраны национального художественного достояния”, подписанной наркомом просвещения А.В. Луначарским, с директивным предложением не возвращать прежним владельцам сданных ими на хранение государству в 1914–1917 гг. художественных собраний и коллекций: “Наиболее замечательные экземпляры являются, несомненно, достоянием народа, — писал Луначарский. — Что за дело, что они куплены каким-нибудь крепостником или каким-нибудь банкиром”. Позже именно эти не оприходованные и не поставленные на баланс музеями, архивами и т.п. “чужие” коллекции и станут первыми в ряду культурных ценностей, продаваемых сталинским руководством за границу.

⁵² *Красовский Ю.А.* Архив Ф.М. Достоевского // Встречи с прошлым: Сб. неопубликованных материалов ЦГАЛИ. М., 1976. Вып. 2. С. 344.

⁵³ А.П. Фальц-Фейн, очевидно, имеет в виду в этом восклицании и другое. В печати сообщалось, что 24 июня 1921 г. Малый Совнарком по докладу Наркомпроса принял постановление, обязывающее Гохран (Государственное хранилище ценностей РСФСР) передать все рукописные материалы, хранящиеся в сейфах банков, заместителю наркома просвещения М.Н. Покровскому. Вскоре, 8 ноября 1921 г., во исполнение этого постановления, из Гохрана поступило сообщение, что в банковском сейфе был найден “ларец № 5038 (ящик белой жести, перевязанный веревкой с двумя печатями)” с рукописями, сданными на хранение А.Г. Достоевской. 12 ноября 1921 г. в помещении Центрархива этот ящик был вскрыт специально созданной комиссией (М.Н. Покровский, М. Горький, М.С. Ольминский). В нем было обнаружено более десятка записных книг Достоевского с подготовительными материалами к “Преступлению и наказанию”, “Идиоту”, “Бесам”, “Подростку”, “Дневнику писателя” (все те, которые в 1909 г. Анна Григорьевна подарила своим внукам), другие архивные материалы (см.: *Н.Б. [Бельчиков Н.Ф.]* Архив Ф.М. Достоевского. С. 78–85). Содержимое этого ящика составило основу современного фонда Достоевского в РГАЛИ.

⁵⁴ См.: *Зильберштейн И.С.* Указ. соч. С. 141.

⁵⁵ В настоящее время, насколько мне известно, лишь Т.И. Орнатская продолжает увлеченно отстаивать "цвейговскую" версию, пытаясь представить ее в единой картине с "кавказской" версией.

⁵⁶ См.: Бурсов Б.И. Достоевский неизвестный // Лит. газ. 1970. 16 сент. № 38. С. 6. С.В. Белов после смерти Б.И. Бурсова заявил, что эта статья написана им, тогда начинающим исследователем, и лишь напечатана, жульнически и нагло, маститым ученым под собственным именем, но это утверждение представляется сомнительным (см.: Белов С.В. Вокруг Достоевского. С. 360).

⁵⁷ А.Ф. Достоевский умер 18 сентября 1968 г. в Ленинграде.

⁵⁸ См.: Достоевский и мировая культура. СПб., 2004. № 19. С. 258–271. Публикация Н.Н. Богданова и Е.М. Варенцовой, примечания Б.Н. Тихомирова и Н.Н. Богданова.

⁵⁹ Неточно: с 1940 г. С. Цвейг жил в США, а последние месяцы перед смертью – в Бразилии.

⁶⁰ Так родственники называли Анну Петровну Фальц-Фейн, которая, выйдя замуж за немца – А.Э. Фальц-Фейна, по немецкой традиции приняла двойное имя: Анна-Нина, а после революции, скрывая свою принадлежность к семье крупных землевладельцев на юге России, и вообще именовала себя Нина Цугаловская (ее девичья фамилия).

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 1386. Оп. 2. Ед. хр. 263. Л. 19. Ответное письмо Л.П. Гроссмана хранится в фонде А.Ф. Достоевского в ЦГАЛИ СПб. (Ф. 85. Ед. хр. 82), который в настоящее время недоступен для исследователей. Поэтому неизвестно, что ответил Л.П. Гроссман на поставленный вопрос.

⁶² Неточно: записные тетради с подготовительными материалами к "Преступлению и наказанию" А.Г. Достоевская подарила обоим внукам – Федору и Андрею (в настоящее время хранятся в РГАЛИ). Но, может быть, речь идет еще о какой-то, неизвестной нам рукописи?

⁶³ Достоевский и мировая культура. № 19. С. 264–265. Там же см. примеч. 59 и 79. С. Цвейг покончил с собой близ Рио-де-Жанейро.

⁶⁴ В 1920-е годы сестры активно переписывались с живущей в Париже О.А. Фальц-Фейн – дочерью Анны Петровны.

⁶⁵ В 1930 г. он поступил учиться в Ленинградский политехнический институт и переехал в Ленинград.

⁶⁶ См.: Письма из Maison Russe. С. 305.

⁶⁷ Подробнее об этом см. в публикации: Письма Е.П. Достоевской и С.А. Старикова к А.Л. Бему // Достоевский и мировая культура. № 15. С. 245–266. Публикация и примечания М. Бубениковой и Б.Н. Тихомирова.

⁶⁸ См.: Письма из Maison Russe. С. 218, 327.

⁶⁹ Там же. С. 163.

⁷⁰ Скептически относясь к "цвейговской версии", С.В. Белов, дополнительно к аргументам И.С. Зильберштейна, в частности к тому факту, что упоминания о рукописи "Карамазовых" отсутствуют в опубликованной Цвейгом в 1930 г. статье "Моя коллекция автографов", – указывает, что "нет ни звука" о бесценном манускрипте и в созданных позднее мемуарах писателя "Вчерашний мир", где Цвейг также перечисляет жемчужины своего собрания (см.: Белов С.В. Вокруг Достоевского. С. 337). В этой связи требует специального изучения "творческая история" этой незавершенной мемуарной книги Цвейга, изданной лишь посмертно (1944). Но также нельзя исключать, что условия сделки могли сопровождаться сталинским руководством требованием к новому владельцу автографа соблюдать конфиденциальность.

⁷¹ См., например: Эрмитаж, который мы потеряли: Документы 1920–1930 гг. / Сост. и коммент. Н.М. Серапиной. СПб.: Журнал “Нева”, 2001. Здесь приводятся факты тайной продажи за рубеж через систему Наркомата внешней торговли “Мадонны Альба” и “Святого Георгия” Рафаэля, “Венеры перед зеркалом” Тициана, “Портрета папы Иннокентия X” Веласкеса, полотна Боттичелли, Перуджино, Ван Эйка, Хальса, Рубенса, Рембрандта, Пуссена, Ван Дейка, Ватто и многих других шедевров. Также см.: Ильин Н., Семенова Н.: [авторы проекта]. Проданные сокровища России. М., 2000; Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 419–436 (Раздел главы IX “Музейные распродажи”); и др.

⁷² Высокая коммерческая ценность автографов Достоевского была осознана советским руководством еще в начале 1920-х годов, когда был подписан выгодный контракт с мюнхенским издательством Piper-Verlag, передававший право первой публикации всех хранившихся в архивах СССР неизданных рукописей писателя этой германской фирме, выпускавшей – как продолжение 22-томного собрания сочинений Достоевского на немецком языке – 16-томную серию “Наследие Достоевского” (об этом см.: Бем А.Л. Концессия на писателя. Судьба литературного наследия Достоевского // Последние новости (Париж). 1925. 14 мая, № 1550. С. 2–3). В результате даже публикации рукописных текстов Достоевского в советских изданиях, подготовленные советскими учеными (А.С. Долининым, В.Л. Комаровичем и др.), делались с разрешения издательства Пипера.

⁷³ Наше наследие. 1991. № VI (24). С. 140.

⁷⁴ В этой связи обращу внимание на сообщение И.С. Зильберштейна, который в 1973 г. выражал недоумение в связи с тем, как американскому коллекционеру Б. Килгуру, побывавшему в СССР в 1926 и 1927 гг., удалось вывезти в США “редчайшие русские книги”, которые “ранее были в библиотеках Александра II, Александра III, Николая II, в к. Алексея Николаевича, Сергея Александровича, Михаила Николаевича, Константина Николаевича, Павла Александровича, в к. Ольги Николаевны, Елизаветы Маврикиевны, в библиотеках дворцов Зимнего, Гатчинского, Аничкова, Павловского, Александровского, Михайловского (...) и даже в Публичной библиотеке, в Эрмитаже” (Зильберштейн И.С. Указ. соч. С. 141–142). Однако трудно допустить, что Б. Килгур организовал хищение из многих и многих государственных учреждений, а затем смог перевезти все похищенные книги через границу. Скорее, в свете приведенных выше фактов (см. примеч. 71), можно предположить, что эти книги были проданы американскому коллекционеру советскими властями. (О масштабных продажах, фактически за бесценок, в 1920–1930-е годы за рубеж книжных сокровищ см.: Проданные сокровища России. С. 110–115. Здесь, в частности, воспроизведена фотокопия протокола (с резолюцией Сталина) закрытого заседания Политбюро ЦК ВКП(б) от 5 декабря 1933 г., на котором было принято решение о продаже уникального Синайского кодекса IV в., хранившегося в Публичной библиотеке в Ленинграде). Соображение это получает особое значение в связи с тем, что в коллекции Б. Килгура находились и автографы русских писателей, в том числе и рукопись одной из глав “Записок из Мертвого дома”. Косвенно этот факт также подтверждает возможность продажи властями за рубеж рукописей Достоевского. И.С. Зильберштейн (Указ. соч. С. 141) приводит и другой факт: в 1957 г. во Франции был обнаружен автограф письма Достоевского к сестре В.М. Карепиной от 12 ноября 1859 г., который в 1920-е годы хранился в Государственном историческом музее в Москве. Конечно,

нельзя исключать и возможности хищения, как предположил И.С. Зильберштейн, но в контексте настоящей статьи этот факт можно объяснить и иначе.

⁷⁵ Красовский Ю.А. Указ. соч. С. 344.

⁷⁶ И, по-видимому, именно Ю.А. Красовский, многолетний старший научный сотрудник ЦГАЛИ, включил (после 1983 г.) в фонд Достоевского (Ф. 212. Оп. 3. Ед. хр. 40) – как “сигнал” будущим исследователям! – *рукописную копию* докладной записки Н.М. Щекотова. Местонахождение *оригинала* этого документа, в свое время, очевидно, находившегося в закрытом фонде, и по сей день остается неизвестным исследователям Достоевского.

⁷⁷ Благодарю за указание на эту газету Н.Н. Богданова.

⁷⁸ В этой связи замечу, что 6 февраля 1922 г. в здании Исторического музея, в присутствии научной общественности, комиссией под председательством проф. П.Н. Сакулина был вскрыт “стальной ящик с бумагами Достоевского”, хранившийся в Музее еще с 1906 г., который А.Г. Достоевская завещала вскрыть только после ее смерти (см.: Утренники. С. 129; фотографию этого события см.: Лит. наследство. М., 1971. Т. 83. С. 169). Кроме того, собранию были предъявлены архивные материалы, извлеченные из чемодана, который был изъят летом 1921 г. в Крыму особым отделом севастопольской железнодорожной ЧК у сына писателя Ф.Ф. Достоевского “и хлопотами Исторического музея доставлен в Москву в его (Музея. – Б.Т.) распоряжение” (Утренники. С. 128; это была часть архива, оставшаяся в Ялте после смерти А.Г. Достоевской; подробнее см.: Тихомиров Б.Н. Последние годы Федора Федоровича Достоевского). Чемодан был вскрыт еще до собрания, “рукописи и документы (из) чемодана были зарегистрированы ранее, и собрание проверило опись” (Рукописи Достоевского // Печать и революция. 1922. Январь – март, кн. 1. С. 332). В связи с приведенными свидетельствами обращает внимание, что ни в одном отчете об этом мероприятии в Историческом музее не упоминается о *третьей* “емкости” с архивными материалами, находящейся в Музее, – том самом “жестяном ящике”, который весной 1917 г. был послан из Петрограда в Москву Е.П. Достоевской. Есть в одном из отчетов об этом мероприятии и еще одно загадочное указание. Безымянный обозреватель журнала “Печать и революция” пишет: «При напряженном внимании собрания был открыт ящик. В нем, в двух клеенчатых сумках, оказался целый ряд записных книжек писателя, с черновыми набросками и деловыми записками. Из рукописей самая ценная, на которой рукой Анны Григорьевны написано: “Братья Карамазовы. Ч. II. Всё”» (Там же). Однако в настоящее время в фондах Достоевского в РГБ, РГАЛИ и РО ИРЛИ рукопись с материалами к “Братьям Карамазовым”, соответствующая этому описанию, отсутствует. Отмечу особо, что в фондах РГБ, куда в 1929 г. перешел архив Достоевского из Исторического музея, вообще содержится лишь два разрозненных листка и оборот чернового письма с набросками к *второй* части (книги четвертая–шестая) “Братьев Карамазовых” (см.: Описание рукописей Ф.М. Достоевского. С. 40, 42. № 16, 19, 27).

⁷⁹ Вопреки распространенному мнению, С. Цвейг не переезжал в Южную Америку на *постоянное* жительство, но приехал туда в последние месяцы жизни в связи с работой над книгой “Бразилия – страна будущего”. Имущество и архив писателя, по-видимому, оставались в США. В частности, в журнале “Звезда” (2004. № 9. С. 144–158) К.М. Азадовским и Т.Л. Никольской была опубликована подборка писем к Цвейгу грузинского писателя Григола Робакидзе, хранящихся ныне в Reed Library (Фредония, США). Очевидно, что это часть оставшегося после смерти Цвейга архива. Кстати, именно с фигурой Г. Робакидзе,

который в 1922 г. в Тбилиси был одним из членов экспертной комиссии, принявшей часть “кавказского” архива Достоевского, выкупленную властями у В. Мгалоблишвили, связывала Т.И. Орнатская возможность того, что рукопись “Братьев Карамазовых” попала в коллекцию С. Цвейга (см.: *Орнатская Т.И.* Указ. соч. С. 187, 189–193). Опубликованные К.М. Азадовским и Т.Л. Никольской письма Г. Робакидзе эту версию не подтверждают.

⁸⁰ Цит. по: *Зильберштейн И.С.* Указ. соч. С. 140.

⁸¹ «Что же касается собранной им (Цвейгом. – Б.Т.) коллекции автографов, – пишет И.С. Зильберштейн, – то она была замечательнейшей, так как он, по его словам, задался целью “владеть в собственноручных подлинниках именно тем, что сделало бессмертных бессмертными”» (Там же. С. 139).

⁸² В настоящее время хранится: *The British Library. Manuscripts Catalogue. Stefan Zweig Collection. Vol. CXLIII.* Благодарю за указание на место хранения автографа проф. В.Н. Захарова.

⁸³ *Зильберштейн И.С.* Указ. соч. С. 140.





БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ, ПОСВЯЩЕННЫХ РОМАНУ “БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ” ЗА ПОСЛЕДНИЕ ЧЕТЫРЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ

(Звездочкой помечены те статьи и монографии, которые отчасти построены на материале романа “Братья Карамазовы”, или, формально не являясь разборами романа, трактуют вопросы, принципиально важные для его анализа и интерпретации)

1. *Аверинцев С.С.* Точка зрения “адвоката дьявола” // *Искусство кино*. 1994. № 4.
2. *Аверинцев С.С.* “Великий инквизитор” с точки зрения *advocatus diaboli* // *Аверинцев С.С.* София – Логос: Словарь. Киев, 2001.
3. *Альми И.Л.* О “составе” “поэмы” в романе Достоевского (“Братья Карамазовы”) // *Достоевский и современность*. Новгород, 1988. С. 9–11.
4. *Альми И.Л.* О художественно-идеологическом смысле главы “Черт. Кошмар Ивана Федоровича” // *Достоевский и современность*. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 1–4.
5. *Альми И.Л.* Об одной из глав романа “Братья Карамазовы” (“Черт. Кошмар Ивана Федоровича”) // *Достоевский и мировая культура*. М., 1996. № 7. С. 4–17. То же // *Альми И.Л.* Статьи о поэзии и прозе. Владимир, 1999. Кн. 2. С. 105–120.
6. **Альми И.Л.* Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского // *Альми И.Л.* Статьи о поэзии и прозе. Владимир, 1999. Кн. 2. С. 170–188.
7. *Альми И.Л.* Поэтика образов праведников в поздних романах Достоевского: (Пафос умиления и характер его воплощения в фигурах странника Макара и старца Зосимы) // *Достоевский: Материалы и исследования*. СПб., 2000. Т. 15. С. 264–272. То же // *Альми И.Л.* Статьи о поэзии и прозе. Владимир, 1999. Кн. 2. С. 121–131.
8. **Артемяева С.В.* Случаи цитирования Ф.М. Достоевским Откровения Иоанна Богослова // *Достоевский. Дополнения к комментарию* / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.
9. *Архипова А.В.* К истории одной интерпретации (Достоевский и Толстой) // *Достоевский и современность*. Новгород, 1988. С. 21–23.
10. *Альтман М.С.* Еще об одном прототипе Федора Павловича Карамазова // *Вопр. лит.* 1970, № 3. С. 252–254.
11. **Альтман М.С.* Достоевский: По вехам имен. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та. 1975.

12. *Бабович М.* Поэма “Великий инквизитор” // Рус. лит. 1984. № 2. С. 74–93.
13. *Багно В.Е.* К источникам поэмы “Великий инквизитор” // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 107–119.
14. **Барсотти Д.* Достоевский: Христос – страсть жизни / Пер. Л. Харитонова. М., 1999. 249 с.
15. *Баршт К.А.* “Научите меня любви”: К вопросу о Н.Ф. Федорове и Ф.М. Достоевском // Простор. 1989. № 7.
16. *Баршт К.* “ARIMAN”, “ARIUS”. Заметки о двух загадочных записях Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 21–35.
17. *Башикиров Д.Л.* Тема “суда” в романе “Братья Карамазовы” // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2001. С. 16–31.
18. *Башикиров Д.Л.* “Преступление” и “наказание” в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2002. С. 3–28.
19. *Башикиров Д.Л.* Тема “пира” в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2003. С. 9–23.
20. *Бахтина О.Н.* Житие старца Зосимы в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” (проблема жанра) // Достоевский и время. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. С. 69–73.
21. *Безносков В.Г.* Земное – небесное в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 35–41.
22. *Белов С.* Еще одна версия о продолжении “Братьев Карамазовых” // Вопр. лит. 1971. № 10. С. 254–255.
23. *Белов С.В.* Правда и ложь в “Легенде о Великом инквизиторе” в “Братьях Карамазовых” // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 434–439.
24. *Белов С.В.* “Бунт Ивана Карамазова” // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 41–42.
25. *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский и оптинский старец Амвросий // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004. С. 269–278.
26. *Беляев В.В.* Антиномия живого и мертвого в “Братьях Карамазовых” Достоевского и образ Павла Смердякова // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 42–49.
27. *Беляев В.В.* Имя “Грушенька” в “Братьях Карамазовых” как антропоним // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 176–181.
28. *Берковский Н.* О “Братьях Карамазовых” // Вопр. лит. 1981. № 3. С. 197–213. То же // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985.
29. *Берковский Н.* Достоевский в новом театральном воплощении. 1. “Братья Карамазовы и МХАТ (1960). 2. “Село Степанчиково” в Ленинградском театре комедии (1970) // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 365–395.
30. *Билинкис Я.С.* Братья Карамазовы на экране и Достоевский сегодня // Билинкис Я.С. Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов. Л., 1974.
31. *Богданов В.А.* О сюжетно-композиционной структуре “Братьев Карамазовых” // Писатель и жизнь: Сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. М., 1981.
32. *Боград Г.Л.* Предание семьи А.С. Пушкина в романе “Братья Карамазовы” // Достоевский и современность. Новгород, 1988. С. 29–30.
33. *Боград Г.Л.* Так где же рукопись “Братьев Карамазовых”? // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1996. 12–13 дек.
34. *Бодров Е.Н.* Об отношении Ф.М. Достоевского к чудесам // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 50–55.

35. *Борисова В.В. Фольклорно-мифологическая основа категории земли у Ф.М. Достоевского // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1979. Вып. 6.
36. Борисова В.В. Традиции Ф.М. Достоевского в романе Ч.Т. Айтматова "Плаха" // Достоевский и современность. Новгород, 1988. С. 31–32.
37. Борисова В.В. Фома Данилов – русский "богатырь", или к вопросу о национально-религиозных основах творчества Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1993. С. 19–22.
38. Бочаров С.Г. О двух пушкинских реминисценциях в "Братьях Карамазовых" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 145–153.
39. Бочаров С.Г. Праздник жизни и путь жизни // Русские пиры. СПб., 1998.
40. Бочаров С.Г. Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 192–226.
41. Бочаров С.Г. "Ты человечество презрел..." // Новый мир. 2002. № 8.
42. "Братья Карамазовы". Черновые наброски / Публ. Т.И. Орнатской // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 69–71.
43. Буданова Н.Ф. "А поле битвы – сердца людей": ("Братья Карамазовы" и "Девяносто третий год") // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 137–161.
44. Буданова Н.Ф. История "обращения к смерти" Ришара, рассказанная Иваном Карамазовым // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 106–119.
45. Буданова Н.Ф. "Не убий": Достоевский и проблема смертной казни // Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1999–2000. Т. 30. С. 383–399.
46. *Буданова Н.Ф. Эпистолярный диалог о Достоевском К.Н. Леонтьева и В.В. Розанова // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 129–144.
47. Бузина Т. Мотивы Духовных стихов в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и мировая культура. СПб., 1996. № 6. С. 62–81.
48. Бузина Т.В. "Братья Карамазовы": Дополнения к комментарию // Достоевский: Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.
49. Бузина Т.В. Обычай поминовения за упокой при жизни, его трансформация и связь с покаянной дисциплиной // Там же.
50. Буланов А.М. Статья Ивана Карамазова о церковно-общественном суде в идейно-художественной структуре последнего романа Ф.М. Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 125–136.
51. *Бушуева С. Достоевский на зарубежной сцене: (Обзор) // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 463–492.
52. Васильева Г.М. "Фауст" И.В. Гёте в восприятии Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 31–33.
53. Ветловская В.Е. Развязка в "Братьях Карамазовых" // Поэтика и стилистика русской литературы: Сб. памяти В.В. Виноградова. Л., 1971. С. 84–98.
54. Ветловская В.Е. Символика чисел в "Братьях Карамазовых" // Древнерусская литература и ее традиции в русской литературе XVIII–XIX вв. Л., 1971. С. 143–161.
55. Ветловская В.Е. Литературные и фольклорные источники "Братьев Карамазовых" // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 325–354.

56. *Ветловская В.Е.* Достоевский и поэтический мир Древней Руси: (Литературные и фольклорные источники “Братьев Карамазовых”) // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 26.
57. *Ветловская В.Е.* Поэтика романа “Братья Карамазовы”. Л., 1977.
58. *Ветловская В.Е.* Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. “Строительная жертва” // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. С. 81–113.
59. *Ветловская В.Е.* “Братья Карамазовы”: Дополнения к комментарию // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 190–191.
60. *Ветловская В.Е.* Pater Seraphicus // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С.163–178.
61. *Ветловская В.Е.* Апокриф “Хождение Богородицы по мукам” в “Братьях Карамазовых” // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. № 11. С. 35–47.
62. *Ветловская В.Е.* “Идеал Мадонны” в “Братьях Карамазовых” // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2000. Т. 15. С. 305–326.
63. *Викторович В.А.* Дополнения к комментарию: “Братья Карамазовы” // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 158–159.
64. **Викторович В.А.* Достоевский и Вл. Соловьев // Достоевский и мировая культура. СПб., 1993. № 1, ч. 2. СПб., 1993. С. 5–31.
65. **Викулова Л.С.* Глаголы говорения в функции введения прямой речи как средство художественно-образной конкретизации // Функциональные разновидности речи в коммуникативном аспекте. Пермь, 1988. С. 128–135.
66. **Вильмонт Н.Н.* Достоевский и Шиллер. М., 1984.
67. *Виноградов И.* Два этюда о Достоевском // Континент. 1997. № 90.
68. *Власкин А.П.* Идеологический контекст в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”. Челябинск: Челябинский гос. пед. ин-т, 1987.
69. *Власкин А.П.* Анализ ситуативного поведения героев в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” // Филол. науки. 1988. № 3. С. 20–26.
70. **Власкин А.П.* Вера в народ и народная вера в творчестве Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1993. С. 38–42.
71. **Власкин А.П.* Творчество Ф.М. Достоевского и народная религиозная культура. Магнитогорск, 1994.
72. *Власкин А.П.* Старец Зосима и “Верующие бабы” // Достоевский и современность. Новгород, 1995. С. 51–52.
73. *Власкин А.П.* “Знающие” и “понимающие” герои в романе “Братья Карамазовы” // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 32–36.
74. *Волькенштейн В.* Качалов – Иван Карамазов // Москва театральная. М., 1960. С. 335–346.
75. *Галаган Г.Я.* Сад Федора Павловича Карамазова // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2000. Т. 15. С. 327–333.
76. *Галаган Г.Я.* “Царство” раздора и слуга Павел Смердяков // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2001. Т. 16. С. 175–187.
77. **Галкин А.Б.* Музыкальное мышление Ф.М. Достоевского и лейтмотивность композиции его романов // Достоевский и мировая культура. М., 1994. № 3. С. 110–138.
78. **Гачева А.Г.* Тютчевские строки в мире Достоевского // Начало. М., 1995. Вып. 3. С. 56–79.

79. Гачева А.Г. Полемика с протестантизмом в "Братьях Карамазовых" // Достоевский и современность. Новгород, 1995. С. 52–66. То же: Вера от разума или вера от любви? // Лит. учеба. 1996. № 4. С. 129–142.
80. *Гачева А. "Приди на помощь моему неверью!..." (Вопрос о "современном человеке" у Ф.М. Достоевского и Ф.И. Тютчева) // Достоевский и мировая культура. М., 2003. № 17. С. 268–340.
81. Гачева А.Г. Новые материалы к истории знакомства Достоевского с идеями Федорова // Н.Ф. Федоров: pro et contra. СПб., 2004. Кн. 1. С. 814–843.
82. *Гачева А.Г. "Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...": Достоевский и Тютчев. М., 2004. 640 с.
83. Гершельман К. "Бунт" Ивана Карамазова // Мосты. Мюнхен, 1960. Кн. 5. С. 214–229.
84. *Гиголов М.Г. К проблеме самоубийства в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1988. С. 39–40.
85. *Голова С.В. Наследие византийских отцов Церкви как фоновая структура в художественном мире Достоевского // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 9. С. 67–75.
86. *Голосовкер Я.Э. Достоевский и Кант. М., 1963.
87. Григорьев Г.И., Кузнецов О.Н. От Ивана Карамазова к Ивану Бездомному: (Достоевский и эстетико-психологические исследования соотношения раздвоенной души и атеизма в литературе XX в.) // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 70–74.
88. *Григорьев Д. Достоевский в русской церковной и религиозно-философской критике // Вольная мысль. Мюнхен, 1968. № 4. С. 88–136.
89. *Григорьев Д., протоиерей. Достоевский и Церковь: У истоков религиозных убеждений писателя. М., 2002.
90. Григорьев Д., протоиерей. Преподобный Амвросий и старец Зосима Достоевского (У истоков религиозно-философских взглядов писателя) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2001. Т. 16. С. 15–163.
91. Гумерова А.Л. Поэма о Великом инквизиторе и роман о Понтии Пилате // Достоевский и мировая культура. М., 2003. № 17. С. 341–364.
92. Гумерова А.Л. Главный герой внутреннего сюжета романа "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2003. С. 33–38.
93. *Делл'Аста А. Красота и спасение в мире Достоевского // Христианство и русская литература. СПб., 1999. Сб. 3. С. 250–262.
94. Денисова А.В. О публицистичности романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 1. С. 45–48.
95. Деханова О.А. Легенда о меделянской собаке // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2002. С. 79–88. То же, дополненное // Достоевский: Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.
96. Деханова О.А. О мовешках и мамуре // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2003. С. 52–57.
97. Деханова О.А. Реплика по поводу "кухонных талантов" Смердякова // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004. С. 89–95.
98. Джексон Р.-Л. Вынесение приговора Федору Павловичу Карамазову // Достоевский: Материалы и исследования. 1976. Т. 2. Л., С. 137–144. То же, в полном виде: Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 173–183.
99. Джексон Р.Л. Проблема веры и добродетели в "Братьях Карамазовых" // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1991. Т. 9.

100. *Димитров Е. Безмолвие у Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 1. С. 48–51.
101. *Димитров Е. "Демонология Достоевского": (К проблеме зла у Достоевского) // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 2. С. 40–47.
102. Долинин А.С. Последние романы Достоевского: Как создавались "Подросток" и "Братья Карамазовы". М.; Л., 1963.
103. Долинин А.С. Зарождение главной идеи Великого Инквизитора // Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. Л., 1989. С. 97–101.
104. Дудкин В.В. Великий Инквизитор Достоевского и Жрец Ницше // Достоевский и мировая культура. СПб., 1994. № 2. С. 127–150.
105. *Дудкин В.В. Достоевский и Ницше. Петрозаводск, 1994. [Особенно: с. 73–92].
106. Дудкин В.В. Русско-немецкий Фауст // Русская германистика: Ежегодник российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2004. Т. 1. С. 225–232.
107. Евнин Ф.И. Достоевский и русская литература конца XIX – начала XX в.: (Заметки) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 206–217. [1. Отголоски "бунта" Ивана Карамазова в рассказе В.Г. Короленко "Сон Макара". 2. Отголоски рассказа Достоевского "Мальчик у Христа на елке" в последующей литературе.]
108. Есаулов И.А. Право и благодать в "Братьях Карамазовых" // Достоевский и современность. Новгород, 1995. С. 91–93.
109. Ефимова Н. Мотив библейского Иова в "Братьях Карамазовых" // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 122–131.
110. Жиркова М.А. К вопросу о характере и роли исповедей в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 2. С. 69–71.
111. Жиркова М.А. Исповедь и проповедь в житии старца Зосимы // Достоевский и современность. Новгород, 1992. С. 32–35.
112. Зандер Л.А. Монашество в творениях Достоевского (идеал и действительность) // Записки Русской Академической Группы в США. Нью-Йорк, 1981. Т. 14.
113. Захаров В.Н. Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание: Межвуз. сб. / Отв. ред. И.П. Лупанова. Петрозаводск, 1974. С. 98–125.
114. Захаров В.Н. Фантастическое как категория поэтики Достоевского семидесятых годов // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб. / Отв. ред. М.М. Гин. Петрозаводск, 1981. С. 41–54.
115. *Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. 208 с.
116. Захаров В.Н. Читатель как субъект повествования в "Братьях Карамазовых" // Достоевский и современность. Новгород, 1993. Ч. 2. С. 56–62.
117. *Захаров В.Н. О христианском значении основной идеи Достоевского // Ф.М. Достоевский и мировая культура. СПб., 1993. № 2. С. 5–13.
118. *Захаров В.Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты произведений Достоевского: Сб. ст. / Отв. ред. В.Н. Захаров. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 37–49.

119. *Захаров В.Н.* "Братья Карамазовы": Метафизика текста // "Die Bruder Karamasov": Dostoejewskijs letzter Roman in heutiger Sicht. Dresden: Dresden Univ. Press, 1997. S. 213–227.
120. **Захаров В.Н.* Умиление как категория поэтики Достоевского // Celebrating Creativity. Essays in honour of Jostein Bortnes / Ed. by K.A. Grimstad and I. Lunde. Bergen, 1997. P. 237–255.
121. *Захаров В.Н.* Осанна в горниле сомнений // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 18 т. М.: Воскресение, 2004. Т. 14. С. 345–357.
122. *Зверева Т.В.* Проблема словесного знака и структура романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы". Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996.
123. *Зозраб И.* Редакторская деятельность Ф.М. Достоевского в журнале "Гражданин" и религиозно-нравственный контекст "Братьев Карамазовых": (К истории создания романа) // Рус. лит. 1996, № 1. С. 55–77.
124. *Зозраб И.* Об одном интертексте в "Братьях Карамазовых" // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1998. С. 424–441.
125. **Иванов В.В.* Приемы включения в "Большой диалог" персонажей косноязычия и молчания у Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1995. С. 93–99.
126. *Иванов В.В.* "Вещие вещи" Федора Достоевского (наблюдения над поэтикой предметного) // Достоевский и современность. Великий Новгород, 1999. С. 29–32.
127. *Иванов В.В.* Мифологическая теофания: персонажи, рожденные смертью // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2001. С. 65–72.
128. **Иванчикова Е.А.* Функциональная распределенность повествовательных форм в художественных текстах Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1992. С. 47–51.
129. *Иванчикова Е.А.* Функции автора и рассказчика в повествовательной структуре "Братьев Карамазовых" // Достоевский и современность. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 63–68.
130. **Иванчикова Е.А.* Как говорят герои Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 143–152.
131. *Иванчик Т.* Легенда о Великом Инквизиторе и откровение Иоанна Богослова // Достоевский и современность. Великий Новгород, 1999. С. 42–47.
132. *Игнатъев А.А.* О "Фон Зонах" и "босоножках" в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 103–115.
133. *Игорев Б.* "Сторож брату своему...": Ф.М. Достоевский "Братья Карамазовы" // Столетия не сотрут...: Русские классики и их читатели. М., 1988. С. 337–382.
134. *Извекова Т.Ф.* Проблемы симметрии-асимметрии в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Аспирантский сборник НГПУ-2001. Новосибирск, 2001. Ч. 3. С. 83–83.
135. *Извекова Т.Ф.* "Правое"–"левое" в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Молодая филология 4. Новосибирск, 2002. Ч. I. С. 128–138.
136. *Ионина М.А.* Книга Иова в романах Ф.М. Достоевского "Подросток" и "Братья Карамазовы" // Достоевский и время. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. С. 48–62.
137. *Казак В.* Образ Христа в "Великом инквизиторе" Достоевского // Достоевский и мировая культура. М., 1995. № 5. С. 37–53.

138. *Кандауров О.* Встреча трех заветов // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 9. С. 76–85.
139. *Кантор В.К.* “Братья Карамазовы” Ф. Достоевского. М., 1983. 192 с.
140. *Кантор В.* Кого и зачем искушал черт: (Иван Карамазов: соблазны “русского пути”) // Вопр. лит. 2002. Март-апрель.
141. *Капилуни С.-М.* Отказ Ивана // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 115–117.
142. *Касаткина Т.А.* Второстепенный персонаж? // Начало. М., 1992. Вып. 2. С. 88–100.
143. *Касаткина Т.А.* Теодицея от Ивана Карамазова // Достоевский и мировая культура. М., 1996. № 7. С. 49–62.
144. **Касаткина Т.А.* Фантазия на тему биографии Достоевского // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 57–65.
145. **Касаткина Т.А.* Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского: “Преступление и наказание”. “Бесы”. “Идиот”. “Братья Карамазовы”. “Подросток” // Достоевский в конце XX в. М., 1996. То же, дополненное: Образы и образа // Касаткина Т.А. О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа “реализма в высшем смысле”. М.: ИМЛИ РАН, 2004.
146. **Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. М.: Наследие, 1996. 336 стр.
147. *Касаткина Т.А.* “Идиот” и “чудак”: синонимия или антонимия? // Вопр. лит. М., 2001. Март-апрель. С. 90–103. То же // *Касаткина Т.А.* О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа “реализма в высшем смысле”. М.: ИМЛИ РАН, 2004.
148. *Касаткина Т.А.* Книга Иова как эталон при прочтении “Братьев Карамазовых” // Достоевский и мировая культура. СПб., 2001. № 16. С. 205–211. То же, дополненное: История Ивана Карамазова на фоне книги Иова: Священная история как ключ к пониманию события и поступка // *Касаткина Т.А.* О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа “реализма в высшем смысле”. М.: ИМЛИ РАН, 2004.
149. *Касаткина Т.А.* Взаимоотношения человека с природой в христианском мирозерцании Достоевского // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: Материалы Междунар. конф., состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22–25 августа 2000 г. М., 2002. С. 304–313. То же, дополненное: Смысловое поле слова “природа”: взаимоотношения человека с природой в христианском мирозерцании Достоевского // *Касаткина Т.А.* О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа “реализма в высшем смысле”. М.: ИМЛИ РАН, 2004.
150. *Касаткина Т.А.* Подготовка текстов, составление, примечания, вступительные статьи, комментарии // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 9 т. М.: Астрель-АСТ, 2004. Т. 7–8. Братья Карамазовы.
151. *Касаткина Т.А.* “Ошибка героя” как особый прием в произведениях Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XIX Международных Старорусских чтений 2004 г. Великий Новгород, 2005. С. 117–128.
152. *Касаткина Т.А.* Пунктуация как художественный прием: К проблеме текстологии произведений Ф.М. Достоевского в XX в. // Достоевский. Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.

153. Касаткина Т.А. Комментарий к комментарию: возвращение Жучки и меделянский щенок // Там же.
154. Катаев В.Б. "Все за всех виноваты": (К истории мотива в русской литературе) // Достоевский и мировая культура. М. 1997. № 9. С. 40–45.
155. Каширина Л.Г. Содержательная сущность образа Алеши Карамазова и ее репрезентация в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1989. С. 51–53.
156. Кийко Е.И. Из истории создания "Братьев Карамазовых" (Иван и Смердяков) // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 125–129.
157. Кийко Е.И., Пошеманская Ц.М. Неизвестный источник текста романа "Братья Карамазовы" // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 3–12.
158. Кийко Е.И. Достоевский и Гюго: (Из истории создания "Братьев Карамазовых") // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 166–172.
159. *Кийко Е.И. Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 120–128.
160. Кийко Е.И. К творческой истории "Братьев Карамазовых". 1. Реализм фантастического в главе "Черт. Кошмар Ивана Федоровича" и Эдгар По. 2. Лексикологическая заметка: "пачкать" или "пичкать" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 256–263.
161. Киносита Т. Идея воскресения в романе "Братья Карамазовы" и японский поэт Хагивара Сакутаро // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 260–264. То же // Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Ф.М. Достоевского. СПб., 2005. С. 153–161.
162. Кирпотин В. "Братья Карамазовы" как философский роман // Вопр. лит. 1983. № 2. С. 106–135.
163. *Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в контексте литературных связей. Кишинева, 1983.
164. *Клейман Р.Я. Поэтика рефренов в художественном мире Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1992. С. 59–62.
165. Клейман Р.Я. "О горячности сердца отца Паисия" (К проблеме преемственности духовного отца в системе метонимических замещений романа "Братья Карамазовы") // Достоевский и современность. Новгород, 1995. С. 114–116.
166. *Клейман Р.Я. Метонимическое *qui pro quo* в поэтике Достоевского (Черт. Кошмар русской интеллигенции и современная трагедия отечества) // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 65–69.
167. Клейман Р. Радищев – Достоевский – Венедикт Ерофеев: Путешествие в вечность по маршруту "Петербург – Москва – Петушки" // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 123–135.
168. Клюс Э. Образ Христа у Достоевского и Ницше // Достоевский и мировая культура. СПб., 1993. № 1, ч. 2. С. 106–131.
169. *Князев А. "Бездны мрачной на краю": (Тютчев и Достоевский) // Вопр. лит. 1990. № 4.
170. Князева А.В. Традиции пушкинской драматургии в "Братьях Карамазовых" Ф.М. Достоевского // Взаимодействие жанров, художественных направлений и традиций в русской драматургии XVIII–XIX вв. Куйбышев, 1988. С. 120–132.

171. Ковач А. Иван Карамазов: Фауст или Мефистофель? // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 153–163.
172. Ковач А. Сюжетная память в персональном повествовании (Жанрообразование в "Великом инквизиторе" Достоевского) // *Studia Russica IX*. Вр., 1987. Vol. 11. С. 92–117.
173. *Ковач А. Косой луч заходящего солнца (К реконструкции одного "фантастического" мотива Ф.М. Достоевского) // *Поиски в инаковом: Фантастика и русская литература XX в. (La Tradition fantastique et la littérature russe du XXe siècle)*. Lausanne, 1994. Р. 17–42.
174. Ковина Е. Некоторые символические значения пространственно-временной составляющей в романе "Братья Карамазовы" // *Достоевский и мировая культура*. СПб., 2000. № 15. С. 99–111.
175. Ковсан М.Л. Как создавались "Братья Карамазовы" // *Лит. учеба*. 1988. № 4. С. 143–148.
176. Коган Г.Ф. Свидригайлов и "фантастический" двойник Ивана Карамазова // *Достоевский и современность*. Новгород, 1992. С. 64–70.
177. *Кожевникова Н.А. Чужая речь в изображении Ф.М. Достоевского // *Достоевский и современность*. Новгород, 1989. С. 57–58.
178. *Кожевникова Н.А. Сравнения в произведениях Ф.М. Достоевского // *Достоевский и современность*. Новгород, 1991. Ч. 2. С. 112–117.
179. Корнажев П. Достоевский и адвокат Фетюкович // *Общество и право*. 1989. № 12. С. 36–38.
180. *Коробова М.М. САД: Лексическая многомерность // *Достоевский и современность*. Великий Новгород, 2002. С. 125–129.
181. Криволапов В.Н. Об одном источнике "Братьев Карамазовых" // *Рус. лит.* 1985. № 2. С. 177–179.
182. Криницын А.Б. Сон о "дите" Дмитрия Карамазова. Опыт комментария // *Достоевский. Дополнения к комментарию* / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.
183. Кроо К. Еще раз о тайне гимна в романе "Братья Карамазовы": ("Элевзинский праздник" – мистерия гимна) // *Достоевский и мировая культура*. СПб.; М., 2004. № 20. С. 170–192.
184. Кроо К. "Pro и contra" в "Братях Карамазовых" // *Studia Slavica Hung. Вр.*, 1991–1992. Vol. 37. Р. 353–377.
185. Кроо К. "Трагический гимн" радости в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы": О проблеме семантической когерентности интертекста // *Поэтика Достоевского* / Ed. S. Daugovich, A. Neminschii, J. Sidjakov. Рига: Ун-т Латвии, 2005.
186. *Кузнецов Б. Сходящиеся параллели: Еще об Эйнштейне и Достоевском // *Новый мир*. 1979. № 3. С. 224–235.
187. *Кузнецов О.Н., Лебедев В.И. Значение образа консультирующего врача в раскрытии антибуржуазной направленности творчества Ф.М. Достоевского // *Достоевский и современность*. Новгород, 1988. С. 68–70.
188. Кузнецов О.Н., Лебедев В.И. Болезнь или развитие? Оптимизм "Симфонии истерий" в романе "Братья Карамазовы" // *Достоевский и современность*. Новгород, 1991. Ч. 2. С. 102–107.
189. Кузнецов О.Н., Лебедев В.И. Алеша Карамазов в ряду духовных целителей Достоевского // *Достоевский и современность*. Новгород, 1992. С. 74–80.

190. Кузнецов О.Н. Нервные дети в романе "Братья Карамазовы" и гуманистическое направление советской юношеско-детской литературы // Достоевский и современность. Новгород, 1993. С. 78–83.
191. Кузнецов О.Н. Судебно-следственные ошибки в "Братьях Карамазовых" и "Шведской спичке" А.П. Чехова // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004. С. 126–131.
192. Кукушка Ч. Герменевтическая модель романа-прозрения в "Братьях Карамазовых". Ч. 1 // Slavica XXVIII. Debrecen, 1997. С. 85–102.
193. Кукушка Ч. Герменевтическая модель романа-прозрения в "Братьях Карамазовых". Ч. 2 // Slavica XXIX. Debrecen, 1999. С. 133–148.
194. Куплевацкая Л.А. Символика хронотопа и духовное движение героев в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 1. С. 103–108. То же, дополненное // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 90–100.
195. *Куплевацкая Л.А. Хронотоп трактира и его функции в романах Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 2. С. 107–112.
196. *Купченко В.П. Ф. Достоевский и М. Волошин // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 203–217.
197. Курляндская Г.Б. Смысл и истоки философской позиции Ивана Карамазова // Достоевский и современность. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 83–85.
198. Кусков В.В. Мотивы древнерусской литературы в романе "Братья Карамазовы" // Вестн. МГУ. Филология. 1971. № 5. С. 21–28.
199. Лакишин В.Я. Суд над Иваном Карамазовым // Подъем. 1982. № 1.
200. Ланцов А.С. Житийные источники романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 141–149.
201. *Лапкина Г.А. В поисках новых решений (Достоевский на советской сцене, 1920–1930 гг.) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 221–243.
202. Лаут Р. К вопросу о генезисе "Легенды о Великом инквизиторе" // Вопр. философии. 1990. № 1.
203. Левина Л.А. Функциональный взаимопереход события и слова в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 1. С. 113–118.
204. Левина Л.А. От "Братьев Карамазовых" к "Мастеру и Маргарите" (Традиция русского философского романа) // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 2. С. 125–130.
205. Левина Л.А. Соотношение факта и его интерпретации в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1992. С. 88–92.
206. Левина Л.А. "Новый Иов" в "Братьях Карамазовых" // Достоевский и современность. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 85–90.
207. Левина Л. Роман о богоульстве и опровержении его (Некоторые аспекты поэтики "Братьев Карамазовых") // Начало. М., 1995. Вып. 3. С. 80–98.
208. Левина Л.А. "Новый Иов" в творчестве Ф.М. Достоевского и русской культуре XX века // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 204–220.
209. Лепяхин В. Икона в творчестве Достоевского ("Братья Карамазовы", "Кроткая", "Бесы", "Подросток", "Идиот") // Достоевский: Материалы и

- исследования. СПб., 2000. Т. 15. С. 237–263. То же: Достоевский: Икона и образ ("Братья Карамазовы", "Кроткая", "Бесы", "Подросток", "Идиот" // Лепахин В. Икона в изящной словесности. Szeged, 1999. С. 191–221. То же // Лепахин В. Икона в русской художественной литературе. М., 2002. С. 316–352.
210. *Линков В.* Теория, сознание и жизнь в понимании Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 9. С. 94–99.
211. **Лурье В.М.* Христианский идеал Достоевского и христианская святость // Достоевский и современность. Новгород, 1989. С. 65–66.
212. *Лурье В.М.* "Братья Карамазовы". "Дневник писателя". Дополнения к комментарию. 1. "Прилог по Дамаскину". 2. "Церковь – весь народ" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9.
213. **Лурье В.М.* Догматика "религии любви": Догматические представления позднего Достоевского // Христианство и русская литература. СПб., 1996. Сб. 2. С. 290–309.
214. *Лучников М.Ю.* О статусе повествующего лица в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1989. С. 67–68.
215. *Лучников М.Ю.* Мотив вины и его место в сюжете романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 1. С. 119–122.
216. *Лысенкова Е.И.* Проблема Шиллера в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" ("шиллеровское" в структуре образа Дмитрия Карамазова) // Достоевский и современность. Новгород, 1989. С. 68–71.
217. *Лысенкова Е.И.* Значение шиллеровских отражений в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и мировая культура. СПб., 1994. № 2. С. 176–198.
218. *Любимов Б.Н.* Еще раз об одном источнике "Братьев Карамазовых" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 7. С. 207–210.
219. **Меднис Н.Е.* Трактир как вид пространства в романах Достоевского. (К проблеме социально-культурной характеристики пространства) // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1987. С. 83–85.
220. *Мелетинский Е.М.* Достоевский в свете исторической поэтики: Как сделаны "Братья Карамазовы". М., 1996. 109 с.
221. **Мелетинский Е.М.* Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001. 189 с.
222. *Меркурьева Н.А.* Богоборец Иван Карамазов // Русская провинция. 2000. № 1/33. С. 94–96.
223. *Миллионщикова Т.М.* "Родство" и "неродственность" в "Братьях Карамазовых" // Литературоведческий журнал 2002. № 16.
224. *Миронова В.А.* Преступление и наказание Ивана Карамазова // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2002. С. 147–149.
225. *Миронова В.А.* Преступление и наказание по Ф.М. Достоевскому // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2003. С. 106–111.
226. *Митрофанов Г., протоиерей.* "Духовная правда" Великого инквизитора и митрополит Сергей (Страгородский) // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2002. С. 247–258.
227. *Михновец Н.* "Аще забуду тебе, Иерусалиме...": место и значение 136 псалма в семантической системе финала "Братьев Карамазовых" // Достоевский и мировая культура. СПб., 2004. № 19. С. 41–58.

228. *Михновец Н. 136-й псалом в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 61–91.
229. Михнюкевич В.А. Фольклорный контрапункт "Братьев Карамазовых" // Достоевский и современность. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 92–96.
230. Михнюкевич В.А. Духовные стихи в системе поэтики Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 77–89.
231. Михнюкевич В.А. Аргументы от "народного православия" в полемике автора с Иваном Карамазовым // Достоевский и современность. Новгород, 1995. С. 141–145.
232. Михнюкевич В.А. Старец Зосима как русский "всечеловек" // Достоевский и современность. Старая Русса, 1998. С. 102–103.
233. Моисеева Н.И. Отечественная православная традиция психолого-характерологического значения имен в романе "Братья Карамазовы" Ф.М. Достоевского и книге "Имена" Павла Флоренского // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 9. С. 113–125.
234. Мотидзуки Т. Тема казуистики в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 8. С. 127–133. То же // Достоевский в конце XX в. / Сост. К. Степанян. М., 1996. С. 289–297.
235. Мюллер Л. "Легенда о Великом инквизиторе" Ф.М. Достоевского // Достоевский: Сб. науч. и науч.-метод. ст. К восьмидесятилетию академика РАН Георгия Михайловича Фридлендера. Калининград, 1995. С. 43–51. Пер. с нем. Г. Шабалиной.
236. *Назирова Р.Г. Автор и литературная традиция: (О некоторых особенностях поэтики Достоевского) // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974.
237. *Назирова Р.Г. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского // Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978. С. 223–228.
238. *Назирова Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982.
239. *Назирова Р.Г. Проблема художественности Ф.М. Достоевского // Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза. Екатеринбург, 1991.
240. *Назирова Р.Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе: Сравнительная история фабул: Дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1995.
241. Натова Н. Философские основы главной формулы Ивана Карамазова // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: Материалы Междунар. конф., состояв. в Университете Тиба (Япония) 22–25 августа 2000 г. М., 2002. С. 407–419.
242. Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. 3-е изд. М., 2002. [Глава о Достоевском].
243. Нельс С.М. Комический мученик: (К вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского) // Рус. лит. 1972. № 1.
244. Никитин А.В. Лирика Шиллера в "Исповеди горячего сердца" ("Братья Карамазовы" Достоевского // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1975. С. 134–140.
245. Новикова Е.Г. Монашество и брак – оппозиция или синтез? (Глава "Кана Галилейская" романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы") // Достоевский и современность. Кемерово, 1996. С. 78–79.
246. Новикова Е.Г., Серебренников Н.В. А.М. Бухарев как возможный прототип Алеши Карамазова // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 96.

247. Нойхойзер Р. Шестая книга "Братьев Карамазовых" в восприятии современного читателя // Достоевский и современность. Новгород, 1993. С. 101–102.
248. Одаcima Т. Смерть доброго человека и продолжение его жизни в душах других людей – такова формула веры в воскресение скептика Достоевского? // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 8. С. 146–153.
249. Олливе С. Полемика по поводу образа Иисуса Христа в творчестве Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XIX–XX вв. Петрозаводск, 1994.
250. Орнатская Т.И. Достоевский и рассказы А.В. Корвин-Круковской (Жаклар): 1. Отклик Достоевского на рассказ А.В. Корвин-Круковской "Сон"; 2. Герой повести А.В. Круковской "Михаил" и Алеша Карамазов // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6.
251. Орнатская Т.И. К истории утраты рукописей романа "Братья Карамазовы" // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 181–193.
252. Осокина Е.А. "Роман" и "служба" как литературная форма: "Братья Карамазовы" Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 154–165.
253. Пигин А.В. К вопросу о древнерусских источниках романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 193–198.
254. *Поддубная Р.Н. "Космическое чувство" в художественной прозе "Дневника писателя" Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1988. С. 84–87.
255. Поддубная Р.Н. Малая проза "Дневника писателя" и "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 1. С. 137–142. То же // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 131–142.
256. Поддубная Р.Н. Традиции Достоевского и сюжет Христа в романе XX в. // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 2. С. 138–143.
257. Поддубная Р.Н. Традиции Достоевского и сюжет Христа в отечественном романе XX в. (Человек, Бог, Вселенная) // Достоевский и современность. Новгород, 1992. С. 110–114.
258. Поддубная Р.Н. "Создатели и творцы" ("поэма" Ивана и сон Алеши в "Братьях Карамазовых" // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 192–197.
259. Подосокорский Н.Н. Что такое "карамазовщина"? // Достоевский и мировая культура. М., 2001. № 14. С. 304–314.
260. Подосокорский Н.Н. Мотивы "Мертвых душ" в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский: Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.
261. Померанц Г. "Эвклидовский" и "неэвклидовский" разум в творчестве Достоевского // Континент. Париж, 1975. № 3.
262. Померанц Г. Замысел Гоголя и роман Достоевского // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 8.
263. Померанц Г.С. Идеи русского инокa в западном контексте // Достоевский и мировая культура. СПб., 2003. № 18. С. 125–133.
264. Пономарева Г.Б. Житийные черты Ивана Карамазова // Достоевский и современность. Новгород, 1989. С. 87–89.

265. Пономарева Г.Б. Житийный круг Ивана Карамазова // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 144–166.
266. Пономарева Г.Б. "Горнило сомнений": О религиозном опыте Достоевского и его значении // Достоевский и современность. Новгород, 1992. С. 115–121.
267. Пономарева Г.Б. Каким быть музею "Братьев Карамазовых"? // Достоевский и современность. Новгород, 1993. С. 116–119.
268. Пономарева Г.Б. Иван Карамазов в религиозном опыте Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб., 1994. № 2. С. 51–74.
269. Пономарева Л.Г. Художественное время в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2001. С. 131–134.
270. *Попович Иустин, прп. Достоевский о Европе и славянстве / Пер. с серб. Л.Н. Даниленко. СПб., 1998. 270 с.
271. Проскурин Д.А. Время и пространство в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы". Примечание В. Губайловского: О времени и пространстве // Достоевский: Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.
272. Прояева Е. Слово в романе: Традиции и новаторство // Наследие классики и современность. Фрунзе, 1987. С. 26–36.
273. Рак В.Д. Юридическая ошибка в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 154–159.
274. Рак В.Д. Дополнения к комментарию "Полного собрания сочинений" Ф.М. Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 176–188. [О "Братьях Карамазовых" – четвертая часть: "Прелюбодей мысли". С. 184–188.]
275. Реизов Б.Г. Борьба литературных традиций в "Братьях Карамазовых" // Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 139–158.
276. Реизов Б.Г. К истории замысла "Братьев Карамазовых" // Там же. С. 129–138.
277. Рейнус Л.М. О реалиях дома Карамазова // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 268–270.
278. Рогова Н.Б. Своеобразие структуры романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1988. С. 88–90.
279. Рогова Н.Б. Идея духовного "отечества" и "братства" в романе "Братья Карамазовы": (К осмыслению образа Павла Федоровича Смердякова) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2004. № 19. С. 189–199.
280. Рогова Н.Б. Тайна "странного" героя Достоевского // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 221–235.
281. *Родина Т.М. Ф.М. Достоевский: Повествование и драма. М., 1986.
282. Рудницкий К. Приключения идей // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 426–462. ["Братьям Карамазовым" в постановке Павла Хомского посвящена четвертая часть статьи. С. 455–462.]
283. Сабуров А.А. Печерин и "Братья Карамазовы" Ф.М. Достоевского / Публ. Е.Г. Местергази // Достоевский. Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.
284. Савельева В.В. Поэтические мотивы в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 7. С. 125–134.
285. Савченко Н.К. О социально-философских истоках трагедии Ивана Карамазова // Художественное творчество и взаимодействие литератур. Алмата, 1985.

286. *Сальвестрони С.* Библейские и святоотеческие источники романа "Братья Карамазовы" // *Достоевский: Материалы и исследования.* СПб., 2000. Т. 15. С. 273–304.
287. *Самойлова Т.В.* Система двойников в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // *Достоевский и современность.* Новгород, 1991. Ч. 1. С. 145–149.
288. *Сарабаш Л.Н.* Проблема "восстановления погибшего человека" в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // *Достоевский и современность.* Новгород, 1994. С. 208–211.
289. *Сараскина Л.И.* Функции "предисловных рассказов" в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // *Проблемы жанра и стиля в русской литературе.* М.: МГПИ, 1973. С. 223–241.
290. *Сараскина Л.И.* Иван Карамазов и его "двойники" в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // *Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII–XIX веков.* М.: МГПИ, 1975. С. 227–247.
291. *Сараскина Л.И.* Повествовательная структура романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // *Сараскина Л.И. Развитие повествовательных форм в творчестве Ф.М. Достоевского: Автореф. ... канд. филол. наук.* М., 1976. Гл. 3. С. 18–23.
292. *Сараскина Л.И.* Достоевский и Акутагава: Заметки русского читателя // 100 лет русской культуры в Японии. М., 1989.
293. *Сараскина Л.И.* Слово звучащее, слово воплощенное: (Сочинители в произведениях Достоевского): [Герои–литераторы в "Братьях Карамазовых"] // *Вопр. лит.* 1989. № 12. С. 99–130.
294. *Сараскина Л.И.* Текст плюс текст ("Братья Карамазовы") // *Сараскина Л.И. "Бесы": роман-предупреждение.* М.: Сов. писатель, 1990. С. 104–115.
295. *Сараскина Л.И.* "Зачем ты пришел нам мешать?" [Тема великого инквизитора в современности] // *Лит. газ.* 1994. 2 нояб., № 44.
296. *Сараскина Л.И.* Изучение романа "Братья Карамазовы" в средней школе // *Сараскина Л.И. Региональная программа изучения жизни и творчества Ф.М. Достоевского в 3–11 классах школ г. Старая Русса и Старорусского района. Пояснительная записка. Методическое обеспечение. Принципы работы.* М.; Старая Русса, 1995.
297. *Сараскина Л.И.* Поэма о Великом инквизиторе как литературно–философская импровизация на заданную тему // *Достоевский и мировая культура: Альманах.* СПб.: Акрополь, 1996. № 6. С. 125–141; То же // *Достоевский в конце XX в.: Сб. ст. М.: Классика плюс, 1996. С. 270–289.*
298. *Сараскина Л.И.* Россия XX в. через призму Достоевского: Доклад на сессии "Достоевский в конце века", Варшава, 4 марта 2000 г. [Сюжет о Христе и инквизиторе] // *Достоевский и мировая культура: Альманах СПб.: Серебряный век, 2000. № 15. С. 157–164.* То же // *Слово не воробей... 100 открытий современной российской элиты.* М.: ПанЪинтер, 2001. С. 449–455.
299. *Сараскина Л.И.* Преображение и перерождение человека как условие преодоления зла: (Н.Ф. Федоров и Ф.М. Достоевский) // *Философия космизма и русская литература: (Материалы Междунар. науч. конф. "Космизм и русская литература": К 100-летию со дня смерти Николая Федорова, 23–25 окт. 2003 г.).* Белград, 2003. С. 187–200.
300. *Сараскина Л.И.* Неверие и недоверие: коэффициент ферাপонтовщины ("Братья Карамазовы") // *Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004. С. 166–175.*

301. *Сараскина Л.И.* Свет просвещения и темнота образования ("Братья Карамазовы") // Там же. С. 175–191.
302. *Сараскина Л.И.* Русские мальчики играют "русских мальчиков" ["Братья Карамазовы" на сцене учебного театра "ГИТИС"] // Новая газ. 2005. 25–27 апр., № 30.
303. *Свительский В.А.* Композиционная структура романа Ф. Достоевского "Братья Карамазовы" // Анализ художественного произведения. Воронеж, 1997.
304. *Свительский В.* Самодостаточность личности и жизненные роли героев Достоевского (от "Записок из подполья" к "Братьям Карамазовым") // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: Материалы Междунар. конф., состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22–25 авг. 2000 года. М., 2002. С. 397–407.
305. *Семенов Е.И.* К вопросу о месте главы "Бунт" в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 130–136.
306. **Семенова С.Г.* Природа в творчестве Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1988. С. 96–97.
307. **Семенова С.Г.* "Высшая идея существования" у Достоевского // Вопр. лит. 1988. № 11. С. 166–195. То же // *Семенова С.* Метафизика русской литературы. М., 2004. Т. 1. С. 261–290.
308. **Семенова С.Г.* Преодоление трагедии: "вечные вопросы" в литературе. М., 1989. [О влиянии Н.Ф. Федорова на создание романа "Братья Карамазовы".]
309. *Серман И.З.* Достоевский и Гете // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 46–57.
310. *Силард Л.* Великий Инквизитор Л. Андреева или "душегрейка новейшего уныния" // Studia Slavica Hung. XX. Bp., 1974. С. 271–304.
311. *Симидзу Т.* Двойники Раскольникова и Ивана Карамазова // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: Материалы Междунар. конф., состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22–25 авг. 2000 г. М., 2002. С. 214–221. Пер. с англ. Т. Касаткиной.
312. *Смирнов В.А.* Семантика образа камня в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1995. С. 163–164.
313. *Смирнов В.А.* Рыцарство у Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 125–127.
314. *Смирнов И.П.* Преодоление литературы в "Братьях Карамазовых" и их идейные источники // Die Welt der Slaven. München, 1996. Т. 41, № 2. С. 276.
315. *Смольняков К.П.* Библиейские истоки романа "Братья Карамазовы" (вместо пролога) // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004. С. 193–211.
316. *Соина О.С.* Исповедь как наказание в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 129–136.
317. *Соловьев Э.* Верование и вера Ивана Карамазова // Наука и религия. 1971. № 11. С. 47–53.
318. *Сокурова О.* Уроки первых постановок "Братьев Карамазовых" // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 214–239.
319. *Сосницкая Е.В.* "Не стоит город без святого, селение без праведника": Движение общества к идеалу: (Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы") // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2002. С. 166–173.

320. *Спивак М.Л.* Стиль речи как выражение стиля мышления героев в романах Достоевского "Бесы" и "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 1. С. 151–154.
321. *Старосельская Н.Д.* Тема русского фаустианства в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы": Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.
322. *Старосельская Н.Д.* "Бывают странные сближения..." (одна из версий пути Алеши Карамазова) // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 1. С. 154–157. То же, расширенное и дополненное: "Бывают странные сближения..." (одна из версий пути Алексея Карамазова) // Достоевский и мировая культура. СПб., 1993. № 1, ч. 2. С. 58–73. То же // Достоевский в конце XX в. / Сост. К. Степанян. М., 1996. С. 539–557.
323. *Старосельская Н.Д.* "Для чего ты меня испытываешь?.." ("Завтра суд" ("Братья Карамазовы")). По главам из романа. Театральная группа Валерия Саркисова. "Свободные сердцем" ("Великий инквизитор"). Телевизионный монолог. Автор инсценировки, исполнитель и режиссер Валерий Ивченко. Творческое объединение "Лад" Российского телевидения. "Убийство! Убийство?". По мотивам романа "Преступление и наказание". Театр "На мельнице". Великобритания. Режиссер и автор инсценировки Стюарт Блэкберн // Достоевский и мировая культура. № 2. СПб., 1994. № 2. С. 223–230.
324. *Старосельская Н.* Философическая расчлененка ("Карамазовы и ад". Спектакль театра "Современник". Пьеса Николая Климонтовича по мотивам романа "Братья Карамазовы". Режиссер-постановщик Валерий Фокин. 1996 г.) // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 8. С. 253–255.
325. *Степанян Е.* "Иоанно-Предтеченская тема" в "Братьях Карамазовых" // Достоевский и мировая культура. М., 1994. № 3. С. 72–76.
326. *Степанян К.А.* "Борис Годунов" и "Братья Карамазовы" // Степанян К.А. "Сознать и сказать": "Реализм в высшем смысле" как творческий метод Ф.М. Достоевского. М., 2005. С. 45–54.
327. *Сузи В.Н.* Тютчевское в поэме Ивана Карамазова "Великий инквизитор" // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 171–192.
328. *Сузи В.Н.* Черты расколо-учителя Капитона в облике Великого инквизитора // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2001. С. 146–157.
329. *Сузи В.Н.* "Пленник" Великого инквизитора // Достоевский и мировая культура. СПб., 2001. № 16. С. 73–88.
330. *Сузи В.Н.* Мотив хвалы из ада и милости в "Братьях Карамазовых" // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2002. С. 182–196.
331. *Сузи В.Н.* Мотив *сокровища* в "Братьях Карамазовых" Достоевского и у Пушкина // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2003. С. 161–173.
332. *Сузи В.Н.* Христологический дискурс и поэтика пасхального контекста у Достоевского: К проблеме онтологического метода и диалоговой формы // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004. С. 221–236.
333. *Сузи В.Н.* Пушкинский сюжет в "Братьях Карамазовых" // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 267–276.
334. *Тарасев А.* Апокриф "Ход Богородице по мукам" у оквира идејног плана "Браћ Карамазових" // Зборник Владимира Мошина. Београд, 1977. С. 283–293.
335. *Тарасов Ф.Б.* К вопросу о евангельских основаниях "Братев Карамазовых" // Достоевский и современность. Новгород, 1995. С. 183–192. То же //

- Достоевский и мировая культура. М., 1994. № 3. С. 62–71. То же // Достоевский в конце XX в. / Сост. К. Степанян. М., 1996. С. 330–342.
336. Тарасов Ф. О некоторых евангельских пометах Достоевского в связи с романом "Братья Карамазовы" // Достоевский и мировая культура. М., 1995. № 5. С. 55–61.
 337. Тарасов Ф.Б. Апокалипсис в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 9. С. 126–133.
 338. Тарасов Ф.Б. Речь о Пушкине Ф.М. Достоевского: между "тройкой" и "колесницей" // Евангельский текст в русской литературе XIII–XX вв. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С. 399–419.
 339. Тарасова Н.А. Неизвестный источник "Дневника писателя" 1876 г. и романа "Братья Карамазовы" // Достоевский и мировая культура. СПб., 2001. № 16. С. 215–221.
 340. *Твардовская В.А. "Экономическое поветрие" в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 126–158.
 341. Твардовская В.А. Старая Русса и Скотопригоньевск: (Действительность и воображение художника) // Достоевский и современность. Новгород, 1992. С. 142–145.
 342. Твардовская В.А. Достоевский в общении с В. Жакларом: (К вопросу об источниках образа "делового социалиста" в "Братьях Карамазовых") // Достоевский и современность. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 129–132.
 343. Твардовская В.А. Коллективный портрет российских присяжных в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Великий Новгород, 1999. С. 101–109. То же // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2001. Т. 16. С. 164–174.
 344. Твардовская В.А. Социальный кадастр пореформенной России в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2002. С. 199–210.
 345. Тимошевский М.Б. Событие и его роль в структуре полифонического романа Ф.М. Достоевского (роман "Братья Карамазовы") // Достоевский и современность. Новгород, 1988. С. 102–108.
 346. *Тихомиров Б.Н. О "христологии" Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 102–121.
 347. Тихомиров Б.Н. Христос и истина в поэме Ивана Карамазова "Великий Инквизитор" // Достоевский и мировая культура. СПб., 1999. № 13. С. 147–177.
 348. *Тихомиров Б.Н. Достоевский и гностическая традиция: (К постановке проблемы) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 174–184.
 349. Тихомиров Б.Н. Иеромонах Аникита (в миру князь С.А. Ширинский-Шихматов) в творческих замыслах Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 210–215.
 350. Тихомиров Б.Н. О тайнах рукописи "Братьев Карамазовых" // Смена. 2001. 17 янв., № 7.
 351. Тихомиров Б.Н. Новые материалы к поискам пропавших рукописей романа "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004. С. 296–312.
 352. *Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

353. Трофимов Е.А. К истории "творческого диалога" Достоевского и Тургенева: "Братья Карамазовы" и "Рассказ отца Алексея" // Достоевскиймо: Сб. науч. и науч.-метод. ст.: К восьмидесятилетию академика РАН Георгия Михайловича Фридлендера. Калининград, 1995. С. 67–80.
354. Трофимов Е.А. Мир Жуковского в творческом осмыслении Ф.М. Достоевского. Ст. 2 // Достоевский и мировая культура. М., 1998. № 10. С. 142–149.
355. Туниманов В.А. О литературном и историческом "прототипах" Великого инквизитора // Учен. зап. Чечено-Ингуш. гос. пед. ин-та. № 27. Сер. филол. Вып. 15. Грозный, 1968. С. 28–37.
356. Туниманов В.А. Новая книга о романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" [Thompson Diane Oenning. *The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory*. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1991. 358 p.] // Рус. лит. 1994. № 1. С. 209–214.
357. Туниманов В.А. Одна луковка и две паутинки (Ф.М. Достоевский, Л. Толстой, Рюносукэ Акутагава) // Acta Slavica Iaponica. Sapporo, 1995. Т. 13. Р. 184–224.
358. Туниманов В.А. Полемика Л. Андреева со статьями М. Горького «О "карамазовщине"» и «Еще раз о "карамазовщине"» // Рус. лит. 1997. № 3. С. 62–82.
359. Туровская М. По мотивам Достоевского // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 397–409. ["Братьям Карамазовым посвящена вторая часть статьи: о пьесе В. Розова "Брат Алеша" С. 403–409.]
360. Украинский Г.В. "Послужной список" обер-офицера Зиновия (старец Зосима и епископ Игнатий Кавказский) // Достоевский и современность. Новгород, 1989. С. 101–103.
361. Украинский Г. Святитель Игнатий Брянчанинов и образ старца Зосимы у Ф.М. Достоевского // Журнал Моск. патриархии. 1989. № 6. С. 70–76. То же: Беловолов (Украинский) Г.В. Старец Зосима и епископ Игнатий Брянчанинов // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 167–178.
362. Фарафонов О.А. Мотивная структура романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы": Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2003.
363. Фарино Е. Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин–Достоевский–Пастернак) // Studia Russica Budapestinensia. 1995. Vol 2–3: Материалы III и VI Пушкинологического коллоквиума в Будапеште, Budapest, 1995. С. 175–208.
364. Федоренко Б. Математически о сближении параллельных, о Боге // Достоевский: Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.
365. Фетисенко О.Л. Окрест Оптиной (Достоевский и спор о "сентиментальном христианстве" в пометах К.Н. Леонтьева на книге "Преподобного отца нашего Аввы Дорофея душеполезные поучения...") // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 145–161.
366. Фетисенко О.Л. Граф Маттеи и коммерции советник Гофф. "Братья Карамазовы". Дополнение к комментариям // Там же. С. 269–274.
367. Флорес Лопес Х.Л. Самосуд Ивана Карамазова (образ Черта) // Достоевский и современность. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 133–139.
368. Флорес Лопес Х.Л. Восстановление личности как путь к осуществлению рая на земле // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 261–265.
369. Флорес Лопес Х.Л. Христианство Ф.М. Достоевского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.

370. *Флорес Лопес Х.Л. От страдания к счастью и от счастья к страданию // Достоевский и мировая культура. М., 1994. № 3. С. 45–61.
371. *Флорес Лопес Х.Л. Грехопадение в понимании Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Новгород, 1995. С. 201–209.
372. Флорес Лопес Х.Л. Только "в положительную сторону..." (Вопрос о вере Ивана Карамазова) // Достоевский: Сб. науч. и науч.-метод. ст.: К восьмидесятилетию академика РАН Георгия Михайловича Фридлендера. Калининград, 1995. С. 52–66.
373. Флорес Х.Л. "Не ты, не ты!.." // Начало. М., 1995. Вып. 3. С. 246–255.
374. Фокин П.Е. К интерпретации поэмы Ивана Карамазова "Великий инквизитор" // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 149–153.
375. Фокин П.Е. Поэма "Великий инквизитор" и футурология Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 190–200.
376. Фокин П.Е. Братья Карамазовы: Тринадцать лет спустя // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 9. С. 165–172.
377. Фокин П.Е. "Демон поверженный": Ставрогин и Смердяков // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 92–98.
378. Фокин П.Е. На кухне у Смердякова // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2003. С. 174–185. То же // Достоевский и мировая культура. М., 2003. № 17. С. 399–410.
379. Фокин П.Е. Жест молчания в поэме Ивана Карамазова "Великий инквизитор" из романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004. С. 255–264. То же // Достоевский и мировая культура. СПб., 2004. № 19. С. 59–66.
380. *Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964.
381. *Фридлендер Г.М. Достоевский и мировая литература. Л., 1985.
382. Фридлендер Г.М. Об авторе поэмы "Христос в Ватикане" // Достоевский: Материалы и исследования. Л., Т. 3. 1978.
383. Фридлендер Г.М. Путь Достоевского к роману-эпопее // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 159–176.
384. Фридлендер Г.М. Тема человеческого братства в романе "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 132–133.
385. Фридлендер Г.М. От "Мертвых душ" к "Братьям Карамазовым" // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 16–22.
386. *Фудель С.И. Наследство Достоевского. М., 1997. 288 с. То же, испр. и доп. // Фудель С.И. Собр. соч.: В 3 т. М., 2005. Т. 3. С. 5–176.
387. Халациньска-Вертемяк Х. Евангелие от святого Иоанна и эпизод романа "Братья Карамазовы" (Литературное произведение в перспективе "великого кода") // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 112–122.
388. Хатем И. Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" (творческая история, проблематика, композиция): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1971.
389. Хонг Джи Ха. Сюжет, конфликт, жанр романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Голоса молодых ученых МГУ. 1998. № 3.
390. Хонг Джи Ха. Античность в образе Федора Павловича Карамазова // Достоевский и мировая культура. М., 1998. № 10. С. 126–135.
391. Червеняк А. Тезисы одной концепции // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 9. С. 107–112.

392. *Чинкова А.И. О некоторых элементах художественной картины мира романов Достоевского: Оппозиция “земля – небо” у Достоевского и Тютчева // Достоевский и современность. Старая Русса, 1998. С. 152–157.
393. *Чирков Н.М. О стиле Достоевского: Проблематика, идеи, образы. М., 1967.
394. Чо Ю-Сон. Поэтика наименований в романах Ф.М. Достоевского (на материале создания внешней композиции “Бесов” и “Братьев Карамазовых”) // Достоевский и мировая культура. М., 2001. № 14. С. 82–95.
395. Шараков С.Л. Идея русского мессианизма у Достоевского // Достоевский и современность. Старая Русса, 1998. С. 157–161.
396. Шараков С.Л. Мотив веры в романе “Братья Карамазовы” // Достоевский и современность. Великий Новгород, С. 168–172.
397. Шараков С.Л. Число 14 в романе “Братья Карамазовы” // Там же. С. 172–177.
398. Шараков С.Л. Идея спасения в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” // Евангельский текст в русской литературе XIII–XX вв. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С. 391–398.
399. Шараков С.Л. Восток и Запад в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2003. С. 185–192.
400. Шаулов С.С. Культурный фон диалога в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2002. С. 221–226.
401. Шаулов С.С. “Случайное семейство” как система взаимоотражений: (По роману “Братья Карамазовы”) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2003. № 18. С. 105–113.
402. Шаулов С.С. Рецептивный конфликт романа Ф.М. Достоевского “Идиот” в контексте романа “Братья Карамазовы” // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2003. С. 192–197.
403. Шаулов С.С. Роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” в контексте литературных путешествий русских писателей XVIII в. // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: Межвуз. сб. науч. тр. М.; Иркутск, 2003. Вып. 4. С. 82–88.
404. Шаулов С.С. Автор и герой в культурном контексте романа “Братья Карамазовы” // Словесность. Уфа, 2003. Вып. 2. С. 108–114. (Прил. к Вестн. Башк. гос. пед. ун-та. Сер. гуманитар. наук).
405. Шаулов С.С. Средневековые параллели романа Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” // Система непрерывного образования: школа – педучилище – педвуз. Материалы Междунар. науч.-практич. конф., май, 2003. Уфа, 2003. С. 164–167.
406. Шаулов С.С. Хроника У. Шекспира “Генрих IV” и роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2004. С. 264–269.
407. Шаулов С.С. Структура романа Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”: Диахронический аспект.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2004.
408. Шаулов С.С. Рациональное и чувственное в образе Ивана Карамазова: Борьба и синтез культурных традиций в тексте Достоевского // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 276–281.
409. Шаулов С.С. “Гоголевский след” в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” // Достоевский: Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2005.

410. Шевченко В. Трактат о Смердякове // Достоевский и мировая культура. М., 1998. № 10. С. 196–228.
411. Шестопалова Г.А. "Все живет на земле касанием таинственным мирам иным..." // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 245–248.
412. Шмид В. "Братья Карамазовы" – надрыв автора, или роман о двух концах // Континент. 1997. № 90. То же // Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. 2-е изд., испр., расшир. СПб., 1998. С. 171–193.
413. Шоломова Т.В. Достоевский и Сведенборг // Достоевский и современность. Новгород, 1994. С. 248–251.
414. Щенников Г.К. "Братья Карамазовы" – на экране // Березовский рабочий. 1974. 13 дек.
415. Щенников Г.К. Суд и правосудие в "Братьях Карамазовых" Ф.М. Достоевского // Русская литература 1870–1890 гг. Свердловск, 1974. Сб. 7. С. 34–49.
416. *Щенников Г.К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. Свердловск, 1978.
417. Щенников Г.К. Нравственная позиция человека и движение истории: (Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы") // Русская литература 1870–1890 гг. Сб. 14. Свердловск, 1981. С. 46–60.
418. Щенников Г.К. "Карамазовщина" как явление национальной психологии // Ф.М. Достоевский и национальная культура / Под ред. Г.К. Щенникова и А.В. Подчиненова. Челябинск, 1994. Вып. 1. С. 38–59. То же: Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" как явление национального самосознания // Реферативный сборник избранных работ по грантам в области гуманитарных наук. Екатеринбург, 1995. Вып. 2. С. 57–59.
419. Щенников Г.К. Суд над Россией в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Россия и Восток: проблемы взаимодействия: Тез. докл. III Междунар. науч. конф., 29 мая – 4 июня, 1995. Челябинск, Ч. 4. 1995. С. 7–12.
420. Щенников Г.К. Иван Карамазов – русский Фауст // Достоевский и мировая культура. СПб., 1996. № 6. С. 5–33. То же // Достоевский в конце XX в. / Сост. К. Степанян. М., 1996. С. 298–329.
421. Щенников Г.К. Праведничество в мире (Алеша Карамазов) // Ф.М. Достоевский и национальная культура / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск, 1996. Вып. 2. С. 88–117.
422. Щенников Г.К. Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" как явление национального самосознания: К 175-летию со дня рождения писателя. Челябинск, 1996.
423. Щенников Г.К. Мысль национальная в романе "Братья Карамазовы" и функции повествования в сценах двух судов // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 164–170.
424. Щенников Г.К. Ответ В.С. Рабиновичу по поводу его письма-отклика на монографию «Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" как явление национального самосознания» // Урал. 1997. № 4. С. 188–189.
425. Щенников Г.К. Герои романа "Братья Карамазовы" в контексте европейской литературы // XX век: Литература. Стил. Екатеринбург, 1999. Вып. 4. С. 16–25.
426. Щенникова Л.П. Два искушения Христа ("Гефсиманская ночь" Н. Минского и "Легенда о Великом инквизиторе" Ф. Достоевского) // Достоевский и современность. Старая Русса, 1998. С. 161–163.
427. Щенникова Л.П. Две исповеди: Ивана Карамазова и Осужденного в "Последней исповеди" Н.М. Минского // Достоевский и современность. Вели-

- кий Новгород, 2001. С. 189–193. То же, дополненное // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2001. Т. 16. С. 222–231.
428. Эгеберг Э. Экспозиция "Братьев Карамазовых" // Scando-Slavica. 1981. Т. 27.
429. Эджерстон В. Достоевский и Унамуно // Сравнительное изучение литературы. Л., 1976. С. 189–194.
430. Якибова Д.У. Иван Карамазов: состояние утраты... // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2001.
431. Якименко Т.И. Фигура "Молчания" в повествовательной и идейно-философской структуре романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Новгород, 1991. Ч. 2. С. 181–187.
432. Якубович И.Д. "Братья Карамазовы" и следственное дело Д.Н. Ильинского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 119–124.
433. Якушкина В. Искусство Художественного театра и Достоевский ("Братья Карамазовы". 1910) // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 240–266.
434. Ackermann M. Dostoevskij's "Grossinquisitor" in sechs deutschen übersetzungen: Analyse, Kritik, Bewertung: Phil. Diss. Tübingen, 1986.
435. Amert S. The Reader's Responsibility in *The Brothers Karamazov* // Freedom and Responsibility in Russian Literature / Ed. by E.Ch. Allen, G.S. Morson. Evanston: Northwestern Univ. press, 1995.
436. Anderson R. Mythical Implication of Father Zosima's Religious Teaching // Slavic Rev. 1979. Vol. 38, N 2.
437. Anderson R. The Meaning of Carnival in "*Brothers Karamazov*" // Slavic and East Europ. J. 1979. Vol. 23, N 4. P. 458–478.
438. *Anderson R.B. Dostoevsky: Myths of Duality. Gainesville (Fla.): Univ. press of Florida, 1986. (Univ. of Florida Humanities Monograph Ser.; N 58).
439. Bach R.E. The Sacrificial Child: A Phenomenological Study of a Literary Theme: Ph.D. Diss. Stanford, 1988. Гл. 3: Dostoevsky and Balzak.
440. Balassa P. A Karamazov testvérek // Hetényi Zsuzsa (szerk.). Huszonöt fontos orosz regény. Bp.: Maecenas – Lord, 1996. P. 88–100.
441. Bauckham R. Theodicy from Ivan Kramazov to Moltmann // Modern Theology. 1987. Vol. 4, October. P. 83–97.
442. Belknap R.L. The structure of *the Brothers Karamazov*. The Hague; P.: Mouton, 1967. 114 p. То же: Бэлнпел Р. Структура "Братьев Карамазовых". СПб., 1997.
443. Belknap R. Memory in *The Brothers Karamazov* // Dostoevsky: New Perspectives / Ed. R.L. Jackson. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1984.
444. Belknap R.L. Genesis of *The Brothers Karamazov*: The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Text Making. Evanston: Northwestern Univ. press, 1990. То же: Бэлнпел Р. Генезис романа "Братья Карамазовы": Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Пер. с англ. Л. Высоцкого. СПб., 2003. 264 с.
445. Bird R. Refiguring the Russian Type: Dostoevsky and the Limits of Realism // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
446. Bognár F. Духовные искания Ивана в романе Достоевского "Братья Карамазовы" // Acta Univ. Szeged. Diss. Slavicae. Szeged, 1986. Vol. 18. P. 149–167.
447. Bognár F. A Karamazovok hitetlensége és Dosztojevszkij szellemi teljesítménye: Antropológiai vázlatok. Szeged: József Attila Tudományegyetem, 1994.

448. *Browning G.L.* Zosima's "Secret of Renewal" in *The Brothers Karamazov* // *Slavic and East Europ. J.* 1989. Vol. 33, N 4. P. 516–529.
449. *Brzoza H.* Przypowieść o Wielkim Inkwizytorze jako pseudoprzytoczenie "Improwizowanego poematu" w *Braciach Karamazow* Fiodora Dostojewskiego // *Zagadnienia rodzajów literackich.* 1988. Vol. 31, N 1/2 (61/62). S. 201–222.
450. **Busch R.L.* Humor in the Major Novels of F.M. Dostoevsky. *Slavica Publ.*, 1987.
451. *Buzina T.* Two Fates: Zosima's Bow and What Rakitin Said // *A New Word on The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III.: Evanston, Ill. Northwestern Univ. press, 2004.
452. *Carrara A.* L'epopea cristiana del popolo russo: temi di teologia nei "Fratelli Karamazov". Milano: Vita e pensiero, 1990. 126 p.
453. **Cervenák A.* Einstein i Dostojewski // *Slavia orientalis.* 1986. T. 35.
454. **Cervenák A.* Tajomstvo Dostojevského. Nitra: Pedagogická fakulta, 1991. 139 s.
455. *Chekin L.S.* Images of *The Time of Trouble* in *The Devils* and *The Brothers Karamazov* // *Dostoevsky Studies.* N.S. 1998. Vol. 2, N 1.
456. **Ciuffreda P.* Il Cristo di Dostoevskij. Bari, 2000.
457. *Crone A.L.* Unamuno and Dostoevsky: Some Thoughts on Atheistic Humanitarianism // *Hispanofila.* Chapel Hill, 1978, T. 64. P. 43–59.
458. *Cunningham D.* *The Brothers Karamazov* as Trinitarian Theology // *Dostoevsky and the Christian Tradition* / Ed. by D.O. Thompson and G. Pattison. Cambridge: Cambridge Univ. press, 2001.
459. **Danow D.K.* The Dialogic Sign: Essays on the Major Novels of Dostoevsky. P.: Lang, 1991.
460. *Delcaro A.* The Devil as Advocate in the Last Novels of Thomas Mann and Dostoevsky // *Orbis Litterarum.* 1988. Vol. 43, N 2. P. 129–52.
461. **Dirschel D.* Dostoevsky and the Catholic Church. Chicago: Loyola Univ. press, 1986.
462. *Dischner G.* Transzendierung ins Diesseits. Christus als Gestalt der Freiheit im "Großinquisitor" von F.M. Dostojewskij // *Edith Stein Jahrbuch.* 1998. Bd. 4. S. 283–296.
463. **Dolens I.* Dostoevsky and Christ. Toronto: York, 1978.
464. *Dudek G.* Zur Frage von Die Brüder Karamazov II // *Wissenschaft. Zitschr. Pädagog. Hochschule, Leipzig.* 1983. N 3.
465. *Emerson C.* Zosima's "Mysterious Visitor": Again Bakhtin on Dostoevsky, and Dostoevsky on Heaven and Hell // *A New Word on The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
466. *Faj A.* I Karamazov tra Poe e Vico: genere poliziesco e concezione ciclica della storia nell'ultimo Dostoevskij. Napoli, 1984.
467. *Fáj A.* A *Karamazov testvérek* délnyugati "szélben" // *Vigilia.* 1993. 58. évf., N 7. P. 541–543.
468. *Frank J.* Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881. Princeton, (N.J.): Princeton Univ. press, 2002.
469. **Fuchs I.* "Homo Apostata": die Entfremdung des Menschen: philosophische Analysen zur Geistmetaphysik F.M. Dostojewskijs. München: Sagner, 1988. 802 S.
470. *Fusso S.* The Sexuality of a Male Virgin: Arkady in *A Raw Youth* and Alyosha Karamazov // *A New Word on The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.

471. Gerigk H.-J. Dostoevsky: Genius of Evocation; The Scene of Fyodor Karamazov's Murder and Its Symbolic Topography // Ibid.
472. Ghini G. Il simbolo di "Giobbe" ne I fratelli Karamazov di F.M. Dostoevskij: tra connotazione e ermeneutica // Lingua e stile. mar., 1987. Vol. 22, N 1.
473. Ghini G. "Figura" ed immagine ne "I fratelli Karamazov" // Intersezioni. 1988. Vol. 8, N 3.
474. *Gibson A. Religion of Dostoevsky. Philadelphia: Westminster press, 1973.
475. Gogvadze V. Starez Zosima und Vater Sergij // Ostkirchlichen Studien. 1987. Bd. 36, N 2/3, S. 194–202.
476. Golstein V. Accidental Families and Surrogate Fathers: Richard, Grigory, and Smerdyakov // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
477. Grübel R. Die Geburt des Texten aus dem Tod der Texte. Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Roman Dostoevskijs "Die Brüder Karamazov" in Lichte seines Mottos // Dialog der Texte: Humburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. von W. Schmid und W.D. Stempel. Wien, 1983. S. 205–271. Wiener (Slawistischer Almanach; Sonderband 2).
478. Hakel S. The Religious Dimension: Vision or Evasion? Zosima's Discourse in *The Brothers Karamazov* // New Essays on Dostoevsky / Ed. by M.V. Jones, G.M. Terry. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1983. P. 139–168.
479. *Hall M. Dostoevsky and the Fundamental Doctrines of the Christian Faith. Keele, 1985.
480. Harreß B. Macht und Ohnmacht der Frauen in Dostoevskijs Roman "Die Brüder Karamazov" // Deutsche Dostijewskij-Gesellschaft Jahrbuch. 2000. Bd. 7. S. 75–86.
481. Holland K. The Legend of the *Ladonka* and the Trial of the Novel // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
482. Holquist M. Dostoevsky and the Novel. Princeton, (N.J.): Princeton Univ. press, 1977. [Chap. 7. How Sons Become Fathers: *The Brothers Karamazov*. P. 165–191.]
483. Horváth G. Основной миф в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Slavica Tergestina. Trieste, 1995. Vol. 3. C. 143–165.
484. Jackson R.L. Dmitrij Karamazov and the "Legend" // Slavic and East-Europ. J. 1965. Vol. 9, N 3. P. 57–67.
485. *Jackson R.L. The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes. Princeton (N.J.): Princeton Univ. press, 1981. То же: Джексон Р.Л. Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. М., 1998. 288 с. [Особенно: Вынесение приговора Федору Карамазову. С. 233–243; Надрыв и причитание: бунт Ивана Карамазова. С. 245–255; Дмитрий Карамазов и Легенда о Великом инквизиторе. С. 257–265].
486. Jackson R.L. Alyosha's Speech at the Stone: "The Whole Picture" // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004. То же: Джексон Р.Л. Речь Алеши у камня: "целая картина" / Пер. с англ. Т. Бузиной // Евангельский текст в русской литературе. Петрозаводск: изд-во Петрозаводского ун-та, 2005. Вып. 4.
487. Johnson L.D. Struggle for Theosis: Smerdyakov as Would-Be Saint // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by

- R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
488. Jones M.V. Dostoevsky after Bakhtin: Reading in Dostoevsky's Fantastic Realism. Cambridge; N.Y.; Port Chester; Melbourne; Sydney: Cambridge Univ. press, 1990. То же: Джоунс М.В. Достоевский после Бахтина: Исследование фантастического реализма Достоевского. СПб., 1998. [Гл. VIII. "Братья Карамазовы": шепот Бога. С. 192–221.]
489. Jovanović M. "Братья Карамазовы" – роман-миф: (Предварительные заметки) // Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Bd. 14. S. 77–86.
490. Jovanović M. Техника романа тайн в "Братьях Карамазовых" // Dostoevsky Studies. 1989. Vol. 9. P. 9–31.
491. Kantor V. Pavel Smerdyakov and Ivan Karamazov: The Problem of Temptation // Dostoevsky and the Christian Tradition / Ed. by D.O. Thompson and G. Pattison. Cambridge: Cambridge Univ. press, 2001.
492. Kanzer M. A Psychological View of Alyosha's Reaction to Father Zosima's Death // *The Brothers Karamazov* and the Critics / Ed. Edward. Wasiolek. Belmont (Mass.): Wadsworth, 1967.
493. Karmel I. Ivan Karamazov // Ironwood. 1987. Vol. 15, N 30. P. 211–226.
494. Kasia A. "Pio Nono" i "biedny Fiedia" // Studia Filozoficzne. 1989. N 10. P. 51–69.
495. King-Farlow J., Shanks N. Theodicy: Two Moral Extremes // Scott. J. Theol. 1988. Vol. 41. P. 153–176.
496. *Kjetsaa G. Dostoevskij and His New Testament. Oslo New Jersey, 1984.
497. *Kjetsaa G. Dostoevskij. N.Y., 1987.
498. Kluge R.-D. Zamjatins Wir und Dostoevskijs Grossinquisitor – zum Verhältnis von individueller Freiheit und sozialer Verantwortung Heinz Wissemann (Mainz) zum 75. Geburtstag // Anz. slav. Philol. 1987. Bd. 18. S. 7–21.
499. Knapp L. The Fourth Dimension of the Non-Euclidean Mind: Time in *Brothers Karamazov* or Why Ivan Karamazov's Devil Does Not Carry a Watch // Dostoevsky Studies. 1987. N 8. P. 105–120.
500. *Knapp L. The Annihilation of Inertia: Dostoevsky and Metaphysics. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 1996.
501. Knapp L. Mothers and Sons in *The Brothers Karamazov*: Our Ladies of Skotoprigonievsk // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
502. Koepke W. Nothing but the Dark Side of Ourselves? The Devil and Aesthetic Nihilism // *The Fantastic Other: An Interface of Perspectives* / Ed. by Br. Cooke, G.E. Slusser, J. Marti-Olivella. Amsterdam: Rodopi, 1998. P. 143–163. (Critical Studies; Vol. 11).
503. *Kostalevsky M. Dostoevsky and Soloviev: The Art of Integral Vision. New Haven; L.: Yale Univ. press, 1997. 224 p. [Особенно: Vladimir Karamazov. P. 65–67; The Final Encounter: "The Legend of the Grand Inquisitor" and "A Short Tale of the Antichrist". P. 99–111; Good as Evil: Christ in the Court of Ivan Karamazov. P. 165–172].
504. Kostalevsky M. Sensual Mind: The Pain and Pleasure of Thinking // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
505. Kostalevsky M. The Pain and Pleasure of Thinking: Sensual Minds in *The Brothers Karamazov* // Focus on Brothers Karamazov / Ed. by R.L. Jackson. Evanston, (Ill.): Northwestern Univ. press, 2003.

506. *Kristeva J. Le sens de la mélancolie. La souffrance et le pardon chez Dostoïevski // Cah. Ecole sci. philos. et religieuses. 1987. N 1. P. 97–126. То же, расширенное: Kristeva J. Dostoyevsky, The Writing of Suffering, and Forgiveness // Kristeva J. Black Sun: Depression and Melancholia / L.S. Roudiez. N.Y.: Columbia Univ. press, 1989. P. 173–217.
507. Kroó K. Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség (Достоевский: "Братья Карамазовы" – образ, действие, наррация, интертекстуальность). Вр.: Tkvk., 1991. 175 p.
508. Kroó K. Dosztojevszkij A Karamazov testvérek és Jerzy Andrzejewski Sötétség borítja a földet c. regényének fő szövegpárhuzamai // Filológiai Közlöny. 1989. N 4. P. 290–300.
509. Kukucska C. Легенда о Великом инквизиторе // Slavica. Debrecen, 1993. Vol. 26. P. 143–158.
510. Leatherbarrow W.J. Fyodor Dostoyevsky – The Brothers Karamazov. Cambridge (England); N.Y.: Cambridge Univ. press, 1992.
511. Linner S. Starets Zosima in "The Brothers Karamazov": A Study in the Mimesis of Virtue. Stockholm, 1975.
512. Loewen H. Freedom and Rebellion in Dostoevsky's *The Grand Inquisitor* and Nietzsche's *The Antichrist*: Crisis and Commitment // Studies in German and Russian Literature in Honor of J.W. Dyck. Waterloo (Ontario): Univ. of Waterloo press, 1983. P. 156–167.
513. *Lyngstad Al. Dostoevsky and Schiller. The Hague: Mouton, 1975.
514. Marmall Th. Unamuno and Dostoevsky's Grand Inquisitor // Hispania, Wishita. 1978. Vol. 61, N 4. P. 851–858.
515. Martinsen D.A. Shame's Rhetoric, or Ivan's Devil, Karamazov Soul // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
516. Matlaw R.E. The Brothers Karamazov: Novelistic Technique. 'S-Gravenhage: Mouton, 1957.
517. Matlaw R. Myth and Symbol in *The Brothers Karamazov* // *The Brothers Karamazov* and the Critics / Ed. E. Wasiolek. Belmont (Mass.): Wadsworth, 1967.
518. *Meerson O. Dostoevsky's Taboos. Dresden; München: Dresden Univ. press, 1998. 232 p. [Особенно: The Fourth Brother. P. 183–209].
519. Meijer J. The Author of "Brat'ja Karamazovy" // "The Brothers Karamazov" by Dostoevskij / Essays by J. van der Eng, J.M. Meijer. The Hague; P.: Mouton, 1976. (Dutch Studies in Russian Literature).
520. Miller R.F. The Metaphysical Novel and the Evocation of Anxiety: "Melmoth the Wanderer" and "The Brothers Karamazov" // *Russiannes: Studies in Memory of Rufus Mathewson, 1918–1978*. Ann Arbor (Mich.): Ardis, 1990. P. 94–112.
521. Miller R.F. The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel. N.Y.: Twayne Publ., 1992.
522. Miller R.F. *The Brothers Karamazov* Today // A New Word on *The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
523. Molnár I. Vom redenden Christus zum schweigenden Christus. Die Wirkung von Jean Pauls "Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei" auf die Werke Dostojevskijs, insbesondere auf das "Poem vom Großinquisitor" // Polyfunktion und Metaparodie: Aufsätze zum 175. Geburtstag Fedor Michajlovič Dostojevskijs / Hrsg. von R. Neuhäuser. Dresden, 1998. S. 133–148.

524. *Mondry H.* Доктор Герценштубе – "Общечеловек" или идея растворения иудаизма в христианстве? // *Dostoevsky Studies*. 1989. Vol. 9. P. 45–61.
525. *Morson G.S.* Verbal Pollution in *The Brothers Karamazov* // *Critical Essays on Dostoyevsky* / Ed. R.F. Miller. Boston (Mass.): Hall, 1986. P. 234–242.
526. *Morson G.S.* The God of Onions: *The Brothers Karamazov* and the Mythic Prosaic // *A New Word on The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
527. *Muller L.* Die Gestalt Christi im Leben und Werk Dostojewskij // *Quatember* 1981, Bd. 45, N 2. S. 68–76.
528. **Murav H.* Holy Foolishness: Dostoevsky's Novel and the Poetics of Cultural Critique. Stanford: Stanford Univ. press, 1992.
529. *Naumann Turkevich M.* Death in *The Brothers Karamazov* // *St. Vladimir's Theological Quarterly*. N.Y., 1981. Vol. 25, P. 159–174.
530. *Nelson A.L.* Freedom and the Story of Grand Inquisitor in *Perromundo* // *Hispanic Literary Studies*. 1990. Vol. 3. P. 249–255.
531. *Oates J.C.* Tragic and Comic Visions in *The Brothers Karamasov* // *The Edge of Impossibility: Tragic Forms in Literature*. N.Y.: The Vanguard press., 1972. P. 77–102. То же: *Оутс Дж.К.* Трагическое и комическое в "Братьях Карамазовых" // *Достоевский и мировая культура*. СПб., 1996. № 6. Пер. с англ. Т. Касаткиной.
532. **Ollivier S.* Icons in Dostoevsky's Works // *Dostoevsky and the Christian Tradition* / Ed. by D.O. Thompson and G. Pattison. Cambridge: Cambridge Univ. press, 2001.
533. *Onasch K.* Der verschwiegene Christus im Werk Dostoevskijs // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. 1983. Bd. 29. S. 69–90.
534. *Orwin D.* Did Dostoevsky or Tolstoy Believe in Miracles? // *A New Word on The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
535. *Pálfi A.* Dosztojevszkij: Sárral fölmentek [*A Karamazov testvérekről*] // *Polisz*. 1994. Vol. 12. P. 7–15.
536. *Pareyson L.* Pointless Suffering in *The Brothers Karamazov* // *Cross Currents*. 1987. Summer-Fall, Vol. 37. P. 271–286.
537. *Paternu B.* Estetika Dueh Brezen v Bratih Karamazovih // *Delo*. 1987. N 31. То же // *Slavisticna revija*. 1989. Vol. 37, N 4. P. 385–401.
538. **Peace R.* Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971.
539. *Peloso P.F.* Dostoevskij e la psichiatria positivista del suo secolo: le tre direzioni dello sguardo di Mitja Karamazov. 1999.
540. *Perlina N.* Varieties of Poetic Utterance: Quotation in "The Brothers Karamazov". Lanham (MD): Univ. press of America, 1985.
541. *Plath S.* The Magic Mirror: A Study of the Double in Two Dostoevsky's Novels. Smith College, 1955. (В 2003 году работа еще не была опубликована; см.: *Львова И.В.* Достоевский и Сильвия Плат // *Достоевский и мировая культура*. СПб., 2003. № 18. С. 134–142.)
542. *Polka B.* Psychology and Theology in *The Brothers Karamazov*: "Everything is Permitted" and the Two Fictions of Contradiction and Paradox // *Literature and Theology*. 1991. Vol. 5, September. P. 253–276.
543. *Pomar M.G.* Aleša Karamazov's Epiphany: A Reading of "Cana of Galilee" // *Slavic and East Europ. J.* 1983. Vol. 27. P. 47–56.

544. *Prestel D.K.* Father Zosima and the Eastern Orthodox Hesycast Tradition // *Dostoevsky Studies*. N.S. 1998, Vol. 2, N 1.
545. *Reber N.* Dostojewskij's *Brüder Karamasow*. Munchen: Kyril & Method Verlag, 1990. 220 S.
546. *Reeves F.D.* The White Monk: An Essay on Dostoevsky and Melville. Nashville (TN): Vanderbilt Univ. press, 1989. 186 p.
547. *Reichmann A.* What Made Ivan Karamazov "Return the Ticket"? John Cowper Powys's Rabelaisian Reading of *The Brothers Karamazov* in Wolf Solent // *Slavica*. Debrecen, 2003. Vol. 32. P. 261–281.
548. *Rosen N.* Style and Structure in *The Brothers Karamazov* // *Russian Literature Triquarterly*. 1971. Vol. 1, N 1. P. 352–365.
549. *Rosen N.* The Book of the Job in the Structure of *The Brothers Karamazov*. (Не опубликована, цитируется в: *Terras V.* Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1981.)
550. **Rowe W.W.* Dostoevsky; Child and Man in His Works. New York, N.Y.: N.Y. Univ. press, 1968.
551. **Salvestroni S.* Dostojewskij e la Bibbia. Magnano, 2000. То же: *Сальвестрони С.* Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб., 2001. 187 с. [Особенно: "Братья Карамазовы". С. 119–159. Примечания. С. 179–182.]
552. *Sandoz E.* Political Apocalypse: A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor. Louisiana State Univ. press, 1971.
553. *Saraskina L.* "What do you believe, or don't you believe at all?" ("Како веруеши али вовсе не веруеши?") // *Seminar*-393. New Delhi, 1992. May. P. 49–54.
554. *Saraskina L.* Die Bedeutung der Abkehr von Christus für die politische Koexistenz der Menschheit // *Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft. Jahrbuch*. 1996. Bd. 3. 1996. P. 81–89.
555. *Schindele I.* "A Karamazov testvérek" értelmezéséhez: (Pszichológiai motívumok az alak és a cselekmény korrelációjában) // *Studia Russica*. Bp., 1981. Vol. 4. P. 105–124.
556. *Schmid W.* Die "Brüder Karamasov" als religiöser "nadryv" ihres Autors // *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen* / Hrsg. von R. Fieguth. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1996. S. 25–50. (Wiener slawistischer Almanach; Sonderband 41).
557. *Seeley F.F.* Ivan Karamazov // *New Essays on Dostoevsky* / Ed. by M.V. Jones, G.M. Terry. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1983.
558. *Segura C.* Etica y religión en el Gran Inquisidor de Dostoevski // *Thémata*. 1988. Vol. 5. P. 135–142.
559. *Shrayer M.D.* The Jewish Question and *The Brothers Karamazov* // *A New Word on The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd, III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
560. *Slattery D.P.* Corrupting Corps vs. Reasoned Abstraction: The Play of Evil in *The Brothers Karamazov* // *Dostoevsky Studies*. 1993. Vol. 1, N 1. P. 3–23.
561. **Slattery D.P.* The Wounded Body: Remembering the Markings of the Flesh. Albany (N.Y.): State Univ. of N.Y. press, 2000.
562. *Smyth S.* The 'Lukovka' Legend in *The Brothers Karamazov* // *Irish Slavonic Studies*. 1985. Vol. 7. P. 41–51.
563. *Stewart M.G.* The Festive Irony of Carnival: Comic Affirmation in *Don Quixote*, *The Brothers Karamazov*, and *The Reivers*: Ph.D. Diss. Dallas, 1980. 235 p.

564. *Stojanovic D.* Metafizika i Braca Karamazovi // *Letopis Matice srpske*. 1989. Vol. 165, N 4. P. 358–384.
565. *Sutherland S.R.* Atheism and the Rejection of God: Contemporary Philosophy and *The Brothers Karamazov*. Oxford: Blackwell, 1977.
566. *Swediuk-Cheyne H.* Dostoevsky's Grand Inquisitor and Schiller's Marquis Posa: Philanthropists or Tyrants? // *Germano-Slavica*. 1990. Vol. 6, N 5. P. 299–309.
567. *Szávai D.* A fiúság ikonjai: A *Karamazov testvérek* tékozlóiról és Pilinszky tékozló-parafrazisairól // *Vigilia*. 2003. 68. évf., N 3. P. 200–209.
568. *Szikora J.* Gondolatok a Karamazov testvérek dramatizációjá kapcsán // *Hevesi szemle*. 1986. Vol. 14, N 1. P. 69–73; N 2. P. 75–78.
569. *Teodoresku L.* Legenda Marelui Dostoievski // *Studii de Literatură Universală București*. 1970. T. 16.
570. *Terras V.* Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel. Madison: Univ. of Wisconsin press, 1981.
571. *Terras V.* The Art of Fiction as a Theme in *The Brothers Karamazov* // *Dostoevsky: New Perspectives* / Ed. R.L. Jackson. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1984.
572. *Thompson D.O.* *The Brothers Karamazov* and the Poetics of Memory. Cambridge; N.Y.: Cambridge Univ. press, 1991. 358 p. То же: *Томпсон Д.* "Братья Карамазовы" и поэтика памяти. СПб., 2000.
573. **Thompson D.O.* Problems of the Biblical Word in Dostoevsky's Poetics // *Dostoevsky and the Christian Tradition* / Ed. by D.O. Thompson and G. Pattison. Cambridge: Cambridge Univ. press, 2001.
574. *Todd W.* "Братья Карамазовы" и поэтика сериализации // *Studio Russica*. 1987. Vol. 11. P. 268–279.
575. *Todd W.M.* *The Brothers Karamazov Tomorrow* // *A New Word on The Brothers Karamazov* / Ed. by R.L. Jackson; With an introd. essay by R.F. Miller and a concluding one by W.M. Todd III. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. press, 2004.
576. *Trace A.S.* Furnace of Doubt: Dostoevsky & "The Brothers Karamazov". Peru: Sugden, 1988.
577. *Teelev G.* Za "zagaduchkata" stsenichnost na romana *Bratia Karamazovy* // *Lit. mis'l*. 1988. N 5. P. 58–72.
578. *Vetlovskaja V.A.* Alyosha Karamazov and the Hagiographic Hero // *Dostoevsky: New Perspectives* / Ed. R.L. Jackson. Englewood Cliffs, (N.J.): Prentice-Hall, 1984.
579. *Vuletic V.* Являются ли "Братья Карамазовы" романом-эпопеей? // *Bolgarskaia rusistika*. 1989. N 5. P. 7–16.
580. *Vulin M.M.* Legenda o Velikom Inkvizitoru // *Mostovi*. 1989. Vol. 21, N 109. P. 41–50.
581. **Ward B.K.* Dostoyevsky's Critique of the West: the Quest for the Earthly Paradise. Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier Univ. press, 1986.
582. *Wasiolek E.* "7" // *Explicator*. 1975. Vol. 16, N 1.
583. *Wharton R.V.* Ivan Karamazov and the Crucible of Analyses // *Cithara*. 1988. Vol. 28, N 1. P. 3–13.

Составитель Т.А. Касаткина



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Боград Ганна Львовна – бывший заместитель директора по научной работе Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге, с 1992 г. проживает в США, в Нью-Йорке. Автор книги “Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М. Достоевского” (1998, на русск. и англ. яз.) и многих статей и публикаций, посвященных творчеству Достоевского.

Борисова Валентина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Башкирского государственного педагогического университета (Уфа), автор монографии “Национальное и религиозное в творчестве Ф.М. Достоевского (проблема этноконфессионального синтеза)” (1997), ряда статей в альманахах “Достоевский и мировая культура”, в сборниках “Достоевский и современность”, “Достоевский. Материалы и исследования”.

Бочаров Сергей Георгиевич – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва). Автор 5 книг (в том числе: “Сюжеты русской литературы” (1999)) и около 300 публикаций. 6-я книга – “Филологические сюжеты” – выходит в начале 2007 г.

Власкин Александр Петрович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской классической литературы филологического факультета Магнитогорского государственного университета (МаГУ). Автор книг “Идеологический контекст в романе Ф.М. Достоевского” (1987), “Искания Ф.М. Достоевского в 1870-е годы” (1991), “Творчество Ф.М. Достоевского и народная религиозная культура” (1994), многих статей, посвященных творчеству Достоевского.

Гачева Анастасия Георгиевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва). Автор книг «“Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...” Достоевский и Тютчев» (2004), “Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов (2003 г. в соавторстве с С.Г. Семеновой и О.А. Казниной) и более 100 статей и публикаций по русской философии и литературе.

Губайловский Владимир Алексеевич – окончил мехмат МГУ. В настоящее время сотрудник редакции журнала “Новый мир” (отдел критики

и публицистики). Основные публикации посвящены литературной критике и истории науки. Печатался в журналах “Новый мир”, “Вопросы литературы”, “Дружба народов”, “Арион” и других периодических изданиях. Живет в Москве.

Гумерова Анна Леонидовна – закончила аспирантуру Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Автор ряда статей, посвященных функционированию библейского текста в произведениях Достоевского. Ученый секретарь Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН (Москва).

Деханова Ольга Алексеевна – кандидат фармацевтических наук, заведующий лабораторией анализа ГЛС ФГУП ЦХЛС-ВНИХФИ (Москва). Постоянный участник ежегодных Международных конференций, посвященных творчеству Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге и Старой Руссе, автор ряда статей, посвященных комментированию и анализу реалий в творчестве Достоевского.

Джоунс Малькольм – Почетный профессор университета Ноттингема (Великобритания), известный английский славист, автор многих книг и статей по русской литературе и творчеству Достоевского на английском языке. На русском языке вышла его книга “Достоевский после Бахтина” (1998), ряд статей, в том числе – две статьи (“Достоевский, Засецкая и учение лорда Редстока” и «Романтизм в творчестве Достоевского: “Неточка Незванова” и “Матильда” Эжена Сю») в издании “Достоевский. Дополнения к комментарию” (2005).

Захаров Владимир Николаевич – доктор филологических наук, профессор, заместитель директора Российского гуманитарного научного фонда (Москва). Автор двух монографий и свыше 170 научных работ, в том числе научный редактор двух полных собраний сочинений Достоевского: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: Канонические тексты. Т. I–VII. Петрозаводск: Изд. ПетрГУ, 1995–2006 (продолжающееся издание); Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 18-ти томах. Т. 1–18. М.: Воскресенье, 2003–2005. Вице-президент Международного общества Достоевского.

Казаков Алексей Аширович – кандидат филологических наук, доцент Томского государственного университета. Автор статей, посвященных творчеству Достоевского.

Капилуни Стефано Мариа – кандидат философских наук. Защитил кандидатскую диссертацию на тему “Проблема спасения в творчестве Ф.М. Достоевского: философско-антропологический аспект” на философском факультете СПбГУ (2006). Сотрудник Института итальянской культуры при Генеральном консульстве Италии в Санкт-Петербурге, координатор проектов Российско-итальянского фонда содействия развитию науки, культуры и искусства “Диалог

культур” (Санкт-Петербург), официальный представитель Итальянской ассоциации молодых исследователей Восточной Европы “AI-treugore” (Рим) в Санкт-Петербурге, лектор в Смольном институте наук и искусств СПбГУ.

Касаткина Татьяна Александровна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, председатель Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва), профессор кафедры русской и зарубежной литературы Московского гуманитарного педагогического института. Автор книг “Характерология Достоевского” (1996), «Художественная реальность слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа “реализма в высшем смысле”» (2004) и свыше 150 статей по русской и современной литературе, теории литературы и культуры. В 2003–2004 гг. вышло подготовленное ею 9-томное Собрание сочинений Ф.М. Достоевского (М., Астрель-АСТ) с обширными вступительными статьями и комментарием нового типа, построенное по хронологическому принципу, когда в каждый том включаются соответствующие периоду исторические справки, письма и биографические материалы.

Кроо Каталин – кандидат филологических наук (dr. habil), доцент Кафедры восточнославянской и балтийской филологии Университета им. Э. Лоранда (Будапешт); автор трех монографий и редактор семи книг. Монографии: “Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség” (1991), “Klassikus modernség. Egy Turgenyev-regény para-doxonjai. A Rugyín nyomról nyujomra” (2002), «“Творческое слово” Достоевского – герой, текст, интертекст» (2006) и многих статей, посвященных творчеству Пушкина, Тургенева, Достоевского, вопросам теории литературы и семиотики. Живет в Будапеште.

Ляху Виктор Степанович – магистр богословия, заведующий кафедрой общеобразовательных дисциплин в Заокской Духовной Академии. Составитель книги “Симфония идей и образов: на материале русской и зарубежной классики и духовной литературы” (2002) и автор статей по русской литературе и творчеству Достоевского.

Мартинсен Дебора – Известный американский славист, декан Центра образовательных программ, профессор кафедры славистики Колумбийского университета (Нью-Йорк). Автор книги “Surprised by Shame: Dostoevsky’s Liars and Narrative Exposure” (2003) и многих статей, посвященных творчеству Достоевского, как на английском, так и на русском языке (в том числе: “Повествования о самообособлении: литературные самоубийства в творчестве Достоевского” в издании «Роман Ф.М. Достоевского “Идиот”: современное состояние изучения» (2001)).

Меерсон Ольга – профессор русского языка и литературы на кафедре славистики Джорджтаунского университета (Вашингтон). Автор книг “Dostoevsky’s Taboos” (1998), “Свободная вещь: Поэтика неостранения у Андрея Платонова” (Berkeley Slavic Specialities, 1997; 2-е издание. Новосибирск: Наука, 2000), многих статей по русской литературе на английском и русском языке (в том числе: «Христос или “Князь – Христос”? Свидетельство генерала Иволгина» в издании «Роман Ф.М. Достоевского “Идиот”: современное состояние изучения» (2001)).

Моррис Марсия – сотрудник кафедры славистики Джорджтаунского университета (Вашингтон). Степень PhD. Автор двух книг: “The Ascetic Hero in Russian Literature” (“Святые и революционеры: Аскетический герой в русской литературе”); “The Literature of Roguery in Seventeenth- and Eighteenth-Century Russia” (“Русская плутовская литература XVII и XVIII веков”).

Омацу Ре – магистр филологических наук, Токийский государственный университет.

Протоиерей Вячеслав Перевезенцев – настоятель Свято-Никольского храма с. Макарово Ногинского р-на Московской обл., проживает в г. Черноголовка Московской обл., где ведет обширную культурно-образовательную деятельность.

Пис Ричард – Почетный профессор Бристольского университета (Великобритания), один из крупнейших английских славистов. Вице-президент Международного общества Достоевского. Автор книг о Достоевском: “Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels” (1971), “Dostoevsky’s ‘Notes from Underground’, Critical Studies in Russian Literature” (1993; перевод на японский: Токио, 2006), редактор-издатель хрестоматии “Fyodor Dostoevsky’s ‘Crime and Punishment’: A Casebook” (2006). Автор книг о русской литературе: “The Enigma of Gogol: An Examination of the Writings of N.V. Gogol and Their Place in the Russian Literary Tradition” (1981), “Chekhov: A Study of the Four Major Plays” (1983), “Oblomov: A Critical Examination of Goncharov’s Novel” (1991), “The Novels of Turgenev: Symbols and Emblems” (on line, 2002, <http://eis.bris.ac.uk/~gurap/welcome.htm>).

Подосокорский Николай Николаевич – аспирант кафедры зарубежной литературы филологического факультета Гуманитарного института НовГУ им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород). Бакалавр истории. Автор многих статей о творчестве Достоевского, посвященных, главным образом, исследованию наполеоновского мифа в произведениях писателя.

Пухачев Сергей Борисович – Искусствовед, кандидат филологических наук. Преподаватель кафедры журналистики НовГУ им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород). Руководитель телевизионного твор-

ческого объединения “Университет”. Сфера научных интересов: невербальная семиотика в филологических и искусствоведческих исследованиях. Тема диссертации: “Поэтика жеста в произведениях Ф.М. Достоевского” (2006).

Сараскина Людмила Ивановна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Государственного Института Искусствознания (Москва), член союза российских писателей, автор 10 книг и более 300 статей по истории русской литературы и творчеству Ф.М. Достоевского.

Степанян Карен Ашотович – кандидат филологических наук, вице-президент российского Общества Достоевского, главный редактор альманаха “Достоевский и мировая культура”. Заведующий отделом критики, член редколлегии журнала “Знамя” (Москва). Автор книг “Достоевский и язычество” (1992), «“Сознать и сказать”: “реализм в высшем смысле” как творческий метод Ф.М. Достоевского” (2005), более 100 статей в отечественных и зарубежных научных сборниках и периодических изданиях.

Тарасов Борис Николаевич – ректор Литературного института им. А.М. Горького (Москва), доктор филологических наук, профессор, лауреат Международной премии им. Ф.М. Достоевского. Автор книг “Паскаль” (1979, 1982, 2006), “Чаадаев” (1986, 1990), “Поиски правды” (1984), “В мире человека” (1986), «“Закон я” и “закон любви” (нравственная философия Ф.М. Достоевского)» (1991), “Непрочитанный Чаадаев, неслышанный Достоевский” (1999), “Куда движется история? (Метаморфозы людей и идей в свете христианской традиции)” (2002), “Мыслящий тростник” (жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей) (2004), “Историософия Ф.И. Тютчева в современном контексте” (2006) и др.

Тарасов Федор Борисович – кандидат филологических наук, до 2004 г. старший научный сотрудник, с 2004 г. по настоящее время – докторант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва), автор монографии “Евангельский текст в художественных произведениях Ф.М. Достоевского”, статей о Пушкине, Хомякове, Гоголе, Тютчеве, Достоевском.

Тихомиров Борис Николаевич – президент российского Общества Достоевского. Доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге. Автор книги «“Лазарь! гряди вон”. Роман Достоевского “Преступление и наказание” в современном прочтении» (2005), многих статей, посвященных вопросам биографии и творчества Достоевского; участник академических изданий “Летопись жизни и творчества Достоевского” (1995) и “Библиотека Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание” (2005). Редактор-составитель (совм. с Н.Т. Ашимбаевой) петербург-

ских выпусков альманаха “Достоевский и мировая культура” (1996–2006).

Флорес Лопес Хосе Луис – кандидат филологических наук (1994, Московский государственный университет, тема диссертации: “Христианство Достоевского”). Сотрудник нескольких журналов и газет Мексики: “El despertar de México”, “El financiero”, “Jueves de Excelsior”, “Revista del Institute de la Amistad e Intercambio Cultural México-URSS”, “Molino de letras” и «Agencia de prensa “Novosti”». Член-учредитель Мексиканского общества русского языка. Преподаватель русской литературы и русского языка в Institute de la Amistad e Intercambio Cultural México – URSS, в Instituto Politécnico Nacional, в Universidad La Salle, в Tecnológico de Monterrey и в Universidad del Claustro de Sor Juana. Автор многих статей, посвященных творчеству Достоевского, на испанском и русском языках.

Фокин Павел Евгеньевич – кандидат филологических наук, заместитель директора по научно-методической работе Государственного литературного музея (Москва). Автор многих статей, посвященных творчеству Достоевского.

Щенников Гурий Константинович – доктор филологических наук, профессор. Автор многих статей и книг по русской литературе и по творчеству Ф.М. Достоевского, в том числе: “Художественное мышление Ф.М. Достоевского” (1978), «Роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” как явление национального самосознания. К 175-летию со дня рождения писателя» (1996) и др.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (Т.А. Касаткина).....	3
<i>Ричард Пис</i> (Великобритания). Правосудие и наказание: “Братья Карамазовы”. Перевод с английского Т. Касаткиной	10
<i>Владимир Губайловский</i> (Москва). Геометрия Достоевского. Тезисы к исследованию	39
<i>С.Г. Бочаров</i> (Москва). Пустынный сеятель и великий инквизитор	70
<i>Н.Н. Подосокорский</i> (Новгород Великий). Картина наполеоновского мифа в романе “Братья Карамазовы”	98
<i>П.Е. Фокин</i> (Калининград–Москва). Поэма Ивана Карамазова “Великий Инквизитор” в идейной структуре романа Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”	115
<i>Хосе Луис Флорес Лопес</i> (Мексика). Иван Карамазов. Философия отрицания.....	137
<i>Протоиерей Вячеслав Перевезенцев</i> (Черноголовка). Бунт Ивана Карамазова (оправдание Бога и мира в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”).....	161
<i>А.А. Казаков</i> (Томск). Тема страдания невинных в романе “Братья Карамазовы” (сюжет Иова и сюжет Христа).....	180
<i>Стефано Мария Капилуни</i> (Италия). Вопрос о грехопадении и всеобщем спасении в романе “Братья Карамазовы”	187
<i>А.Г. Гачева</i> (Москва). Проблема всеобщности спасения в романе “Братья Карамазовы” (в контексте эсхатологических идей Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева)	226
<i>Т.А. Касаткина</i> (Москва). “Братья Карамазовы”: опыт микроанализа текста	283
<i>А.Л. Гумерова</i> (Москва). Библейские цитаты в романе “Братья Карамазовы”	320
<i>Ф.Б. Тарасов</i> (Москва). Евангельский текст в художественной концепции “Братьев Карамазовых”	332
<i>Виктор Ляху</i> (г. Заокск). “Книга Иова” как прецедентный текст “Братьев Карамазовых” (из наблюдений над поэтикой диалогического слова)	379

<i>Каталин Кроо</i> (Венгрия). “Гимн” с “секретом”: К вопросу авторефлексивной поэтики романа Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”	396
<i>Дебора Мартинсен</i> (США). Первородный стыд. Перевод с английского Т. Касаткиной.....	418
<i>Малькольм Джоунс</i> (Великобритания). Молчание в “Братьях Карамазовых”. Перевод с английского Т. Касаткиной	435
<i>Ре Омацу</i> (Япония). Попытка характерологии героев в романе “Братья Карамазовы” в свете их отношения к детям.....	446
<i>С.Б. Пухачев</i> (Новгород Великий). Кинеситические наблюдения над романом Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”	453
<i>О.А. Деханова</i> (Москва). Театр трапезы и Винная карта трапезы в романе “Братья Карамазовы”	483
<i>Ганна Боград</i> (США). Сектант ли Смердяков (к теме: “Достоевский и секты”)	508
<i>Л.И. Сараскина</i> (Москва). Метафизика противостояния в “Братьях Карамазовых”	523
<i>Ольга Меерсон</i> (США). Четвёртый брат или козёл отпущения <i>ex machina</i> ?	565
<i>Марсия Моррис</i> (США). Где же ты, брате? Повествования на границе и восстановление связности в “Братьях Карамазовых”. Перевод с английского Т. Касаткиной под ред. О. Меерсон	605
<i>А.П. Власкин</i> (Магнитогорск). Судьбы героев под вопросом	631
<i>Ричард Пис</i> (Великобритания). Достоевский и силлогизм. Перевод с английского Т. Касаткиной.....	673
<i>В.В. Борисова</i> (Уфа). Эмблематическая структура романа Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”	681
<i>Г.К. Щенников</i> (Екатеринбург). Сатира и трагедия как жанровые составные русского классического романа: “Господа Головлевы”, “Братья Карамазовы”	687
<i>В.Н. Захаров</i> (Петрозаводск-Москва). Осанна в горниле сомнений	694
<i>К.А. Степанян</i> (Москва). “Братья Карамазовы”: лик земной и вечная истина	711
<i>Б.Н. Тарасов</i> (Москва). Художественное завещание Достоевского	732
<i>Б.Н. Тихомиров</i> (Санкт-Петербург). Загадка исчезнувших рукописей “Братьев Карамазовых” (факты и гипотезы)	765
Библиография работ, посвященных роману “Братья Карамазовы”, за последние четыре десятилетия. Составитель Т.А. Касаткина	797
Сведения об авторах	828

Научное издание

РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
“БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ”

СОВРЕМЕННОЕ
СОСТОЯНИЕ ИЗУЧЕНИЯ

*Утверждено к печати
Ученым советом
Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН*

Зав. редакцией *Е.Ю. Жолудь*

Редактор *Л.В. Абрамова*

Художник *В.Ю. Яковлев*

Художественный редактор *Т.В. Болотина*

Технический редактор *О.В. Аредова*

Корректоры *З.Д. Алексеева,
Г.В. Дубовицкая, Т.А. Печко*

Подписано к печати 20.12.2006
Формат 60 × 90¹/₁₆. Гарнитура Таймс
Печать офсетная
Усл.печ.л. 52,5. Усл.кр.-отт. 52,9
Уч.-изд.л. 54,0. Тин. зак. 3899

Издательство "Наука"
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90
E-mail: secret@naukaran.ru
www.naukaran.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП "Типография "Наука"
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12